

STUDIA I MONOGRAFIE
AKADEMII WYCHOWANIA FIZYCZNEGO WE WROCŁAWIU

NR 136

Robert Dobrowolski

CIAŁO W ESTETYCE NIEŚWIADOMOŚCI

WROCŁAW 2020

KOMITET WYDAWNICZY

Wojciech Cieśliński
Beata Irzykowska (sekretarz)
Lesław Kulmatycki
Gabriel Łasiński
Krzysztof Maćkała
Eugenia Murawska-Ciałowicz
Andrzej Pawłucki
Tomasz Sipko
Sławomir Winiarski (przewodniczący)

RECENZENT

Leszek Koczanowicz

REDAKTOR

Iwona Kresak

KOREKTOR

REDAKTOR TECHNICZNY

Beata Irzykowska

© Copyright by Wydawnictwo AWF Wrocław, 2020

ISSN 0239-6009

ISBN 978-83-64354-48-9



Wydawnictwo Akademii Wychowania Fizycznego we Wrocławiu
51-617 Wrocław, al. Ignacego Jana Paderewskiego 35
www.awf.wroc.pl/wydawnictwo

Wydanie I

Certyfikat jakości na zgodność z PN-EN ISO 9001:2009

PROJEKT OKŁADKI

Agnieszka Nyklas

prawolubni

Książka, którą nabyłeś, jest dziełem twórcy i wydawcy. Prosimy, abyś przestrzegał praw, jakie im przysługują. Jej zawartość możesz udostępnić nieodpłatnie osobom bliskim lub osobiście znanym. Ale nie publikuj jej w internecie. Jeśli cytujesz jej fragmenty, nie zmieniaj ich treści i koniecznie zaznacz, czyje to dzieło. A kopiując jej część, rób to jedynie na użytek osobisty. Szanujmy cudzą własność i prawo. Więcej na www.legalnakultura.pl

Polska Izba Książki

SPIS TREŚCI

Wprowadzenie	5
1. Anestetyka ciała i ciało estetyki	12
1.1. Między ciałem i słowem	12
1.2. Wzniosłe ciało modernizmu	39
1.3. Wzniosłe ciało postmodernizmu	63
2. Symboliczne, wyobrażeniowe, realne: ciało (Jacques Lacan)	82
2.1. Bezcielesny podmiot znaczącego	82
2.2. Cieleśny podmiot rozkoszy	96
2.3. <i>Las Meninas</i> – okno, przez które zagląda nieświadomość	110
3. Ciało abiektu (Julia Kristeva)	135
3.1. Język „z krwi i kości”	135
3.2. Mary Kelly w ciele Matki	159
3.3. Orlan i jej samorodne ciało	171
Bibliografia	182
Summary	191

WPROWADZENIE

Trzy powiązane w tytule książki terminy – ciało, estetyka, nieświadomość – nie tylko z góry pozwalają dostrzec ogólne zarysy badanego obszaru, wskazują też na to, jakiego rodzaju ścieżkami przemierzała ten trudny teren dociekliwa, mam nadzieję, ale i z konieczności selektywna refleksja. Z pewnością nie prowadziła więc ona ku cielesności zamkniętej w materialnym rozrachunku biologii; jej światło nie zatrzymywało się także na cielesnych przejawach świadomości, lecz wnikało głębiej, w psychosomatyczną jaskrawość i mrok nieświadomego, tam, gdzie przede wszystkim dociera zmysłowa intuicja sztuki. Bowiem to w estetycznym doświadczeniu i w „mowie” sztuki – jej cielesnie odczuwanych intensywnościach – najpełniej dochodzi do głosu pierwotnie nieświadoma i psychofizyczna zarazem kondycja naszego losu.

Pierwszy rozdział, *Między ciałem i słowem*, zaczyna się dosłownie od „początku świata”, tak bowiem można by przetłumaczyć oryginalny tytuł obrazu Gustave’a Courbeta *L’Origine du monde*¹. Dzieło to posłuży w podrozdziale *Estetyczne „źródło świata”* za punkt wyjścia do opisanego relacji między cielesnością a językiem, między znaczącymi i asymboliczną materią. Inspiracji dostarczył tu nie tylko sam obraz, lecz i sposób, w jaki był on prezentowany przez swego ostatniego prywatnego właściciela – Jacquesa Lacana. W trakcie domowych pokazów na oczach wybranych widzów rozgrywał się prawdziwy spektakl, w którym równorzędną rolę obok osławionego płótna odgrywał ekscentryczny gospodarz. Wyglądało to tak, jak gdyby mistrz analizy, rywalizując z mistrzem obrazu, za wszelką cenę usiłował napiętnować jego estetyczne ciało abstrakcyjną literą symbolicznego.

W dalszej części tego rozdziału problematyka artystycznej zmysłowości i wyobraźni, zagadnienie stosunku języka do estetycznych fenomenów, możliwej między nimi nadrzędności lub podrzędności, zostanie zbadana w rewolucyjnym tyglu modernistycznych ideologii. Bowiem to właśnie w epoce nowoczesności dyskusja na ten temat rozgorzała z niespotykaną dotąd siłą. Nie tylko za sprawą totalnego przewartościowywania całej kultury, usiłującej urządzić się na nowo na aksjologicznych zgliszczach upadłej tradycji; także postęp techniczno-cywilizacyjny dostarczył tu potężnych bodźców. Spektakularny rozwój nowoczesnych technologii, gigantyczny wzrost ilościowy i jakościowy w sferze produkcji zmusiły twórców do radykalnego przemyślenia anachronicznego już modelu artystycznej twórczości. Wraz z wynalezieniem i szybkim upowszechnieniem fotografii, a następnie filmu dopełniło się już do końca naiwnie mimetyczne przeznaczenie, dzieło sztuki „w dobie reprodukcji” nie

¹ W niniejszej książce posługuję się innym tłumaczeniem, nazywając obraz Courbeta *Źródłem świata*, gdyż ta wersja tytułu bardziej odpowiada kontekstowi.

mogło już więcej spełniać się w roli obrazowej mimikry – należało znaleźć nowe środki i cele, aby odnaleźć się w atmosferze nieuniknionego Postępu. Podrozdział *Dogmatyka artystycznej zmysłowości* opisuje, jak, w związku z tym, jedni usiłowali ostatecznie obalić mit „auratycznej” sztuki i nakładając na nią ikonoklastyczne tabu, przewyciężyć wyrastające zeń przesady sentymentalnego, „mistycyzującego” wzrokocentryzmu, by wreszcie móc oddać sztukę pod kuratelę abstrakcyjnego rozumu, inni zaś za wszelką cenę starali się ocalić estetyczną naoczność, utrzymać jej priorytetowe dla sztuki znaczenie, eksplorując jej nieznaną dotąd naturę poprzez rozmaite eksperymenty formalne, tak aby wbrew oschłym teoretykom doprowadzić raz jeszcze do „triumfu czystej naoczności”².

Następnie w *Konceptualnej postestetyce* przyjrzymy się realnym skutkom współczesnego obrazoburstwa. Okazuje się bowiem, że wbrew skrajnie konceptualistycznym deklaracjom, sztuka, nawet wtedy, gdy wyraża swą niechęć wobec zmysłowości, nie czyni tego inaczej, jak tylko w unaoczniającym ową niechęć materialnym geście, wprawiającym wrażliwą publiczność w stan wyraźnie odczuwalnego afektu sensualnej deprywacji i zaskoczenia. Czy będą to puste ściany zamiast zawieszonych obrazów, czy też jakiś przedmiot codziennego użytku wykorzystany przez galerię do odegrania niecodziennej roli, bez estetycznego wstrząsu, nieoczekiwanej zmysłowej konfiguracji, która naruszy wyobrażeniowe i cielesne nawyki, niewystarczająco oszołomiony odbiorca pozostanie ślepy i głuchy na najbardziej nawet wzniosłe przesłanie. Cokolwiek i jakkolwiek chce sztuka powiedzieć, zawsze w istotny sposób, choćby i nie chcący, odnosić się musi do poznawczych walorów estetycznej naoczności. W tym sensie także tzw. sztukę pojęciową ogarnia horyzont *aisthesis* – czy to jako wciąż nieustępujące tło, czy jako granica do przekroczenia.

W epoce modernizmu procesowi karnalnego znieczulenia towarzyszyły próby ekstremalnego przeobrażenia cielesności. W cywilizacji i kulturze nowoczesności ludzka zmysłowość zaczynała podlegać przeistoczeniu, o jakim śniło dotąd niewielu filozofów: istota myśląca zdawała się wówczas być bliska całkowitemu uwolnieniu się z cielesnych więzów, bliska tego, by wreszcie stać się samym tylko myśleniem. Postępująca w zawrotnym tempie wirtualizacja codziennej rzeczywistości wraz ze wzrastającą mechanizacją sprawiły, że wizja zrobotyzowanego *homo faber*, a później całkowicie odcieleśnionego człowieka, dla wielu przestała być jedynie chorobliwym wytworem nadmiernej fantazji. Można by rzec, że po tysiącach lat wreszcie uczyniono zadość manichejskiej

² M. Jay, *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonistów do Bergsona*, tłum. J. Przeźmiński, [w:] R. Nycz (red.), *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, Kraków: Universitas, 1998, s. 301.

pogardzie wobec ciała. „Sztuka pojęć” była i ciągle jeszcze jest najbardziej artystycznie ekstremalnym wyrazem tego triumfalizmu, w którym odnalazła się prometejsko-futurystyczna część awangardy. O tych próbach anestetycznej sublimacji mówi rozdział *Wzniosłe ciało modernizmu*.

Jego pierwszy podrozdział, *Konfiskata ciała – szkielety i mięśnie dla nowych urzędzeń*, traktuje o próbach ideologicznego wywłaszczenia ciała, jego odindywidualizowania i zredukowania do roli posłusznego i poręcznego narzędzia do realizacji celów jedynie słusznego i powszechnie obowiązującego Postępu. Stąd też wychowanie estetyczne nie miało już zmierzać, jak chciał tego jeszcze Friedrich Schiller, do pięknego zestrojenia zmysłowości i rozumu, lecz do optymalnego wdrożenia jednostki do zadań produkcyjnych lub militarnych. Technologiczna wzniosłość miała wynieść człowieka ponad jego pretensjonalną intymność, sprawić, by jego vitalność, uwolniona z ograniczeń nikczemnego Ja, spotęgowana została w zbiorowym Czynie.

Rewolucyjnie nastawiona awangarda dążyła więc do wypracowania estetyki zdolnej do ideologiczno-sensorycznego ukształtowania przyszłego nadczłowieka. Ambicje były tak wielkie, że w mniej lub bardziej otwarty sposób artyści dawali wyraz nadziei, a nawet pewności, co do stworzenia absolutnie nowej zmysłowości. Ludzkie ciało miało narodzić się raz jeszcze, tym razem w technologicznie czystym stanie, nieskalanym brudną materią natury i nałogami chorowitej od zawsze tradycji. Z tym właśnie fantazmatem stara się uporać podrozdział *Samorodne ciało modernizmu*. W masowej wyobraźni odnaleźć dziś można wiele pokoleń tak cieleśnie transformowanych herosów: od kapitana Nemo, zrośniętego ze swoją łodzią podwodną, do Supermana i RoboCopa.

Zjawiskom tym towarzyszył jednakże nurt przeciwny, który przeciwstawiając się procesom dekaratalizacji, ponownie materializował rzeczywistość, wyzwalając w zinstrumentalizowanym, zero-jedynkowym środowisku współczesnego człowieka odwieczne żywioły. Uwzniesienie ciała w tym wypadku wyczerpywałoby swój sens w estetyce oporu przeciw martwej literze konceptualnego formalizmu. Tego rodzaju artyści, zwłaszcza dadaiści i surrealiści, działali niczym dywersanci, detonując potężne ładunki transgresyjnego wyzwolenia na pilnie strzeżonym i skrupulatnie administrowanym terenie wroga. Estetyczni kontestatorzy totalitarnych ideologii nie walczyli na sposób regularnej armii. Bez dalekosiężnych strategii ograniczali się do doraźnych potyczek i interwencji. Znużeni i rozczarowani wielowiekowym panowaniem tradycji, bynajmniej nie tęsknili za nową Władzą; buntowali się dla samego buntu, odrzucając możliwość także własnego reżimu. To dopiero ponowoczesność z perwersyjnej niechęci wobec Porządku uczyniła uniwersalnie obowiązującą regułą relatywizmu.

Po postmodernistycznym przełomie konflikt między obrazoburczym racjonalizmem a estetyką przestał już dotyczyć pytania o referencyjne, poznawcze możliwości piękna. Powszechnie uznano odpowiedź negatywną. Po upadku

„wielkich opowieści” ta kwestia przekształcona została w ogólniejsze zagadnienie: czy zatem jakiegokolwiek niepiękne przedstawienie estetyczne powinno rościć pretensję do prawdy?

Tę możliwość przyznano sztuce, ale pod warunkiem, że jej dzieła odznaczać się będą ostentacyjnie otwartą formą i eklektyzmem prowokującym do odrzucania najmniejszych nawet przejawów transcendentalnej tożsamości i totalitarnej logiki. W efekcie całkowicie odwrócone zostaje rozumienie sublimacji; nie chodzi już o odzmysłowienie myślenia, lecz o jego ponowne ucieleśnienie. Bowiem to dzięki tej resomatyzacji myślenia zostanie zintensyfikowana świadomość istnienia wewnętrznej szczeliny i pęknięcia w samym sercu żywego *logosu*.

Tej na nowo ucieleśnionej wrażliwości poświęcony został rozdział *Wzniosłe ciało postmodernizmu*. W odróżnieniu od modernistycznej awangardy estetyka postmodernistyczna nie szuka nowej rewolucyjnej Prawdy, zadowala się ona natomiast cielesną ekstazą i karnalnym oporem wobec Tego Samego. Ponowoczesny człowiek chce się stać artystą własnego ciała, w swym stylu podkreślając i przeżywając jego niedookreślaną swoistość. „Płynna” świadomość ciała sprawia, że także ono reprezentuje podmiot, zarówno przed nim samym, jak i innymi, jako żywe symulakrum.

Dynamiczną alegorię takiego postmodernistycznie ucieleśnionego indywiduum można dostrzec na przykład w eksplodującej figurze hip-hopowego tancerza, który w breakdance, w rytmie zapożyczonych sampli, rozłamuje zeszytwniałe poczucie istnienia na rozkosznie wirujące kawałki.

O ile w modernistycznej wzniosłości zmysłowość anihiluje w pojęciowości, o tyle w postmodernistycznym obrazoburstwie wskrzeszony zostaje cielesny duch sztuki, tyle że w jego nieskończonej i przypadkowej formie i materii przejawia się nie transcendentalna symbolika, lecz wymykająca się poszczególna tajemnica „jakiegoś” zdarzenia. Odgrzebane z konceptualistycznego grobu ciało nawiedza ponowoczesną wyobraźnię w dwóch postaciach: „ekologicznej”, która rezygnując z fundamentalistycznej mitologii Natury, koncentruje się na przeżywaniu tych momentów zmysłowości, w których „realność” stawia afektywny opór ideologicznej tresurze, albo jako cielesność wirtualna. W tym drugim przypadku, pod pretekstem znaczącego poszerzenia dziedziny sensorycznej wrażliwości, dokonuje się bardzo często zmysłowego wywłaszczenia podmiotu, jego odczłowieczającego oddzielenia od cielesnej natury, po to by zamienić go w biologicznego robota, w pełni przystosowanego do funkcjonowania w cybernetycznym środowisku. Im trudniej będzie mu w świecie „analogowego” doświadczenia, tym znośniejsza wyda mu się cyfrowa „lekkość bytu”.

Drugą część otwiera rozdział *Bezcielesny podmiot znaczącego*, porównujący dwie wersje lacanowskiego podmiotu. W teorii francuskiego psychoanalityka z czasem coraz silniej zarysowały się kontrowersje między tzw. podmiotem znaczącego a tzw. podmiotem rozkoszy (*jouissance*). W przypadku tego pierwszego

cielesność zdaje się zupełnie wyparowywać pod naciskiem wypierającej wszystko semiozy. Znaczące nie pozostawiają miejsca dla zmysłowości Innego; ciało staje się więc abstrakcyjną *tabula rasa*, w którą wpisują się jedynie symboliczne inskrypcje. Także pozostałe porządki rzeczywistości, które wraz z symbolicznym współtworzą jej pełny wymiar – wyobrażeniowe i realne – wbrew pozorom nie stanowią tu istotnego odstępstwa; ich znaczenie, czy to pozytywnie, jak w wyobrażeniowym, czy negatywnie, jak w realnym, jest stale określone, przesyczone i dopełniane symbolicznymi znaczącymi.

Można by sądzić, że z językowej klatki nieświadomości nie wyrwie się nawet ciało w silnym afekcie. W podmiocie znaczącego przez powierzchną fenomenologię zawsze przeziarać będzie językowa struktura. W tym ujęciu znaczące nie są znakami jakiejś pierwotnie zmysłowej ekspresji, lecz same ją dopiero umożliwiają, nadając jej sens i intencyjny kierunek.

Lacan nigdy w zasadzie nie zmienił zdania co do fundamentalnej pozycji podmiotu znaczącego, ale w jego koncepcji coraz częściej na plan pierwszy wysuwały się pozalingwistyczne aspekty sygnifikacji, jej wyobrażeniowe i realne rejestry. I z tychże właśnie dziedzin powracać zaczęło z semiotycznego wygnania ekscesywne ciało. Koncentrując się na popędowej naturze podmiotu (m.in. za sprawą odkrycia tzw. symptomów, tych cielesnie związanych symptomów, które nie chcą ustąpić przed perswazją języka), Lacan, chcąc nie chcąc, musiał zacząć się liczyć z pewną znaczeniowością faktycznego ciała, z estetycznym ekscesem, który, choć spowity w znaczące, pozostaje jednak nieodwołalnie nieczytelny. Z tej asymbolicznej „resztki” wycieka źródło prywatnej, intymnej *jouissance*. Jej interpretacji nie wyczerpie rachunek znaczących, przez jej głębię przepływają jeszcze nurty wzburzonego ciała, przedzierają się przyływy i odpływy karnalnej pamięci o ekscytacjach i traumach, zawsze indywidualnych i niepowtarzalnych historiach.

Żywą alegorią tej podmiotowej konfrontacji między czystym znaczącym a cielesną, brudną materią popędu jest opisywany na początku książki stosunek Lacana do „posiadanego” przezeń obrazu Courbeta.

Do syntomizacji psychoanalitycznego rozumienia odnosi się jeden z następujących rozdziałów – *Las Meninas – okno, przez które zagląda nieświadomość*. Opowiada on o Lacanowskim odczytaniu dzieła Velázquez, polemicznym wobec słynnej interpretacji Foucaulta. Zdaniem Lacana autor *Słów i rzeczy*, pomimo swej deklarowanej niechęci do fenomenologii, ulega jednak fenomenalnej perswazji tego dzieła i zwiedziony przez iluzje wyobrażeniowego w swej estetyczno-harmonijnej interpretacji nie w pełni rozpoznaje prawdziwe znaczenie symbolicznego, zbyt chętnie tuszując lub omijając przeszkody i szczeliny realnego. Lacan całkowicie odrzuca Foucaultowskie wyobrażenie *Las Meninas* jako obrazu opierającego się na „wymianie spojrzeń”, na strukturze wzajemności, która rzekomo godzi ze sobą Spojrzenie obrazu ze spojrzeniem widza.

Choć obaj dostrzegają w dziele hiszpańskiego mistrza przedstawienie nie-współmierności porządku symbolicznego i wyobraźniowego, tylko analiza Lacana zdaje się pod tym względem konsekwentna i nie obawia się wyciągnąć wyraźnie ikonoklastycznych wniosków. Foucault według Lacana nie rozgrywa do końca materialnej aporetyczności ani symbolicznego obrazoburstwa *Las Meninas*. Jego krytyka fenomenologicznej spójności tego obrazu w ostatnim momencie odwraca tok swego rozumowania, wprowadzając do gry jako czołowego zawodnika kartezjańskiego widza, którego w pełni świadoma hermeneutyka zawsze dopełni otwartej struktury dzieła i ją sfinalizuje. Zupełnie inaczej jawi się w tym obrazie psychoanalityczna podmiotowość. Dla Lacana *Las Meninas* nie jest zwierciadłem, jak chciał tego Foucault, lecz oknem, przez które zagląda do naszego wnętrza. Spojrzenie realnego.

W trzeciej części rozdział *Język „z krwi i kości”* referuje, w jaki sposób Julia Kristeva zakwestionowała strukturalistyczne i poststrukturalistyczne odcielesnienie podmiotu. Jej semanaliza wprowadziła w abstrakcyjne miejsce językowej jednostki konkretne, materialne indywiduum, a sygnifikację osadziła w „mówiącym podmiocie” z krwi i kości. Psychoanalityczne doświadczenie pomogło Kristevej wydobyć spod gramatyki i syntaksy afektywne aspekty języka. Z przeprowadzonej przez nią dialektycznej analizy procesów sygnifikacyjnych wyłoniła się istotna opozycja terminologiczna: semiotyczne – symboliczne, wskazująca na dynamiczną wzajemność tego, co cielesne, popędowe, i tego, co językowe, abstrakcyjne. Dzięki temu rozróżnieniu udało się jej ulokować „mówiący podmiot” w płynnej przestrzeni wyznaczonej przez rywalizację ojcowskiego Prawa symbolicznego z semiotycznym ciałem Matki przez teoretyczną konfrontację między nią samą a Lacanem.

W języku w pełni funkcjonującym semiotyczne i symboliczne nakładają się na siebie: afektywność uelastycznia, odświeża zeszywniałe powiązania znaczących, z kolei porządek symboliczny obniża zagrażającą komunikacji ekscesywną afektywność. Jednakże w ujęciu chronologicznym semiotyczne wyprzedza symboliczne. Wbrew Lacanowskiej formule podmiotu znaczącego, według Kristevej, ciało dziecka, kształtująca się zmysłowość przyszłego podmiotu same z siebie inicjują już protosymboliczne zachowania i postawy, antycypując i umożliwiając kompetencje późniejszego języka. Oderwanie się od świata natury jest zatem możliwe dzięki samej naturze, to ona za pomocą przyrodzonych jej mechanizmów, bodźców i napięć wyzwała w bezmyślnym u swojego zarania istnieniu człowieka podmiototwórcze procesy. Kultura i podmiot języka poprzedzają zatem zerwanie nie tak drastyczne, jak opisywał to Lacan.

W samym więc ciele funkcjonują mechanizmy pozwalające rozwijającemu się w nim samopoczuciu na wykroczenie poza bezpośrednie środowisko instynktów i biologicznych potrzeb. To poszukujące potwierdzenia karnalne samopoczucie z czasem przestaje opierać się na wspierającym ciele Matki, odrywa się

od niego i odnajduje źródło wzmocnienia swojej zmysłowej samoświadomości w abstrakcyjnym duchu języka: karmiąc się, wypełniając afektywny, cieleśnie przeżywany brak wzniosłym pożywieniem znaczących symboli.

Ten proces psychosomatycznej indywiduacji opisała autorka *Potęgi obrzydzenia* w oryginalnej koncepcji tzw. abiektu. W etymologii tego pojęcia można ujrzyć zasadę pierwotnie somaestetycznego kształtowania się osobniczej tożsamości. Abiekt to budząca wstręt i przerażenie płynna sfera tego, co niepokojąco i nieopanowanie miota się pomiędzy pod-miotem (sub-iektem) i przed-miotem (ob-iektem). Z tejże właśnie abiektualnej perspektywy ciało Matki, dotąd bezwarunkowo obsadzone przez dziecko, przestaje być już tylko ob-iektem narcystycznego popędu, lecz zaczyna budzić także wstręt, popychający do gwałtownego oddzielenia się, stania się kimś, kimś odrębnym.

Zakorzenie w psychocieleśnej nieświadomości procesy abiektualizacji, oprócz niezbędnych dla właściwego rozwoju jednostki skutków, jak przede wszystkim dążność do samostanowienia, potrafią też przysporzyć poważnych problemów, gdy ulegając niekiedy przesadnemu wyparciu lub nadmiernemu przyzwoleniu, powracają w postaci patologicznych symptomów, deformujących symboliczną tożsamość.

O tych perturbacjach i o potrzebie uważnego nie tylko przemyślenia, ale i doświadczenia, jak psychocieleśne procesy nieświadomych samoidentyfikacji odsyłają do wcześniejszej abiektualizacji, przypomina, opisana w ostatnich rozdziałach (*Mary Kelly w ciele Matki* oraz *Orlan i jej samorodne ciało*), sztuka dwóch współczesnych artystek: Mary Kelly i Orlan. W przypadku pierwszej z nich mamy do czynienia z pewnego rodzaju feministycznym powrotem „córki marnotrawnej”, która w spektakularny sposób wypada z roli konceptualnie wzniosłej artystki i prowokacyjnie podsuwa pod oczy męskiego widza wstrętną materię macierzyńskiego abiektu. Za ilustrację tego obscenicznego gestu posłuży głównie jej niezwykle złożone dzieło *Post-Partum Document*.

Inaczej niż u Kelly, w twórczości Orlan abiektualna materia nie ma nic wspólnego z macierzyństwem. Francuska performerka nie układa się z męskim podmiotem – nie musi się z nim dzielić swoim rodzicielstwem. Orlan sama siebie zapładnia i sama siebie rodzi – przynajmniej tego stara się dowieść jej transgresywna somaestetyka.

1. ANESTETYKA CIAŁA I CIAŁO ESTETYKI

1.1. MIĘDZY CIAŁEM I SŁOWEM

Estetyczne „źródło świata”. Jak Gustave Courbet, spróbujmy się przejrzeć w samym *Źródle świata*. Na tym obrazie rozciąga się i napina, nie ustępując przed naszym wzrokiem, ciało obnażonej i na pozór uległej kochanki. Jej głowę odcięły krawędzie płótna, nie widzimy jej oczu, a jednak czujemy, że ta bezimienna nagość patrzy na nas z oslepiającą siłą. Z rozchylnych ud przywołuje nas uporczywe spojrzenie waginy, jednym obiecując pełnię bytu, w innych budząc lęk przed całkowitym wchłonięciem i unicestwieniem.

Do dziś jeszcze to namalowane w 1866 roku dzieło potrafi pogrążyć nieostrożnego widza w zawstydzającej fantazji; cóż z tego, że współczesny podglądacz, swobodnie docierając do najskrytszych zakamarków obsceny, zdążył już wszystko zobaczyć, skoro wciąż niezwykle rzadko ma okazję odnaleźć się w tak pasjonującej konfrontacji estetyzmu i skrajnego realizmu.

Sławne i „niesławne” dzieło francuskiego malarza, zamówione przez tureckiego dyplomatę Khalil-Beya i stworzone dla pobudzenia jego perwersyjnie orientalnej wyobraźni, przez następnych sto lat wędrowało z rąk do rąk, aby pod koniec swoich dość burzliwych losów znaleźć nadzwyczaj zaskakującego właściciela – tak wydawałoby się nieczułego na fantazmatyczne uroki mistrza chłodnej analizy, za jakiego zwykł uchodzić Jacques Lacan.

W wypadku tego nieprzejednanego, na pozór, obrazoburcy kwestia posiadania *Źródła świata*, niebudząca żadnych zastrzeżeń pod względem prawnym, w wymiarze symbolicznym i afektywnym od samego początku pozostawała drażliwa i dyskusyjna; zachowanie Lacana zdradzało, jak bardzo czuł się on niepewien swojego stanu posiadania, można było nawet odnieść wrażenie, że czasami to on sam stawał się własnością „swojego” obrazu. Relacja między nim a kosztującym fortunę „mrocznym przedmiotem pożądania” nabierała często charakteru przewrotnej licytacji, wystawiania się na wzajemny pokaz i obserwację, w której obie strony, widz i obraz, lustrowały się jak dwaj przeciwnicy, zbierając się do zadania ostatecznego ciosu. Intellektualnie opanowany obserwator i bezgłowe ciało przedstawienia³, oglądający i oglądane, przeciwstawiali się

³ Oto jak o bezgłowych kobietach z męskich przedstawień pisała Hélène Cixous: „Są afo-niczne, a czasami tracą więcej niż tylko mowę: krztuszą się, ale nic nie wychodzi. Pozbawiono ich głów, odcięto im języki i to, co jest mówione, jest niesłyszalne, ponieważ to ciało mówi, a mężczyzna nie słyszy ciała”. H. Cixous, *Castration or Decapitation?*, trans. A. Kuhn, „Signs: Journal of Women in Culture and Society”, 1981, vol. 7, nr 1, s. 49.

Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia pochodzą od autora książki.

na nieustannie wahającej się szali: symboliczne „mieć” znaczenie zmagalo się z estetycznym „być” poza znaczeniem. W tym pojedynku na spojrzenia, bez „widoków” na ostateczne rozstrzygnięcie, podmiot znaczącego mierzył się nieustannie z podmiotem rozkoszy.

Lacan wiedział, że bezwstydnie kazirodczy urok tego obrazu przemoc może jedynie jakieś spektakularnie symboliczne odczynienie, chętnie skorzystał więc z podpowiedzi małżonki, Sylvii Bataille, notabene byłej żony autora *Historii oka*. Wiszący w ich wiejskim domu Courbet, ku jej niezadowoleniu, zbyt często konfundował gości; za jej namową Lacan zamówił u szwagra Sylvii, znanego wówczas malarza surrealistycznego André Massona, przyzwoitszą wersję obrazu. Namalowany na drewnianym panelu pejzaż aluzyjnie, na pograniczu przedstawieniowości, odtwarzał zarys pierwowzoru; nagie ciało oryginału jakby zanurzone zostało w abstrakcyjnych liniach.

Nowy obraz, niczym fantazmatyczna przesłona chroniąca przed niecenzuralnym wstrząsem, zamocowany został na płótnie Courbeta; pod tą znaczącą nakładką zanikała traumatyczna obecność Rzeczy, pod budzącym swobodnie, metonimicznie wielorakie skojarzenia rysunkiem rozpraszała się uprzednia gęstość, natarczywość i nieprzenikliwość waginalnej materii. Poprzez ten ekran Lacan chciał spojrzeć na *Źródło świata* niczym triumfujący Perseusz na odciętej głowę Meduzy. Obraz Massona posłużyć więc miał jako narzędzie symbolicznej kastracji, odcinając matczyne, wyobrażeniowego fallusa, rzucając go w pustkę niewidzialnego.

Podmiot wyobrażeniowego przedstawienia jest także podmiotem symbolicznej kastracji, gdy kosztem ciała zyskuje się ochronę znaczącego, który jak tarcza chroni przed traumatycznym powrotem pierwotnego spojrzenia (*gaze*). Obraz-ekran/ekran-obraz to maska, dzięki której malarze utrzymują spojrzenie w oddali⁴.

W dość abstrakcyjnej formie i treści suplementu Massona realna presja pierwowzoru ulega dematerializacji; w odhipnotyzowanej przestrzeni obrazu, pozbawionej fantazmatycznego nadciśnienia, swobodnie wędrujący wzrok widza mimo woli wznosi się ku temu, co niewidzialne i czysto symboliczne, w sferę czystych znaczących, których nieważka materialność zdaje się gwarantować nieograniczoną plastyczność i interpretacyjną swobodę. Dzięki tej podmianie dokonuje się przejście od obrazu oferującego fantazmatyczne odzyskanie utraconej Rzeczy do mediacji językowych przedstawień/podstawień – do znaczących reprezentacji wyobrażeniowych.

Jak Lacan bezustannie to podkreślał, freudowska nieświadomość nie była bezkształtną mieszaniną obrazów i afektów, lecz raczej przestrzenią językowej artyku-

⁴ S.Z. Levine, *Lacan Reframed. A Guide for the Arts Student*, London: I.B. Tauris, 2008, s. 85.

lacji, różnej od świadomej mowy, ale w nie mniejszym stopniu ustrukturyzowanej przez substytucję i powiązanie znaczących. Dosłownie „sceneria przed podmiotowa”, *Vorstellung*, to w swym wyobraźniowym wymiarze przedstawienie, które jest obrazem utraconej Rzeczy (*Thing*). *Vorstellung* jednakże nie może bezpośrednio uobecnić się w nieświadomości w postaci obrazu, lecz musi być tam pośrednio reprezentowane przez swojego językowego delegata lub reprezentatywa, przez swoje znaczące *Repräsentanz*. *Repräsentanz* reprezentuje wyobraźniowe przedstawienie w jego zasadniczo symbolicznym wymiarze, ponieważ obraz rzeczy może być reprezentowany w nieświadomości tylko w formie językowego znaczącego. Obraz Rzeczy może być niesamowicie przytłaczający i dopiero za sprawą jego językowego znaczącego może zostać stłumiony i w efekcie zrekonfigurowany i uwolniony⁵.

Zdarzało się, choć bardzo rzadko, że Lacan, za pomocą ukrytego mechanizmu, pociągając za umocowaną w ścianie dźwignię, na oczach wybranych gości zdejmował Massona z Courbeta, wyniosłą abstrakcję z nadmiernej materii, tak jakby obscenicznie przerywał stosunek ojca i matki, samemu zajmując jego falliczną pozycję, gotowy do triumfalnego poskromienia ekscesywnej cielesności. Niekiedy z wystudiowaną dumą zapewniał, wskazując na namalowaną waginę: „Fallus jest w tym obrazie”⁶, jak gdyby patriarchalna metaforyka oznaczyła i naznaczyła już na stałe archaiczne *imago* matczynego ciała.

W ceremonii odsłaniania, a następnie zasłaniania Courbeta dokonywała się symboliczna sublimacja popędu skopiczego. W pierwszym akcie – odsłaniania – skopofilia manifestowała się jako ślepe, kompulsywne pragnienie oglądania, uparcie i bezskutecznie starające się przeniknąć przez widmową reminiscencję matczynego spojrzenia, krążąc nieustannie wokół waginalnego obiektu *a*. Drugi akt – zasłanianie – był natomiast ekshibicjonistycznym uwzniośleniem wojerystycznego aspektu skopofilii, w którym Lacan, mistrz ceremonii, na oczach innych radował się spojrzeniem Innego, obscenicznie bezprawie zmieniając w scenę symboliczną.

Podczas gdy Freud utrzymywał, że pragnieniem zarówno artysty, jak i widza, było przede wszystkim zaspokojenie swych skoncentrowanych na matce kazirodczych fantazji, to w przeciwieństwie do niego Lacan twierdził, że to właśnie sztuka utrzymuje między artystą i widzem z jednej strony a kazirodczą macierzyńską Rzeczą z drugiej – bezpieczny dystans. A jak sztuka to czyni? Otóż przez wyraźne odróżnienie znośnej przyjemności płynącej z przedstawienia Rzeczy od wywołanej przez Rzec samą w sobie uciążliwej rozkoszy⁷.

⁵ *Ibidem*, s. 87.

⁶ É. Roudinesco, *Lacan. In Spite of Everything*, trans. G. Elliott, London–New York: Verso, 2014, s. 89.

⁷ S.Z. Levine, *op. cit.*, s. 88.

W wymyślonym przez siebie dyptyku Lacan artystycznie potwierdził swoje psychoanalityczne poglądy na sztukę. Jego „instalacja” miała na celu przełamanie wyobraźniowego impasu. Choć patrzące na Courbeta Ja nie widziało nic, oślepienie i wykastrowane spojrzeniem waginalnej pustki, dzięki nakładce Massona udawało mu się odzyskać iluzoryczne poczucie władzy i potencji w symbolicznej rekonstytucji własnego znaczenia – naznaczone przez Innego lacanowskie *ego* stawało się wówczas gospodarzem we własnym domu, który w trosce o należyty porządek sam wskazuje miejsce i wyznacza czas realnemu.

Terre érotique Massona było niczym męskie naznaczenie terenu, funkcjonując jak powieściowa mapa Borgesa, pod którą całkowicie znika oznaczona realność. Oślepienia wagina traci kastrujące spojrzenie, „meduza” przeobraża się w abstrakcyjny, znaczący pejzaż – odtąd widzimy w imię Ojca, odseparowani od matczyngo ciała. Nawet wtedy, gdy zdejmujemy Massona z Courbeta, nie jesteśmy już wydani na bezpośrednią wyobraźniową percepcję, od początku zapośrednicza ją bowiem rozmyślność naszej decyzji. To my postanawiamy, kiedy i w jakich okolicznościach dokonamy symbolicznego odsłonięcia Rzeczy, dyktując tym samym warunki temu, co niepojęte, podporządkowując estetyczną niedookreśloność prawu znaczącego.

Jeżeli przyjąć, że „zasadnicza funkcja każdego transwestytyzmu polega na możliwości zrzucenia z siebie kobiecej odzieży i uwolnienia się tym samym od matczyngo ciała, które zagraża pochłonięciem i unicestwieniem własnego samopoczucia”⁸, można by rzec, że Lacan w obliczu *Źródła świata* odgrywa na wspak transwestycką fantazję o swobodnym nakładaniu i zdejmowaniu seksualnego przebrania. Nie interesują go sukienki, zamiast nich posługuje się on abstrakcyjną nakładką Massona jako specyficznie męskim kostiumem, w wybranym przez siebie momencie rozbierając realną kobiecość i ubierając ją we wzniosłe szaty symbolicznego odcieleśnienia.

Źródło świata budzi lęk przed wyobraźniową kastracją, działając jak zwierciadło, z którego zachłannie spoziera odbicie wszechmocnego ciała Matki. „Matka to wielki krokodyl, a ty znalazłeś się w jego paszczy”⁹ – ostrzegął Lacan i zapewne dlatego obrazowy suplement Massona wykorzystany został przez niego jako narzędzie ojcowskiej interwencji, poskramiającej matczyną żarłoczność, jak nałożony prewencyjnie kaganiec. Nagi, całkowicie odsłonięty Courbet wymagałby jeszcze bardziej zdecydowanej reakcji symbolicznej – rozwartą paszczę kazirodztwa musiałyby unieszkodliwić i zablokować natych-

⁸ D. Campbell, *Foreword*, [w:] A. Lemma, *Minding the Body. The body in psychoanalysis and beyond*, London–New York: Routledge, 2015, s. XXI.

⁹ J. Lacan, *The Other Side of Psychoanalysis. The Seminar of Jacques Lacan. Book VII*, red. J.-A. Miller, trans. R. Grigg, New York: W.W. Norton and Co., 2007, s. 112.

miastowa i bezwzględna przemoc prawa. „To właśnie nazywamy fallusem, ten walek, który chroni cię przed nagłym zaciśnięciem [matczynej] szczęki”¹⁰. Nic więc dziwnego, że tak wytrawny i ostrożny treser tak rzadko zdejmował z Courbeta ochronną maskę.

„W polu widzialności *obiek*t *a* jest spojrzeniem (*gaze*)”¹¹, ale jego oślepiające światło można starać się rozproszyć w abstrakcyjnej semiozie, w interpretacyjnym rozprowadzeniu przytłaczającej nadwyżki bez-sensu. A właściwie „nad-sensu (*surplus-sense*), który wyłonił się z samego niepowodzenia i nonsensu”¹². Interpretacyjnie oddzielając się od obiektu *a*, stawiamy opór rozkosznej sile przyciągania ze strony ukrytej w nim utraconej Rzeczy – matczyne ciało ze źródła rozkoszy przemienia się wtedy w obiekt/przyczynę pragnienia.

Spojrzenie przykuwa nasz wzrok, gdyż wydaje się oferować dostęp do tego, co niewidzialne [*unseen*], do odwrotnej strony widzialnego. Obiecuje odkryć przed podmiotem sekret Innego, ale ów sekret istnieje tylko o tyle, o ile pozostaje w ukryciu¹³.

Przyjęcie symbolicznej kastracji, podporządkowanie się Prawu i zastąpienie matczynego ciała ojcowskim słowem, choć wymaga rezygnacji z części popędowej rozkoszy, chroni przed skutkami pierwotniejszej kastracji, bardziej bezwzględnego i groźnego w skutkach rozpadu matczyno-dziecięcej jedności. I jak w metaforyce obrzezania, gdy w akcie posłuszeństwa wobec Prawa część ciała zostaje odrzucona po to, by w pozostawionej po nim pustce dojrzewać mogła pełnia symbolicznego panowania i samoopanowania, realne ciało Courbeta odjęte zostaje przez nałożoną na niego Massonówką metaforę, *vagina dentata* z pierwszego obrazu pod gilotynującą nakładką drugiego przeistacza się w ofiarny napletek, kawałek odciętego ciała, którego uśmiercona resztką świadczy o zwycięstwie symbolicznego nad wyobraźniowym i realnym. Niewypowiedzalna realność zaczyna mówić podstawionym w jej miejsce „ludzkim głosem”, niszczycielska siła popędu rozprasza swoją energię w podstawionych znaczących, rozkosz ulega pragnieniu, cielesne wzburzenie kanalizuje się w sygnifikacyjnym systemie.

Taką oto zasadniczą trasę przemierza matka w pracach Lacana. Na początku jest ona pełnią obecności, następnie jawi się jako niemal całkowicie nieobecna, by na końcu, po okresowym wchłonięciu, powrócić pod egidą fallusa. Aczkolwiek przygasła potęga jej imago z pierwszego okresu nie przestaje nawiedzać jego późniejszych tekstów¹⁴.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ J. Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis. The Seminar of Jacques Lacan. Book XI*, red. J.-A. Miller, trans. A. Sheridan, New York: Penguin Books, 1979, s. 105.

¹² A. Zupančič, *The Odd One In. On Comedy*, Cambridge: The MIT Press, 2008, s. 119.

¹³ T. McGowan, *Realne spojrzenie. Teoria filmu po Lacanie*, tłum. K. Mikurda, Warszawa: Wyd. Krytyki Politycznej, 2008, s. 24.

¹⁴ S. Barzilai, *Lacan and the Matter of Origins*, Stanford: Stanford University Press, 1999, s. 2.

Nieznośnego ciężaru milczącego spojrzenia nie da się znieść w krążącym wokół jego pustki wirze obrazowego, zmysłowego nadmiaru, tej przerażającej pustki nie da się „zamalować”, można ją natomiast przez chwilę, na jakiś czas, „zagadać”.

Podobnie postępujemy we własnym domu, gdy chroniąc się przed miejskim zgiełkiem, zamiast w ciszy, zatapiamy się w kokonie głośno słuchanej muzyki. Wydawać by się mogło, że to ucieczka do przodu, na dokuczliwy hałas odpowiadamy, jeszcze mocniej podkreślając akustyczne ciśnienie. Wbrew pozorom nie chodzi tu jednak o zmysłowy eksces, a o dobitne przeciwstawienie bezładnej przemocy realnych bodźców symbolicznego prawa muzycznej kompozycji.

Według tej samej zasady działa Lacan: nie uchylając się od wyzywającego spojrzenia Courbeta, odwraca na chwilę głowę, mruży oczy, ale mimo wszystko znowu patrzy i wzrokiem upartego kartografa nakreśla współrzędne w chaosie i pustce realnego, jakby na przekór przeinaczając przekonanie Wittgensteina o tym, że „co można pokazać, tego nie można powiedzieć”¹⁵.

Ten rodzaj symbolicznej reakcji na *horror vacui* znajdujemy przede wszystkim u artystów konceptualnych, usiłujących poddać estetyczną materię dyscyplinie ojcowskiego słowa, gdy w abstrakcyjnym, iluzorycznym porządku językowych pojęć wydają się opanowywać niedowład zmysłowej nieokreśloności.

Symboliczna kastracja przewycięża lęk przed wyobraźniowym okaleczeniem, umożliwiając podmiotowi wyjście z intymnego impasu i odseparowanie się od innego/matki (*m/other*) poprzez identyfikację z publicznym znaczącym ojcowskiego ideału ego¹⁶.

W prawosławnej sekcie dyrników nie uznawano świętych obrazów, modlono się do wywierconego w ścianie mistycznego otworu. Po skończonej modlitwie dziurę zatykano symbolicznym kołkiem, po to by w pustym miejscu nie wylęły się już z samej swej natury zwodnicze fantazje. Ten obrazoburczy gest powtarzają dziś artyści konceptualni, gdy w abstrakcyjnym tyglu języka, odparowując zmysłową substancję sztuki, rozcieńczają realną i wyobraźniową materię w formalinie analitycznej refleksji. Także Lacan, jako twórca instalacji Courbet/Masson, wpisuje się w poetykę konceptualizmu. Jego nieufność wobec wyobraźniowej treści fantazmatów przywodzi na myśl ikonoklastyczny idealizm „sztuki pojęciowej”.

I, co ważniejsze, algebraiczna formalizacja własnych rozumowań pozwoliła Lacanowi na utożsamienie swojego myślenia z porządkiem symbolicznym, który, jako

¹⁵ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, tłum. B. Wolniewicz, Warszawa: WN PWN, 2000, s. 28.

¹⁶ S.Z. Levine, *op. cit.*, s. 62.

starannie uzasadniony i samoświadomy sposób formalizowania myśli, stoi w wyraźnej opozycji do tych rodzajów wiedzy – afektywnej, percepcyjnej, fenomenologicznej – których wyobrażeniowy powab, sprzyjając uwodzicielskim zdolnościom, potrafi zwieść czyjeś myślenie na manowce niezrozumienia i iluzji. Z tego względu możemy nazwać Lacana konceptualistą, choćby mimowolnym i niekoniecznie przyznającym się do tego¹⁷.

O tym, że przejawiana przez Lacana chęć opanowania skopiecznej popędości Courbeta wpisywała się w estetykę i anestetykę „sztuki pojęciowej” dobitniej niż twórczość wielu jej znakomitych przedstawicieli przekonać się można, porównując jego próby ujarznienia *Źródła świata* ze sposobem, w jaki uczyniono to w słynnej, na poły konceptualnej, instalacji *Étant donnés*¹⁸, w przedstawieniu na pierwszy rzut oka bardzo podobnie epatującym realnością kobiecego ciała, do którego wyjątkowo trafnie zdaje się pasować następujące spostrzeżenie Slavoj Żižka: „wyniesienie kobiety na poziom wzniesłego obiektu jest zarazem poniżającym sprowadzeniem jej do biernej rzeczy lub ekranu dla narcystycznej projekcji męskiego ideału ego”¹⁹.

Diorama Marcela Duchampa, bo o niej tu mowa, składa się z dużych drewnianych drzwi, z których zachęcająco wyziera wywiercony otwór. Ta wojerystyczna dziura zamienia widza w typowego podglądacza; jego wzrok niemal natychmiast przykuwają kobiece genitalia, miejsce, w którym jak gdyby zaczynał się i kończył odrętwiały dramatyzm tego niepokojąco bezwładnego ciała. Wprawdzie z nagiętego korpusu wyrasta, niby demonstracyjny dowód woli, ręka z zapaloną lampką, ale i tu przeważa wrażenie bezosobowego automatyzmu. I Courbet, i Duchamp zdają się sugerować, że oglądana przez nas scena jest następstwem wyczerpującego aktu seksualnego; różnica polega na tym, że o ile niemal pewni jesteśmy co do zadowolenia przejawiającego się w cielesnym rozprężeniu kobiety z pierwszego obrazu, nagość tej drugiej kojarzyć się może raczej z policyjnymi zdjęciami ofiar.

¹⁷ E. Meltzer, *Systems We Have Loved. Conceptual Art, Affect, and the Antihumanist Turn*, Chicago: The University of Chicago Press, 2013, s. 169–117.

¹⁸ O bezpośrednim wpływie *Źródła świata* na dioramę Duchampa spekulował m.in. Robert Kilroy: „Pod koniec września 1958 roku Marcel i Teeny Duchamp zostali zaproszeni na obiad do domu Jacques’a Lacana przy 3 rue de Lille w Paryżu. Pewnego rodzaju rytuałem było to, że po obiedzie Lacan przyjmował swoich gości w sąsiednim pokoju, gdzie przedstawiał im jeden ze swych najcenniejszych nabytków: *L’Origine du Monde* Gustave’a Courbeta. Fakt, że kontrowersyjny obraz nigdy nie był prezentowany publicznie za życia Duchampa [...] prowadzi do wniosku, że odkrył go on po raz pierwszy w mieszkaniu Lacana. Ponadto, biorąc pod uwagę to, że Duchamp już rozpoczął był pracę nad *Étant donnés*, to owo spotkanie z Lacanem wzmacnia jedynie tezę, że obraz Courbeta miał wpływ na jego ostatnie dzieło”. R. Kilroy, *Marcel Duchamp’s Fountain. One Hundred Years Later*, London: Palgrave Macmillan, 2018, s. 15–16.

¹⁹ S. Žižek, *The Metastases of Enjoyment. Six Essays on Woman and Causality*, London: Verso, 1994, s. 108.

Przedstawienie Duchampa ukazuje grozę i przemoc zmysłowej puryfikacji – oczyszczone z rzeczywistości ciało przeistacza się w *corpus delicti* symbolicznego przestępstwa. Martwa wagina, wydepilowana i wyjałowiona, zamieniona została w uległy obiekt wiwisekcji; dla ułatwienia oględzin umieszczono ją w samym środku perspektywy, teraz badawcze oko może już bez przeszkód penetrować ten nieruchomy kawałek materii. Widz może przez moment ulec złudzeniu, że nie tylko jego ogląd rzeczywistości jest w całości racjonalnie opanowany, ale i że temu samoopanowaniu podporządkowują się wszystkie przedmioty.

Perwersyjne fantazje niezmiennie chronią przed lękiem. Ów lęk może być związany zarówno z siłami libidinalnymi, jak i destrukcyjnymi. Rzeczywiście, spotkać można też nekrofilne fantazje napędzane przez obie te siły. [...] To przede wszystkim oczy, odczuwane są jako kastrujące. W nekrofilnej fantazji obiekt nie ma oczu i ta właśnie jej cecha ma tak nieodparty urok dla tego rodzaju pacjentów²⁰.

Złudzenie nie trwa długo, zbyt oczywista ironia Duchampa momentalnie ujawnia komediowy charakter tak zadufanego w swej rozumności percypienta, widza tak doskonale ucieleśnionego przez Lacana w jego odgrywanej przed Courbetem grotesce powagi i autorytetu.

Inaczej niż Lacan strojący miny przed *Źródłem świata*, Duchamp nie pompuje fallicznego Ja, lecz mimo woli zbliża się do psychoanalitycznej teorii w większym stopniu niż sam jej mistrz i prawodawca, spuszczając z męskiego Ja abstrakcyjny eter. Dość szybko w naszym polu widzenia wyrastają wyparte przez chwilę przejawy realnego: chrzęszcząca, badyłowata, poskręcana i beładna roślinność drażni nasze oczy i iluzja rozumnie uporządkowanej i martwej natury natychmiast zanika. To przede wszystkim z powodu tej nieopanowanej inwazji realnego możemy mówić „o rozróżnieniu pomiędzy erotyzmem późniejszych prac Duchampa a wczesnym «mózgowym Duchampem»”²¹.

Zaglądając przez otwór dioramy, czujemy na plecach wzrok innych podglądaczy, ale dość łatwo znosimy ich obecność; poddani tym samym co my regułom, posłusznie stoją w kolejce, podobni do nas, niezbyt uciążliwi, nieważni – kto Inny nas niepokoi: ze wszystkich stron ogląda nas Rozum. Jak w „oku opatrności” – krygujemy się.

Wojerystyczne przedstawienie Duchampa okazuje się śmiertelną pułapką na podglądaczy. Obiecująca wzniosłe znaczenie perspektywa zawodzi i podstępnie zbiega się w absurdalnie niewyraźnym i nieruchawym łonie. Skonsternowany penetrator przegląda się w odzwierciedlającym jego analityczną przemoc impotentnym przedmiocie, jego wzroku nie mamy już fetyszystycznie zamaskowana nicość, która usilnie i nad wyraz symuluje falliczną obecność, tu z pewnością nie bije „źródło świata” i groźba kastracji ukazuje się podglądaczowi jako jego

²⁰ A. Lemma, *op. cit.*, s. 55–56.

²¹ R. Kilroy, *op. cit.*, s. 18.

własne i zrealizowane już przeznaczenie. „On, widząc, jest cipą”²² – tak dosadnie określił Jean-François Lyotard teleologię tego przedstawienia.

Zgwałcona, obnażona i pozbawiona życia kobieta z dioramy Duchampa jest ofiarą czarnego humoru, przewrotnego dowcipu i bezlitosnej autoironii, tych przejawiających się w jego sztuce cnót i zdolności, których poważny brak uczynił z Lacana odgrywającego przed Courbetem bezwolną ofiarę pretensjonalnego performansu.

W obrazie Courbeta tylko na pozór odzwierciedla się podwójna logika fetysyzmu: zaprzeczenia i jednoczesnego potwierdzenia kastracji. Z pewnością nad wyraz wyrafinowane przejawy tej ambiwalencji znajdujemy choćby w wielu fotograficznych aktach autorstwa Mana Raya – tu nagość dwuznacznie zarysowanej feminy w swym ogólnym, ostatecznym kształcie układa się w zwartą figurę męskiej potencji. Bez wątplenia do najgłośniejszych i najbardziej skandalizujących przykładów estetycznego fetysyzmu zaliczyć należy rzeźbę Constantina Brâncușiego *Princess X*. „Księżniczkę” bardzo szybko usunięto z paryskiego Salonu Niezależnych, dostrzegając w niej nic innego jak wzwiedzonego penisa.

Jednakże w *Źródle świata* obcięty korpus kobiety nawet przez chwilę nie chce się upodobnić do bezgłowego fallusa, w mgnieniu oka na pierwszy plan wysuwa się waginalna pustka, punkt *a*, z którego patrzy uporczywa meduza – jej spojrzenie jest absolutnie niezachwiane.

Dogmatyka artystycznej zmysłowości. Filozoficzna tradycja Zachodu faworyzuje ten sposób spostrzegania, w którym unaocznia się wyraźnie skategoryzowana, uprzedmiotowiona rzeczywistość. Nawet wtedy, gdy percepcji przyznawało się pewne prawo do prawdziwości, to zazwyczaj tylko na zasadach ściśle wyznaczonych przez prawodawstwo pojęć. Za wymowny przykład tego rodzaju protekcjonalizmu może tu posłużyć dwuznaczne dowartościowywanie percepcji w epistemologii Immanuela Kanta. Z jednej strony niemiecki filozof w naoczności dostrzegał główny cel naszego poznania, myśleniu przyznając rolę jedynie środka. Ale jednocześnie, choć *Anschaung* było dla niego jedynym poznawczym sposobem bezpośredniego odniesienia się do rzeczywistości, to, jak podkreślał w *Krytyce czystego rozumu*²³, zawsze i wyłącznie dzięki syntetyzującym interwencjom pojęć, a nigdy jako niezależna instancja poznawcza. Jeśli więc już percepcję łaskawie dopuszczano przed oblicze prawdy, to tylko dzięki kategorycznemu wsparciu pojęć.

Nie było to jednak ostatnie słowo Kanta w kwestii poznawczego statusu naoczności. Pytając o podstawę pewności co do wzajemnej adekwatności naszych pojęć i świata, do którego się one odnoszą, w poszukiwaniu odpowiedzi przeniósł się w dziedzinę estetyki. Tam z pomocą przyszła mu analiza doświad-

²² J.-F. Lyotard, *Les TRANSformateurs Duchamp*, Paris: Galilée, 1977, s. 138.

²³ I. Kant, *Krytyka czystego rozumu*, tłum. R. Ingarden, Kęty: Antyk, 2001, s. 98–99.

czenia piękna, odkrywając nieoczekiwane w świetle logocentrycznie zorientowanego dyskursu pierwszej *Krytyki* właściwości estetycznej percepcji. Jak to wykazała *Krytyka władzy sądzienia*²⁴, w doświadczeniu piękna, nieopartym na żadnym komunikowalnym pojęciu, a jedynie na tym, co formalnie unaocznione, naoczność rozpoznana została jako pierwotna przesłanka i ostateczne potwierdzenie tego, co racjonalne. W estetycznej grze wyobraźni i intelektu i ich wzajemnej, bezinteresownej zgodzie co do pokrewieństwa myśli i naoczności dostrzegł Kant, ten tak niechętny zmysłowości myśliciel, prawdziwie przeżyty i odczuty wyraz ontologicznej sensowności naszego poznania.

W tym ujęciu percepcja nie tylko wykazuje pewną niezależność wobec myślenia, ale nawet zdobywa nad nim przewagę jako jego zasadniczy gwarant. Co więcej, forma estetycznej naoczności zawiązuje się na poziomie transcendentnym, czyli odznacza się źródłową uniwersalnością, stanowiąc rodzaj powszechnego otwarcia się każdego podmiotu na to, co wobec niego inne.

O ile więc w *Krytyce czystego rozumu* percepcja zdławiona została w logocentrycznym uścisku, o tyle w *Krytyce władzy sądzienia* staje się ona jedyną możliwością realnego wyswobodzenia się z solipsystycznej pułapki i szansą wyjścia na świat. Dzieje się tak dlatego, że zarówno przedmioty naszego poznania, jak i my, jako poznające, kategoryzujące podmioty, wyłaniamy się w uprzedniej pasywnej syntezie tego, co inne, w pierwotnym czasoprzestrzennym wiązaniu form, jakie zachodzi w receptywnie-produktywnym *sensus communis* – wspólnej nam transcendentalnej zmysłowości.

Czy jednak rzeczywiście tak rozumiane piękno otwiera przed nami prawdziwą transcendencję, czy też raczej wciąż zamyka nas ono w granicach podmiotowości?

Jak zauważa Ingebjørg Seip²⁵, dla Kanta doświadczenie owej wzajemnej zgodności między myśleniem a światem związane jest z zastosowaniem regulatywnej idei o celowości natury. Odczucie tej teleologii jest najpełniejsze, zdaniem Kanta, w obliczu pięknie przedstawionego człowieka. Dzieje się tak dlatego, że to ze względu na domniemaną rozumność zaprezentowanej postaci doświadczamy jej zewnętrznej formy jako ekspresji duchowej celowości.

Subiektywny wymóg celowości występuje zarówno w widzu, jak i w tym, co przez niego oglądane. Wkład podmiotu jest zatem odzwierciedlony i spotęgowany, zamiast być wymazany. Antropocentryzm zostaje przywrócony w momencie, gdy wydaje się, że został on przewyżniony²⁶.

²⁴ I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, Warszawa: WN PWN, 1986, s. 121–122.

²⁵ I. Seip, *Towards an Aesthetics of Reversibility or What Merleau-Ponty did not Want to Learn from Kant*, „The Nordic Journal of Aesthetics”, 2008–2009, vol. 20, nr 36–37, s. 11–35.

²⁶ *Ibidem*, s. 28.

Narcystyczne zwierciadło nie pęka i nie ma żadnych szczelin, przez które można byłoby się precyzyjnie na drugą stronę lustra. W kantowskim pięknie człowiek rozkoszuje się jedynie iluzoryczną władzą swoich pojęć nad nie własnym światem. Percepcja, wbrew pozornemu uprzywilejowaniu, oddana zostaje na służbę „zapatrzonego” w siebie Rozumu.

Teoretyczna sprzeczność, czy też może bardziej – perspektywicznie wzajemna lustracja między logocentrycznie i estetycznie zorientowanymi *Krytykami: czystego rozumu i władzy sądenia* – znacząco wpłynęła na problematyczny status estetycznej percepcji w teorii i praktyce nowoczesnej sztuki. Najważniejsze punkty zwrotne we współczesnej estetyce i twórczości artystycznej w istotnym stopniu wyznaczone zostały w wyraźnej relacji, pozytywnej lub negatywnej, do teoretycznych ustaleń i wskazówek niemieckiego filozofa. Rozwój awangardy w przeważającej mierze zdeterminowany był przez napięcie wytworzone między dwoma teoretycznoartystycznymi biegunami: z jednej strony dokonywano spektakularnych eksperymentów formalnych, które stanowić miały wyraz „triumfu czystej naoczności”²⁷, z drugiej zdecydowanie sprzeciwiano się „modernistycznej fetyszyzacji wzroku”²⁸, usiłując zdemaskować i przezwyciężyć przesady wzrokocentryzmu.

Artyści i teoretycy podzielili się na tych, którzy za pomocą nowych środków ekspresji, negując estetyczną tradycję, wciąż podtrzymywali wyrosłe na jej gruncie przekonanie o najwyższej doniosłości zmysłowo-wyobrażeniowych aspektów sztuki, oraz na tych, którzy pragnęli w końcu uwolnić sztukę od „naocznościowego dreszczu”²⁹ (jak to ujął Duchamp, „Od czasów Courbetera uważa się, że malarstwo adresowane jest do siatkówki. Wszyscy popełniali ten błąd. Siatkówkowy dreszcz!”³⁰).

O ile pierwsze teoretyczne ujęcie (np. Greenberg) w modernizmie widziało szansę na ostateczne ugruntowanie wzrokocentryzmu, o tyle w drugim przypadku albo podkreślano synestezyjną naturę estetycznej percepcji (np. Merleau-Ponty), albo też nad sensualne atrakcje przedkładano artystyczną interpretację i artykulację pojęć (np. Danto).

Jak zauważył Adorno, artystyczna celebrowanie zmysłowości zbyt łatwo popada w dogmat o „naocznościowym charakterze sztuki”³¹. Korzenie tego przesądu, do dziś kultywowanego przez rozmaitych ideologów „spontaniczności”, tkwią głęboko osadzone w sformułowanej przez Kanta, wciąż niezwykle wpływowej, koncepcji czystego sądu estetycznego.

²⁷ M. Jay, *op. cit.*, s. 301.

²⁸ *Ibidem*, s. 302.

²⁹ *Ibidem*, s. 305.

³⁰ P. Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, trans. R. Padgett, London: De Capo Press, 1979, s. 43.

³¹ T.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa: WN PWN, 1994, s. 174.

W opinii większości komentatorów dla autora *Krytyki władzy sądenia* sfera pojęciowa zdawała się odgrywać w doświadczeniu estetycznym drugorzędną, a niekiedy nawet szkodliwą rolę. Zgodnie z jego teorią czystego piękna to, co estetycznie istotne, spełnia się wystarczająco w samej naoczności, a ściślej rzecz biorąc, w formie percypowanego przedstawienia. Zbyt wyraźna obecność pojęć w estetycznym doświadczeniu mogłaby rozproszyć kontemplacyjny nastrój, bezinteresownie wzniosły zachwyt nad tym, jak harmonijnie ukazuje się oderwany od konkretnej rzeczywistości kształt, zamieniając je na przyziemne zainteresowanie tym, co zostało ukazane, czemu to coś służy i jak pobudza materię życia, patologiczną już z samej swej natury. Nic więc dziwnego, że to w nic nieznaczącej arabesce widział Kant wzorcową postać takiej czystej formy.

Kult estetycznej naoczności nie kończy się wraz z upadkiem sztuki tradycyjnej; nowocześni artyści, przynajmniej ci, których nie pochłonięło bez reszty obrazoburcze filozofowanie, oddawali się gorączkowemu, często owocnemu poszukiwaniu nowych form, materiałów i metod, które miały zintensyfikować i poszerzyć zakres estetycznego doświadczenia: wnikliwa, gruntowna analiza artystycznych mediów, mająca na celu ujawnienie drzemiącego w nich estetycznego potencjału, swoistej tylko dla nich esencji, z której wydobyć należy specyficzne wartości artystyczne – oto właściwy przedmiot twórczej refleksji, która ideologiczne spory pozostawia pograżonym w abstrakcji myślicielom.

W zasadzie twórczość tak zorientowanej teoretycznie awangardy kształtowała się wciąż w granicach wyznaczonych przez kantowską „estetykę smaku”. Nieprzypadkowo jeden z największych orędowników takiego właśnie kierunku rozwojowego w sztuce modernistycznej, Clement Greenberg³², chętnie odwoływał się do *Krytyki władzy sądenia*. Ten zagorzały i wpływowy zwolennik formalizmu w sztuce tak dalece posiłkował się argumentacją XVIII-wiecznego filozofa, że obwołał go w swym *Modernist Painting* „pierwszym rzeczywistym modernistą”³³, za powód tego wyróżnienia podając analogię, jaka zachodzi między kantowskim ograniczeniem roli pojęciowości w doświadczeniu estetycznym, czyli racjonalnym ograniczeniem racjonalności, na które zdobywa się zdolny do samodyscypliny, nowoczesny intelekt, a nowoczesną sztuką, auto-refleksyjnie i krytycznie badającą istotę swych zmysłowych potencji.

Uważam, że istota modernizmu wyraża się w tym, że wykorzystuje on charakteryzujące jego dyscyplinę metody do krytyki tejże dyscypliny – nie po to, by ją obalić, lecz by wzmocnić jej pozycję w przestrzeni podległej jej kompetencji³⁴.

³² Jak przez długi czas mylnie utrzymywali zwolennicy Greenberga, miał on nawet być twórcą samego terminu „modernizm”.

³³ C. Greenberg, *Modernist Painting*, [w:] C. Harrison, P. Wood (red.), *Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford: Blackwell Publishers, 1992, s. 754.

³⁴ *Ibidem*, s. 755.

Uznając czyste sądy smaku za wyłączną podstawę oceny artystycznych wartości, wytyczył Greenberg dla nowoczesnej sztuki, powołując się przy tym na autorytet kantowskiej estetyki, pole rozwoju ściśle zamknięte w granicach formalizmu.

Modernizm definiuje się w dłuższej perspektywie nie jako „ruch”, jeszcze mniej jako program, lecz raczej jako rodzaj tendencji czy tropizmu: w kierunku wartości estetycznej, wartości estetycznej samej w sobie i ostatecznej. Specyfika modernizmu polega na byciu takim właśnie spotęgowanym tropizmem³⁵.

Na pierwszy rzut oka ten tak chętnie podkreślany przez formalistów kantowski rodowód ich estetycznej refleksji zdaje się w pełni uzasadniony; trudno zaprzeczyć formalistycznym zapędom Kanta, gdy ma się na uwadze choćby takie jego stwierdzenia:

W wydawaniu sądu o wolnym pięknie (tzn. co do samej tylko formy) sąd smaku jest czysty. Nie zakłada się tu ani pojęcia jakiegoś celu, do którego miałyby danemu przedmiotowi służyć różnorodność, ani tego, co przedmiot ten miałyby przedstawiać; skutek byłby bowiem taki, że swoboda wyobraźni, która niejako bawi się oglądaniem kształtu, uległaby tylko ograniczeniu³⁶.

Gloryfikując w ten sposób estetykę czystej formy, Kant wyraźnie zdyskredytował rolę pojęciowości w procesie realizacji doświadczenia estetycznego, sprowadzając jej funkcjonowanie do rodzaju zaledwie biernego oporu, który ciężarem swojej nieruchawej jednoznaczności dynamizuje siły imaginacyjne, działając jak przeszkoda, której pokonanie jest niezbędnym warunkiem wytworzenia estetycznej idei, mającej w swym rozwibrowanym estetycznie wyobrażeniu rozmyć definicyjne granice pojęć w wyzwajającym procesie ich swobodnego, wyłącznie zmysłowo-formalnego kojarzenia. Pojęcia wciągnięte w estetyczną grę wyobraźni, intelektu i rozumu zatracają swój dotychczasowy dyskursywny charakter, ze zniewalających kategorii przeobrażając się w środki artystycznego wyrazu. Sformułowane w kantowskiej analityce czystego piękna estetyczne przewyciężenie dyskursu nad wyraz celnie ujął Adorno:

Dzieło sztuki musi składniki dyskursywne włączać we własny związek immanencji ruchem przeciwnym do tego, który kieruje się na zewnątrz, apofantycznego, wyzwajającego moment dyskursywny³⁷.

Hans-Georg Gadamer, mając na myśli tę właśnie estetyzację pojęć, zwrócił uwagę w *Aktualności piękna*³⁸, że pojęcie sztuki w *Krytyce władzy sądzienia*

³⁵ C. Greenberg, *Necessity of "Formalism"*, „New Literary History”, 1971, vol. 3, nr 1, s. 171.

³⁶ I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, s. 107.

³⁷ T.W. Adorno, *op. cit.*, s. 182.

³⁸ H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, tłum. K. Krzemieniowa. Warszawa: Oficyna Naukowa, 1993.

należy rozpatrywać raczej „z punktu widzenia geniuszu”, a nie, jak to czynią formalisci, „z punktu widzenia smaku”. W tej ostatniej perspektywie mamy bowiem do czynienia z sędami smaku, które „wypatrzone” są z przejawów pięknej przyrody, z natury przecież milczącej i niewysławialnej.

Decydującym momentem w *Krytyce władzy sądzienia*, pozwalającym powściągnąć skrajny formalizm, było dla Gadamera kantowskie rozróżnienie między „pięknem wolnym” (*pulchritudo vaga*) a „pięknem zależnym” (*pulchritudo adhaerens*). Adekwatnym odniesieniem dla „piękna wolnego” jest świat natury, który ujęty w kontemplatywnym nastrojeniu może być, dzięki samej tylko „grze form i barw”, powodem estetycznej przyjemności. Inaczej rzecz się ma z doświadczeniem sztuki – za każdym dziełem zgadujemy rozumną intencję, która dalece przekracza beztreściowe piękno przyrody. Dlatego też przeżycie estetyczne wywołane przez dzieło sztuki zawsze wiąże się z uznaniem stopnia doskonałości percypowanego przedmiotu, z oceną tego, na ile dane przedstawienie zgadza się z jego pojęciowo wykoncypowanym ideałem. Według słów Kanta zakłada owo piękno „pojęcie [przedmiotu] oraz stosującą się do niego doskonałość przedmiotu”³⁹, w tym więc sensie jest ono zależne od pojęć.

Ale, jak podpowiada Danto, „aby zobaczyć coś jako sztukę, konieczny jest element, którego oko nie może dostrzec – jest to atmosfera teorii artystycznej, wiedza na temat historii sztuki: świat sztuki (*artworld*)”⁴⁰.

Na podstawie samego tylko wyglądu nie bylibyśmy w stanie odróżnić wielu współczesnych dzieł sztuki od zwykłych, nieartystycznych przedmiotów. Estetyczna naoczność tych artefaktów jest tak nieoczywista, że bez symbolicznego odwołania się do pojęciowo sformułowanych sugestii i wskazań ich artystyczne pretensje zostałyby prawdopodobnie przeoczone.

Tak właśnie stało się kilka lat temu w dortmundzkim Museum am Ostwall, gdy zniszczono wartą 800 tysięcy euro pracę Martina Kippenbergera *Gdy zaczyna kapać z sufitu*. Na widok zabrudzonego wapiennym osadem gumowego pojemnika, stanowiącego główną część instalacji, nieuprzedzona i pozostawiona bez dozoru sprzątaczką bez wahania przystąpiła do dzieła, zaprowadzając porządek tam, gdzie nie była w stanie dostrzec symbolicznego przesłania. W tym nieporozumieniu pobrzmiewa echo dantowskiej ironii. Amerykański teoretyk, zaintrygowany estetycznym zubożeniem współczesnej sztuki, w jednym ze swoich licznych eksperymentów myślowych wyobraził sobie nocnego stróża, który starając się uratować z płonącego domu towarowego to, co najcenniejsze, pozostawia na pastwę płomieni kosztujące fortunę dzieła nowoczesnej sztuki,

³⁹ I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, s. 105.

⁴⁰ A.C. Danto, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, tłum. L. Sosnowski, Kraków: Wyd. UJ, 2006, s. 42.

bowiem w jego oczach sprawiały one raczej wrażenie jakichś wybrakowanych, niezbyt luksusowych towarów.

W wymyślaniu podobnych przykładów Danto nie miał chyba sobie równych; wśród wielu jego anegdot, ukazujących ścisłą zależność między fenomenologią artystycznego dzieła a przypisywanym mu konceptualnym znaczeniem, jedną z bardziej znanych jest ta, w której każe nam on sobie wyobrazić nieprawdopodobną, ale bardzo przy tym pouczającą wystawę, na której wszystkie obrazy zdają się na pierwszy rzut oka wyglądać tak samo jak zestaw zawieszonych na ścianach galerii bliźniaczych czerwonych kwadratów, choć każde z przedstawiających je płócien wystawione zostało przez innego twórcę. Pomimo tego „powierzchnowego” podobieństwa autorzy z uporem utrzymują, że każdy z nich jest zupełnie innym obrazem. I rzeczywiście, potencjalnej publiczności wystarczyłaby znajomość ich rozmaitych tytułów, by przed każdym z płócien doświadczyć całkowicie odmiennego obrazu. *Nastrój Kierkegaarda, Plac Czerwony, Czerwony obrus, Nirwana czy wreszcie Izraelici przekraczający Morze Czerwone* – to niepełna lista wszystkich wystawionych w wyobraźni Danto dzieł; pozwala jednak wyobrazić sobie, jak szerokie spektrum estetycznych doświadczeń i wyobrażeń rozciągać się może między tymi zgromadzonymi obok siebie pozornie identycznymi czerwonymi kwadratami. „Mają one inną zawartość intencjonalną i, całkiem możliwe, różną fenomenologię”⁴¹. To dopiero w procesie interpretacji z oczywistego tła wynurza się w pełni niezwykłość estetycznego obrazu. Trudno zresztą sobie wyobrazić, na czym miałyby polegać bezrefleksyjne zanurzenie się w samej tylko naoczności dzieła, być może wyglądałoby tak, jak to przedstawił Danto w swoim sarkastycznym komentarzu do estetyzmu Greenberga.

Tak oto Arthur Danto wyobrażał sobie Greenberga wprowadzającego tego rodzaju filozofię w życie: odwrócony plecami do nieznanego mu płótna Greenberg nagle odwracałby się w stronę obrazu i przenikając wytrawnym okiem jego treść, wyprzedzałby umysł i jego z góry przygotowane teorie, za każdym razem kończąc ten wyścig zwycięstwem prędkości wizualnych bodźców nad szybkością myśli⁴².

Zajmijmy ponownie starannie wyważone stanowisko Gadamera, zatrzymując się gdzieś pomiędzy Scyllą a Charybdą rozumowego poznania i zmysłowych pobudzeń.

W przypadku sztuki znajdujemy się naprawdę zawsze w polu napięcia między czystą zależnością od punktu widzenia – patrzenia obrazu i wejrzenia w obraz, jak

⁴¹ P. Goldie, E. Schellekens, *Philosophy and Conceptual Art*, Oxford: Clarendon Press, 2007, s. 13.

⁴² A. Danto, *From Aesthetics to Art Criticism and Back*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 1996, vol. 54, nr 2, s. 109.

to nazwałem – a znaczeniem, które w dziele sztuki przeczuwamy, rozumiemy i rozpoznajemy dzięki wadze, jaką ma dla nas każde tego rodzaju spotkanie ze sztuką⁴³.

Percepcja estetyczna sztuki jest zatem prowadzona przez interpretacyjną pracę pojęć, zmierzających ku domniemanemu znaczeniu; postrzeżenie zmysłowe nie jest nierozumne, lecz widzi to, co wskazują mu refleksyjne podpowiedzi.

Postrzeżanie (*Wahrnehmen*) nie polega jedynie na zbieraniu doznań zmysłowych, ale, jak mówi samo to piękne słowo, na uznawaniu czegoś za prawdziwe (*für wahrnehmen*). Znaczy to wszakże: to, co się udostępnia zmysłom, jest widziane jako coś i za coś brane⁴⁴.

Gadamerowska krytyka formalizmu nie polegała jednak na druzgocącym odrzuceniu, starała się jedynie przywrócić właściwe proporcje między naocznościowym a konceptualnym wymiarem sztuki. Zamiarem nie było proste odwrócenie hierarchii – refleksja niezbędna w doświadczeniu estetycznym dla pełnego ukonstytuowania artystycznego dzieła, choć dąży do uchwycenia jego całościowego sensu, nigdy go przecież nie zamyka w jednoznaczności określonych pojęć. Tym, co unaocznia się w dziele sztuki, jest transcendujący określoną dyskursywność estetyczny ideał, otwierający przed rozumieniem pozapojęciowe, wyobrazeniowe znaczenia „sprawiające, że w myśli dodajemy do pojęcia wiele [takich rzeczy], które nie dają się nazwać”⁴⁵.

Nie jest więc tak, że wychodzimy od jakiegoś z góry przyjętego pojęcia, a następnie bezproblemowo profilujemy według niego przedmiot estetycznego doświadczenia; wręcz przeciwnie, to niepowtarzalny, indywidualny charakter dzieła dookreśla wszystkie te pojęcia, które staramy się do niego zastosować. Pojęcia te, „jak to wyrażał Kant, «nabierają wydzźwięku» (*in Anschlag gebracht werden*). To piękne słowo pochodzi z języka muzycznego XVIII wieku i stanowi aluzję zwłaszcza do swoistego, wibrującego pogłosem brzmienia ulubionego instrumentu tego stulecia, klawikordu, którego szczególny efekt polega na tym, że ton rozbrzmiewa znacznie dłużej, niż trwa poruszenie struny. Kant najwyraźniej sądził, że funkcją pojęcia jest tworzenie czegoś w rodzaju rezonatora, który potrafił wyartykułować grę wyobraźni”⁴⁶.

Idealne znaczenie sztuki w interpretacji Gadamera niewiele ma wspólnego z heglowskim określeniem piękna jako „zmysłowego przeświecania idei”. Artystyczne unaocznianie jest dla niego tym niezastąpionym sposobem prezentacji

⁴³ H.-G. Gadamer, *op. cit.*, s. 27.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 38.

⁴⁵ I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, s. 246.

⁴⁶ H.-G. Gadamer, *op. cit.*, s. 28.

idei, który nie daje się sprowadzić do abstrakcji pojęciowej, stanowiąc swoisty modus uobecniania idei w jej ucieleśnionej indywidualności.

Gadamer daje przykład semiotycznej ekonomii mimetycznej reprezentacji, zakładając jedność między znaczącym a znaczonym. Jednakże zakładając tę jedność – prostą relację tożsamości między znaczącym a znaczonym – Gadamer deklaruje wyraźną i istotną jednorodność znaku. Koncepcja semiotyczna, która leży u podstaw tego poglądu, opiera się na idei, że znak w swojej jedności musi reprezentować osobliwość znaczonego: w ten sposób znak reprezentuje autentyczność⁴⁷.

Ożywiające sztukę idee zaistnieć więc mogą tylko w konkretnym cielesnym dziele estetycznym. W tym sensie Lacanowskie określenie poezji jako „rezonansu ciała”⁴⁸ opisuje namacalny i symptomatycznie niepowtarzalny charakter estetycznego oddziaływania w ogóle.

W nawet najbardziej skonceptualizowanej warstwie dzieła znaleźć można wymykające się zaordynowanej przez autora ideologicznej dyscyplinie niesforne *residuum*. Realna resztką, stawiając opór dogmatycznej systematyce, wytwarza irracjonalną aurę, być może tym mocniejszą, im bardziej była niezamierzona czy wręcz niepożądana.

Stefan Morawski, omawiając twórczość Władysława Strzemińskiego, artysty, którego trudno byłoby posądzić o symboliczne i mistyczne aspiracje, wygłosił znamienne uwagi:

Najważniejsze [...] wydają mi się przeciwieństwa między założeniami teoretycznymi a niektórymi realizacjami unistycznymi. Mówią o Strzemińskim, że to pierwszy konkretysta. Otóż ja w jego niektórych dziełach malarskich odczuwam coś „mistycznego”, znajduję w nich wyraz jedności z rozumem kosmicznym, wędrówkę do punktu, w którym nicość i całość (*coincidentia oppositorum*) zlewają się ze sobą. Ich poetyka nie da się więc w pełni zracjonalizować. Jest w nich ponadto uderzająco silna ekspresja indywidualna⁴⁹.

Konceptualna postestetyka. Pewność co do tego, że naturalnym przeznaczeniem dzieła sztuki jest jego zmysłowe uobecnienie się w estetycznym doświadczeniu, była powszechnie niekwestionowana aż do chwili, gdy nowoczesną wyobraźnią wstrząsnęły obrazoburcze prowokacje radykalnego konceptualizmu. Wydawać by się mogło, że ta przewrotnie asensualna twórczość, często nazywana w związku z tym antysztuką, jest niczym innym jak dopełnieniem konieczności dziejowej, ostatecznym potwierdzeniem wyroku Hegla, który prawdziwość

⁴⁷ H. Westley, *The Body as Medium and Metaphor*, Rodopi, Amsterdam–New York 2008, s. 93.

⁴⁸ J. Lacan, *Seminar XXIV. L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre, 1976–1977*, trans. C. Gallagher, pobrano 25.09.2019 z: <http://www.lacaninireland.com/web/wp-content/uploads/2010/06/insu-Seminar-XXIV-Final-Sessions-1-12-1976-1977.pdf>, s. 115.

⁴⁹ S. Morawski, *Na zakręcie. Od sztuki do po-sztuki*, Kraków: WL, 1985, s. 156–157.

sztuki i estetycznego przeżycia usprawiedliwił jedynie w czasie przeszłym. Dla niego współczesny, oświecony człowiek nie potrzebował już „zmysłowego przeświecania idei”, światło jego rozumu powinno pojąć prawdę wprost, bez pośrednictwa estetycznego pozoru. Czas więc już najwyższy zamknąć teatr cieni. Prawdziwym twórcą może być dzisiaj tylko ten, który pojmuje jak filozof, jak uwolniony z ciała duch, samą niezapośredniczoną myślą wnikając w istotę bytu.

Naocznościowa redukcja, oprócz filozoficznej krytyki, z największym odporem ze strony artystów spotkała się w latach sześćdziesiątych i na początku lat siedemdziesiątych XX wieku w tzw. sztuce konceptualnej. Jak sama nazwa wskazuje, praktyka i teoria, sformułowana w ramach tego estetycznego programu, dążyła do zdecydowanej artystycznej rehabilitacji pojęciowości. „Zmiana ta – przejście od «wyglądu» do «koncepcji» – stanowiła początek sztuki nowoczesnej i początek sztuki konceptualnej”⁵⁰.

W latach sześćdziesiątych antyintelektualne, emocjonalne/intuicyjne procesy tworzenia sztuki, charakterystyczne dla ostatnich dwóch dekad, zaczęły ustępować sztuce ultrakonceptualnej, która niemal wyłącznie skupia się na procesie myślenia. Ponieważ coraz więcej prac jest projektowanych w studio, ale wykonywanych gdzie indziej przez profesjonalnych rzemieślników, a obiekt staje się jedynie produktem końcowym, wielu artystów traci zainteresowanie fizyczną ewolucją dzieła sztuki. Studio znów staje się studium. Taki trend wydaje się powodować głęboką dematerializację sztuki, zwłaszcza sztuki jako przedmiotu, i jeśli wciąż będzie dominował, może spowodować, że przedmiot stanie się przestarzały⁵¹.

Chociaż twórczość konceptualna już w 1982 roku zaszeregowana została na wystawie *Documenta 7* w dziale „Historia”, wypracowane na jej gruncie stanowisko wciąż pełni funkcję podstawowego, pozytywnego lub negatywnego odniesienia we współczesnej artystycznej debacie. Dlatego konceptualistyczna postawa będzie traktowana w niniejszych rozważaniach nie w wąskim, „historycznym” znaczeniu, lecz jako ogólna tendencja do przedkładania pojęciowych walorów sztuki nad jej naocznościowe aspekty.

Na ewidentne przykłady takiego faworyzowania „konceptu” natrafiamy na długo wcześniej przed pojawieniem się historycznego konceptualizmu, jak i później. Zanim się do nich odniesiemy, wypierw kilka słów o podstawowych zasadach „sztuki pojęć”.

Joseph Kosuth, jeden z czołowych przedstawicieli konceptualizmu, XX wiek określał jako koniec filozofii i początek sztuki. Paradoksalnie diagnoza Kosutha

⁵⁰ J. Kosuth, *Sztuka po filozofii*, tłum. U. Niklas, [w:] S. Morawski (red.), *Zmierzch sztuki – rzekomy czy autentyczny?*, Warszawa: Czytelnik, 1987, t. 2, s. 247.

⁵¹ L.R. Lippard, J. Chandler, *The Dematerialization of Art*, [w:] A. Alberro, B. Stimson (red.), *Conceptual Art. A Critical Anthology*, Cambridge–London: The MIT Press, 1999, s. 46.

pokrywa się w dużej mierze z dokładnie na odwrót postawioną tezą Georga Wilhelma Friedricha Hegla. Ukryta za przeciwstawnymi sformułowaniami zbieżność bierze się z przejścia przez sztukę konceptualną tych zadań, które do niedawna jeszcze były przypisane głównie filozofii. Skoro więc twórczość artystyczna pobudzać ma do uwolnionego od estetycznych pozorów, rzetelnego i obiektywnego myślenia, zacząć musi od samej siebie, poddając krytycznemu przeglądowi zasoby własnych środków, materiałów i metod.

Dla Kosutha sztuka konceptualna była rodzajem krytycznej refleksji, wprost wyrastającej z filozoficznej tradycji. Jednakże spuścizna ta przyjęta została przez niego nie bez zastrzeżeń, za szczególnie domagający się sprostowania i stanowczych wyjaśnień uważał on powielany przez wieki teoretyczny nawyk utożsamiania sztuki z estetycznością.

Niechęć, jaką żywił do zmysłowego uwikłania artystycznej twórczości, przypomina platońskie potępienie sztuki za podwajanie pozoru i fałszu, za stwarzanie iluzorycznego odbicia „rzeczywistości”, będącej także niczym innym jak wprowadzającym w błąd miernym odbiciem idealnej prawdy. Trzeba więc nareszcie zarzucić tę wypaczającą perspektywę zmysłowości i wydobyć spod niej to, co w historii sztuki zbyt łatwo ustępowało na drugi plan pod naporem nieuzasadnionych estetycznych egzaltacji, ujawnić istotę artystycznej kreacji, jej intelektualne zdolności i racjonalne przesłanie wbrew sentymentalnej naiwności tzw. sztuk pięknych i dla otrzeźwienia współczesnej bezmyślności, eksplodującej w ekspresjonistycznym szaleństwie abstrakcji. Kosuth chciał zerwać ze sztuki sztuczną dekorację; nie w zmysłowych pobudzeniach ma się bowiem degenerować znaczenie sztuki, lecz wyrażać ma się ono z jasnością i pewnością logicznych twierdzeń i precyzją naukowego języka. Nic dziwnego, że to szokująco antyestetyczne credo nawiązywało tak chętnie do filozofii analitycznej. Kosuth, korzystając najczęściej z terminologii i poglądów Alfreda Julesa Ayera, posunął się wprost do stwierdzenia, że „dzieła sztuki są zdaniem analitycznymi”⁵².

W *Sztuce po filozofii* sprzeciwia się on kategorycznie uparcie podtrzymanemu założeniu o rzekomo wizualnej istocie sztuki; powołaniem sztuki nie jest według niego zaspokajanie mimetycznych instynktów ani estetyczne zadowalanie. Za adekwatną ilustrację tego purystycznego stanowiska posłużyć może jego praca *One and Three Chairs*. Polega ona na zgromadzeniu w jednym miejscu trzech odrębnych przedmiotów: stojącego przy ścianie drewnianego krzesła, wiszącej na ścianie po lewej stronie fotografii tegoż krzesła zachowującej skalę rzeczywistego pierwowzoru oraz wiszącej po prawej stronie fotografii, na której

⁵² J. Kosuth, *Art After Philosophy and After. Collected Writings, 1966–1990*, red. G. Guercio, Cambridge: The MIT Press, 1991, s. 20.

widać powiększoną encyklopedyczną definicję krzesła. Pozbawione niemal całkowicie walorów ekspresyjnych przedstawienie skupia się wyłącznie na kwestii znaczenia, nazywania i funkcji języka, a sama jego forma przybrała, na zdjęciu z encyklopedyczną definicją w sposób dosłowny, charakter językowego, analitycznie wyważonego komunikatu. Trudno tu o wzruszenia i cielesną euforię.

W antyestetycznej prezentacji na czoło wysuwają się „pozaartystyczne kody”, „przezroczyste”, dokumentalny, zbiektywizowany przekaz idei, najczęściej przybierający postać autodefinicji, zwerbalizowanego lub pokrewnego językowi określenia, czym jest sama sztuka. Konceptualistyczny artysta stara się wyeliminować, na ile tylko można, z artystycznego komunikatu wszystkie te czynniki, które mogłyby przeszkodzić odbiorcy w czysto refleksyjnej reakcji. Ciężar wyobrażeniowego skonkretyzowania artystycznej idei w dużej mierze położony zostaje na samego recypienta. Twórca nie oferuje zmysłowych atrakcji, dostarcza jedynie pojęciowego motywu, którego intelektualne rozwinięcie należy już tylko do samego odbiorcy.

Aby jeszcze bardziej unaocznić konceptualistyczne myślenie, „przyjrzyjmy” się *Fontannie* Duchampa. Z premedytacją wybrany do roli „estetycznego” obiektu seryjny przemysłowy produkt. Banalna zmysłowość i przyziemna funkcjonalność jako środki zapobiegające estetycznej, naocznościowej sublimacji. Tym, co zostaje po tej antyestetycznej puryfikacji, jest czysta idea, prowokujące do myślenia pytanie o sens, o definicję sztuki. Wszelkie próby restytucji doświadczenia estetycznego w wypadku takiego „dzieła” skazane są na groteskowe niepowodzenie.

Wydawać by się mogło, że dopiero po przeszło stu latach od heglowskiego wyroku na sztukę, po przeciągającym się zmierzchu estetyczności, konceptualizm skutecznie wskrzesza artystyczną twórczość w postaci filozoficznej analizy. Sol LeWitt mówił wprost: „Idea staje się maszyną do produkcji sztuki”, dodając jeszcze: „Same tylko idee mogą już być dziełami sztuki [...]. Żadna idea nie musi zostać zmaterializowana”⁵³.

Artysta powinien więc dążyć do wyeliminowania z procesu twórczego estetycznych momentów, nawet jeśli oznaczałoby to likwidację samego dzieła; dla „sztuki pojęć” najstosowniejszym medium staje się język, a nie iluzje zmysłowego mimetyzmu czy ekspresja mętnych, idiosynkratycznych odczuć i emocji.

W artykule *Sztuka konceptualna: od antysztuki do sztuki*⁵⁴ Grzegorz Działowski przywołał pracę brytyjskiego artysty Michaela Craiga-Martina *An Oak Tree* (*Dąb*, 1973), w swoisty sposób unaoczniającą nienaocnościowy charakter sztuki

⁵³ S. LeWitt, *Sentences on Conceptual Art*, [w:] A. Alberro, B. Stimson (red.), *op. cit.*, s. 107.

⁵⁴ G. Działowski, *Sztuka konceptualna: od antysztuki do sztuki*, „Estetyka i Krytyka”, 2005–2006, nr 9–10, s. 93–109.

konceptualnej i chyba mimo woli nasuwającą przekorne skojarzenia między antyestetyką a gadamerowską koncepcją estetycznego symbolu. *An Oak Tree* to ustawiona na szklanej półce szklanka wody oraz autorski komentarz, który przybrał formę fikcyjnego wywiadu z artystą. W przeprowadzonej ze sobą rozmowie Craig-Martin zdecydowanie i uparcie podkreśla, że szklanka wody nie funkcjonuje w jego dziele jako metaforyczne zastępstwo dębu, lecz dąb jest w niej bezpośrednio i rzeczywiście uobecniony, wbrew zmysłowemu świadectwu. Artysta odrzuca też jakikolwiek symbolizm, twierdząc, że jego twórczy akt polegał tu na niczym innym jak na dosłownym przekształceniu widzialnej substancji (szklanka z wodą) w niewidzialną, ale i w pełni rzeczywistą (dąb). Jego artystyczna deklaracja przypomina na zasadzie przeciwieństwa definicję estetycznego symbolu, jaką Gadamer sformułował w *Aktualności piękna*.

Niemiecki hermeneuta działanie estetycznego symbolu wprost porównał do mistycznego obrzędu świętej komunii. I tu, i tam mamy według niego do czynienia z prawdziwą transsubstancjacją. Tak jak wino i chleb nie są jedynie konwencjonalnymi reprezentantami krwi i ciała Chrystusa, lecz ich rzeczywistymi ucieleśnieniami, tak samo artystyczny symbol bezpośrednio ucieleśnia prezentującą się w nim rzeczywistość, nie na zasadzie pośredniej reprezentacji, ale źródłowego udostępnienia. Odwrotnie niż Craig-Martin, Gadamer właśnie na estetycznej naoczności i na mistyczno-zmysłowej cielesności symbolu opiera zdolność sztuki do substancjalnego przemienienia rzeczywistości, która następuje przyziemnej percepcji i chłodnym rachubom intelektu. Tak oto tłumaczy swe nawiązanie do sakramentu Eucharystii:

Powołuję się na ten dogmatyczny problem tylko po to, by powiedzieć, że coś takiego możemy, a nawet musimy pomyśleć, kiedy chcemy wyobrazić sobie doświadczenie sztuki, że więc dzieło sztuki nie tylko odsyła do czegoś, ale że w nim właściwie tu oto jest to, na co się wskazuje. Innymi słowy: Dzieło sztuki oznacza pewien przyrost bytu⁵⁵.

W konceptualnym *Dębie* do przyrostu bytu, czy też raczej jego przemienienia, dochodzi całkowicie poza naocznością, w materii wypełnionej wodą szklanki na próżno szukać śladów „dębowatego” pokrewieństwa. To tylko w tyglu estetycznej aury przetapia się materię pięknych lub wstrząsających podobieństw. Craig-Martin nie ulegał mimetycznym impulsom, nie zamierzał niczego unacznić ani tym bardziej ucieleśnić. W poniższym fragmencie wymyślonego przez niego wywiadu z samym sobą wyjaśnia swe dzieło w następujący sposób (P to fikcyjny autor wywiadu, O to autor dzieła):

P: Czy uważa pan, że zamiana szklanki wody w dąb tworzy dzieło sztuki?

O: Tak.

⁵⁵ H.-G. Gadamer, *op. cit.*, s. 47.

P: Czym jest więc dzieło sztuki? Szklanką wody?

O: To jest szklanka wody i nic więcej.

P: Procesem zmiany?

O: Nie ma żadnego procesu.

P: A więc dębem?

O: Tak. Dębem.

P: Ale dąb istnieje jedynie w umyśle.

O: Nie. Dąb jest fizycznie obecny, ale w formie szklanki wody. Tak jak szklanka wody jest konkretną szklanką wody, tak samo dąb jest konkretnym dębem. Postrzegać to w kategoriach idei dębu czy obrazu jakiegoś konkretnego dębu, to nie rozumieć ani nie doświadczać szklanki wody jako dębu. To jest nie tylko niepostrzegalne, ale także niemożliwe do pomyślenia.

P: Czy ten konkretny dąb istniał gdzieś, zanim przybrał formę szklanki wody?

O: Nie. Ten konkretny dąb wcześniej nie istniał. Powinienem również dodać, że nie ma i nigdy nie będzie miał innej formy niż szklanka wody.

P: Jak długo będzie dębem?

O: Dopóki tego nie zmienię⁵⁶.

Jeśli szukać w modernistycznej sztuce obecności dawnej wiary w moce estetycznego symbolizmu, to być może jej najwspanialsze świadectwa rozbłysną w literackich eksperymentach Marcela Prousta. Dla Rolanda Barthesa *W poszukiwaniu straconego czasu* było przede wszystkim nowoczesną powieścią o pisaniu, ale jego spostrzeżenia na temat literatury Prousta można odnieść do każdego rodzaju twórczości artystycznej, bowiem zawiązywanie lub odsłanianie więzi między zmysłową estetyką znaku a jego transcendentną referencją należy do zadań najczęściej podejmowanych przez sztukę w ogóle⁵⁷.

Kluczowe dla *Poszukiwania* twórcze credo znajduje francuski filozof w trzeciej części dzieła, w *Czasie odnalezionym*, gdzie dopiero z głębokiego przekonania o autentycznie umotywowanej relacji między zmysłowym znakiem a znaczącą esencją wyrasta uzasadniona i sensowna potrzeba podjęcia się pisarskiego trudu. Z tej samej przesłanki rozwijała się kreatywna moc Prousta pisarza oraz jego powieściowego bohatera, pragnącego napisać nieśmiertelne dzieło, z tych samych powodów wypływa potrzeba arcyzmu u tej przeważającej części twórców, którzy wierzyli i wciąż wierzą w estetyczne powołanie sztuki.

Realizm ten (w scholastycznym znaczeniu tego określenia), pragnący, by nazwy stanowiły „odbicie” idei, przyjął u Prousta formę radykalną, choć można się zastanawiać, czy nie jest on mniej lub bardziej obecny w każdym akcie pisarskim i czy

⁵⁶ M. Craig-Martin, *An Oak Tree*, [w:] C. Pillpot, A. Tarsia (red.), *Live in Your Head*, London 2000, s. 67, za: G. Dziamski, *op. cit.*, s. 109.

⁵⁷ R. Barthes, *Proust: nazwy i nazwiska*, tłum. M.P. Markowski, [w:] M.P. Markowski, K. Kłosiński (red.), *Lektury*, Warszawa: KR, 2001, s. 43.

można być pisarzem, nie wierząc w pewien sposób w to, że istnieje pewien naturalny związek między nazwami i esencjami⁵⁸.

Powyższe słowa Barthesa można śmiało przenieść na wszystkie dziedziny twórczości artystycznej; ze względu na semiotyczną naturę każdego dzieła ten „scholastyczny realizm” stanowi zasadniczą kwestię dla całej sztuki, dążenie do niepowtarzalnej, oryginalnej, a przy tym adekwatnej i przekonująco wyrażającej się ekspresji wciąż pozostaje podstawowym celem, bez względu na to, z jakimi środkami wyrazu i z jaką materią boryka się artysta i czy chce potwierdzić, unaocznic symboliczną prawdę, czy też w rozpaczy, wstrząsająco, a może w sarkastycznej drwinie obnażyć przed swymi widzami, czytelnikami, słuchaczami swe wątpliwości co do rzeczywistego potencjału estetycznego symbolu. Podobnie traktował dzieło Prousta Gilles Deleuze, rozumiejąc je jako artystyczny akt poznawczy, którego prawdziwość objawia się w estetycznym rozpoznawaniu znaków. „*Poszukiwanie* jest penetrowaniem rozmaitych światów znaków, układających się w przecinające się w pewnych punktach okręgi”⁵⁹. Całość przeprowadzonego w nim artystycznego wywodu zmierza do następującej estetyczno-poznawczej konkluzji: materia znaków swój sens czerpie z idealnych esencji, z ducha, którego jest niepowtarzalnym i niezastępowalnym ucieśnieniem. „To bowiem świat Sztuki jest ostatecznym światem znaków”⁶⁰. W tak zakreślonej perspektywie nie ma miejsca dla konceptualistycznej abstrakcji, znaczenie sztuki spełnia się i wyczerpuje w zmysłowym ujawnianiu idealnej esencjonalności znaków.

Oto dlaczego wszystkie znaki zmierzają ku sztuce: wszelkie poznanie, niezależnie od drogi, jaką przebiega, jest już nieświadomym poznaniem samej sztuki. Na poziomie najgłębszym istota tkwi w znakach sztuki⁶¹.

Stojąc po stronie skrajnie racjonalnego Platona, odrzucając mitologię kraty-lejskiego symbolizmu, nie wierząc w sprawczą moc estetycznego wyrażenia, wraz z nim wyrzucamy z idealnego Państwa pojęć poetów i wszystkich artystów odurzających siebie i innych zmysłową mistyką.

Można jednak kwestię artystycznego konceptualizmu rozstrzygnąć z odmienną, nie tak skrajnie abstrakcyjną perspektywą, w jego obrazoburczej deprivacji odkrywając sposób na uruchomienie wirtualnej zmysłowości, operującej na bodźcach zrodzonych we wzniosłym, subtelnym ciełe samej wyobraźni, w oderwaniu od doraźnej rzeczywistości.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 56.

⁵⁹ G. Deleuze, *Proust i znaki*, tłum. M.P. Markowski, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2000, s. 166.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 172.

⁶¹ *Ibidem*, s. 173.

Czego tak naprawdę doznały psychocieleśne indywidua stłoczone w 1958 roku w małej paryskiej galerii na premierowej wystawie Yvesa Kleina *Le Vide* (*Pustka*), patrząc w zdumieniu na огоłocone ściany, pozbawione jakichkolwiek obrazów. Nie była to przecież jedynie intelektualna niespodzianka, ale i silnie zmysłowy wstrząs. Sensualne sejsmografy zszokowanych niewidzów pewnie omal nie uległy awarii pod wpływem nagłego przeciążenia, a w reakcji na widok wystawionej w galerii nicości wyobraźnia publiczności na mentalnych, ściśle prywatnych ekranach mogła wyświetlić każdemu z osobna jego intymnie odczute przebłyki kompensacyjnych „powidoków” po tym, czego w zwykłej rzeczywistości nie zobaczono – jakieś estetyczne przecucia nieistniejących obrazów.

Na co nakierowane są radary zmysłów, w co celują teleskopy fantazji, gdy w imaginatywnej czasoprzestrzeni pojawiają się spostrzeżeniowe, dźwiękowe czy też dotykowe przebłyki estetycznych wyobrażeń, jeśli nie na przepelniające nasze ciała ekscytujące doświadczenia estetyczne, którym nie sprosta żaden intelektualny dyskurs?

Czarny kwadrat Kazimierza Malewicza to nie jedynie wielka negacja, wielkie „nie” wypowiedziane na przekór rozwijającej się od setek lat narracji na temat sztuki, to nie tylko postawiony wspak abstrakcyjny argument, to przede wszystkim potężne zmysłowe przeżycie.

Interpretacyjna przewrotność w przypadku próby określenia istoty sztuki konceptualnej to teoretycznie ugruntowany fakt, a nie tylko doraźna, spekulatywnie nierozwinięta prowokacja. I tak z kulturowej perspektywy ortodoksyjnego Wschodu spora część konceptualnych dzieł okazuje się nawet czymś w rodzaju nowocześnie uduchowionych ikon. W *Encyclopedia of Aesthetics* pod hasłem *Russian religious aesthetics*⁶² czytamy, że W.W. Byczkow właśnie w sztuce ikony widzi podstawowy paradygmat awangardowej estetyki. Malewicz to dla niego jeden z tych wielu twórców, u których „forma duchowo-artystycznych poszukiwań” wykazuje zmysłowo-duchowe pokrewieństwo z teologicznym „pisanem obrazów”. Oczywiście Byczkow wiedział, że jego „prawosławnie” reakcyjna teza nie może dotyczyć całej awangardy; sam dostrzegał w futuryzmie czy konstruktywizmie jej ścisłą antytezę.

Nurt awangardowy w szczególnie aktywny sposób łączył artystyczne poszukiwania z osiągnięciami współczesnej nauki (zwłaszcza z licznie powstającymi wówczas koncepcjami psychologicznymi), podlegając silnemu wpływowi z gruntu obcego średniowiecznej kulturze ikony pozytywistyczno-materialistycznemu światopoglądowi. Tak więc także i ci mistrzowie awangardy, u których odnajdujemy typologiczne podobieństwa do duchowo-artystycznego myślenia ikonopistów, jak np. Kandinsky, autor

⁶² Zob. W.W. Byczkow, *Russian religious aesthetics*, [w:] M. Kelly (red.), *Encyclopedia of Aesthetics*, vol. 4, New York–Oxford: Oxford University Press, 1998, s. 195–202.

„Ewangelii i sztuki XX wieku”, czy też twórca „ikon XX wieku” Malewicz, oddali w sferze sztuki sporą daninę naukowo-technicznemu postępowi swoich czasów oraz naukowym (lub quasi-naukowym) doświadczeniom i eksperymentom. Niemniej pamiętać należy także i o tym, że początek wieku to również burzliwy rozkwit przeróżnych filozoficzno-teologicznych, mistycznych, ezoterycznych dociekań, w których kręgu oddziaływań znalazło się wielu przedstawicieli awangardy⁶³.

Konceptualna wymowa dzieł Malewicza nie podlegała więc logice czysto językowego wywodu, jeśli już, to swe obrazy napisał on tak jak to czynili ortodoksyjni ikonopiści, najważniejszy sens powierzając nie intelektualnej perswazji, lecz estetycznie oświeconej materii. I choć twórca suprematyzmu niejednokrotnie okazywał cerkiewnej tradycji nieskrywaną wrogość, w sferze artystycznej postępował jak zagorzały ikonolud.

Fakt, iż prace suprematyczne funkcjonują jako „obiekty czystej medytacji i kontemplacji” – pisał Werner Haftmann w 1965 r. – czyni je „ikonami nowego sposobu doświadczania świata”. Biel kwadratu wyraża nicość, bezruch, trwały spokój – powracający motyw wielu systemów mistycznych⁶⁴.

Bezprzedmiotowe malarstwo Malewicza przenikają transcendentne impulsy, w jego obrazach ucieleśnia się, wymykająca się pojęciowym deskrypcjom, „Nicość” – nie jest ona pozbawioną znaczenia „pustką”, lecz pustynią, której bezkresny pejzaż sprawia, że „dociera do nas tylko odczucie”⁶⁵.

Malewicz intuicyjnie podszedł do odczucia transcendencji duchowego Absolutu i starał się wyrazić je za pomocą czarnych i białych geometrycznych form osiągających swój minimalistyczny wydźwięk w jego *Czarnym kręgu*, *Czarnym krzyżu*, *Czarnym kwadracie*, *Białym kwadracie* i *Białym kwadracie na białym tle*. Malewicz zrobił nieświadomie ostatni logiczny krok w procesie rozwoju ikony – wynosząc ją na poziom artystyczno-symbolicznej apofatyki. Taką ikonę, niestety, mogliby przyjąć nawet obrazoburcy⁶⁶.

Nawet jeśli uznać to utożsamienie suprematyzmu z teologią negatywną za zbyt daleko posunięte, można przecież całkiem zasadnie dostrzec w wielu awangardowych dziełach podobnie wzniosłą estetykę, gdy w artystycznym napięciu między widzialnością a niewidzialnością uobecnia się niewyraźna transcendencja, gdy myślenie idei zmienia się w estetyczne przeżycie nieokreśloności. Jak pisał nie tylko przecież o ikonie Paweł Florenski:

⁶³ W.W. Byczkow, *Ikona i russkij awangard*, [w:] O. Korevishhe (red.), *Kniga nieklasycznej estetyki*, Moskwa: IF RAN, 1998, s. 64–65.

⁶⁴ L. Brogowski, *Sztuka w obliczu przemian*, Warszawa: WSiP, 1990, s. 90–91.

⁶⁵ K. Malewicz, *Suprematyzm*, tłum. J. Maurin-Białostocka, [w:] E. Grabska, H. Morawska (red.), *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, Warszawa: PWN, 1969, s. 353.

⁶⁶ W.W. Byczkow, *Ikona i russkij awangard*, s. 70.

Każde malarstwo ma za cel wprowadzenie widza poza granice uchwytnych zmysłowo barw i płótna ku pewnej rzeczywistości, toteż dzieło malarskie dzieli ze wszystkimi symbolami podstawową ich własność ontologiczną – jest tym, co symbolizuje. Jeśli malarz nie osiągnął swojego celu – bądź w ogóle, bądź też w przypadku konkretnego widza – i sam obraz nigdzie poza siebie nie wykracza, nie może być mowy o nim jako o dziele sztuki. Mówimy wówczas o kiczu, o porażce artystycznej itd.⁶⁷

Ocenę artystycznych możliwości sztuki zorientowanej konceptualnie powinno zatem poprzedzić rozważenie następującej kwestii: czy konstytuujące konceptualne dzieło idee pod wpływem wyobraźni odbiorcy nie ulegają zawsze przekształceniu, bez względu na intencje autora, w idee estetyczne? Zdarza się, że obiekt, któremu poświęcono dzieło, jest zupełnie niepercypowalny, a mimo to wywołuje on u wrażliwego odbiorcy potężne wrażenia estetyczne.

W 1969 roku Robert Barry zaprezentował *Inert Gas Series*. W malowniczej scenerii kalifornijskiej pustyni uwolnił w eter bezwonne i niewidoczne helium. Nieprzedstawialny gaz miał za zadanie w anestetyczny sposób wyzwolić estetyczne doświadczenie. Wyobraźnia podpowiada nam, że w innym środowisku, w innych okolicznościach zmysłowych jej kreatywno-odbiorcze zdolności doprowadziłyby z pewnością do zupełnie odmiennych rezultatów.

Zgodnie z moją sugestią, tradycyjny model wartości można rozciągnąć na sztukę konceptualną, nawet jeśli będziemy trzymać się tych zasad, które zdają się wymuszać na niej antyestetyzm. Innymi słowy, możemy dalej podkreślać wartość poznawczą i dematerializację obiektu sztuki, godząc się zarazem z tym, że obecność estetycznych walorów wciąż odgrywa rolę we właściwym odbiorze sztuki konceptualnej. Zatem tradycyjny model wartości może odnosić się równie dobrze do twórczości Kosutha, Barry'ego i *Art Workers' Coalition*, jak i do Maneta czy Mozarta: dzieła konceptualne mogą posiadać zarówno wartość poznawczą, jak i estetyczną. Co więcej, jak objaśniono powyżej, dzieła konceptualne nie różnią się tak bardzo od tradycyjnych, jako że powołanie dzieła sztuki jako sztuki, przynajmniej w pewnym stopniu, zależy od tego, czy artysta przedstawił ideę za pomocą odpowiednio dobranego medium⁶⁸.

Tak jakby idea stojąca za dziełem nie chciała ograniczyć się do logicznego bycia jednoznacznym *zdaniami analitycznymi* Kosutha, jakby jej zrozumiałe przez się zdanie potrzebowało ucieleśnić się w atrakcyjnej estetyce. Być może nieudane dzieła konceptualne to przede wszystkim te, które nie potrafią przekroczyć pojęciowego progu. W takim ujęciu sztuka konceptualna, wbrew deklaracjom niektórych jej twórców, wciąż pozostaje w estetycznych granicach, tak trafnie zakreślonych przez Kanta. Dla niego niezwykłą zaletą sztuki było to,

⁶⁷ P. Florenski, *Ikonostas i inne szkice*, tłum. Z. Podgórzec, Białystok: Bractwo Młodzieży Prawosławnej w Polsce, 1997, s. 130–131.

⁶⁸ P. Goldie, E. Schellekens, *op. cit.*, s. 87.

że potrafiła ona ukazać idee w ich estetycznym maksimum, gdy uwolnione od mechanicznego schematyzmu pojęć prezentują się od nieoczekiwanej strony, we wzbogacających ich treść wyobraźniowych, swobodnych skojarzeniach. Logiczna analiza pojęć nie byłaby zdolna dostarczyć takich poznawczych korzyści.

Niech *Wolność wiodąca lud na barykady* (1830) Delacroix posłuży za przykład zmysłowego ucieleśnienia idei wolności. Te estetyczne atrybuty, dzięki którym wolność została spersonifikowana pod postacią „Wolności” i ukazana, jak prowadzi swój lud do zwycięstwa (nieustrasżoność, spontaniczność, stanowczość, przywódczność, wszystkie atrybuty czynnie samostanowiącej się woli), ściskając w jednej ręce flagę, symbol wyzwolenia z ucisku, a w drugiej muszkiet, służą „estetycznemu poszerzeniu” idei samej wolności. Tak metaforycznie przedstawiając wolność pod postacią „Wolności”, przedstawiono ją jako coś konkretnego, o co warto walczyć, jako coś, co domaga się odwagi i hartu ducha. Poprzez tak ekspresyjne wyrażanie idei, zdaniem Kanta, dzieła sztuki „ożywiają umysł” w sposób, który jest celowy dla samego poznania⁶⁹.

Geniusz konceptualnej sztuki zachowuje więc kantowski charakter, stwarzając okazję do kreatywnej, „naturalnej”, niezniewolonej przez kategorię obojętne gry intelektu i wyobraźni kulminującej w estetycznym przeżyciu. Tym, co natomiast różni doświadczenie tradycyjnego dzieła od doświadczenia dzieła konceptualnego, jest to, że w wypadku tego drugiego przeżycie estetyczne dokonuje się głównie w wirtualnej czasoprzestrzeni odbiorcy.

Fiksacja na listach, diagramach, mapach oraz taniej „estetyce kserokopii”, na którą zwracało uwagę wielu wczesnych komentatorów sztuki konceptualnej, jest jak najbardziej *estetyczna* – nawet jeśli zmysłowo nie szczególnie zadowalająca. Co więcej, wielu artystów nawiązujących do estetyki tego rodzaju w swych wczesnych pracach, gdy tylko finansowo stało się to możliwe, zaczęło dbać o to, by ich tekstualne instalacje zostały wykonane z jak największym kunsztem i jak najstaranniej zainscenizowane⁷⁰.

Zazwyczaj dość powściągliwy, minimalistyczny artyzm konceptualnego dzieła prowokuje niekiedy wyobraźnię, a nawet i samo ciało percypienta do bardzo zmysłowych, wywołujących żywe emocje prezentacji, w których, jak opisywał kantowską estetykę Gadamer, rozmaite pojęcia „nabierają wydźwięku”.

To wyspecjalizowanie się konceptualizmu w pobudzaniu swych odbiorców do stwarzania we własnej wyobraźni wirtualnych światów nie powinno przesłonić tego, że z tego rodzaju zachętą spotykamy się w sztuce od zawsze. Także doświadczenie tradycyjnego dzieła sztuki przebiega po części w wymiarze wirtualnym, ale – no właśnie – po części. Gdy mamy do czynienia z otwartą estetyczną sztuką, podlegamy wyraźnej presji sensualnych wpływów, artystycznie sformułowanych wzorów i sugestii, którym musimy pokornie ulec, jeśli chcemy je intymnie przyswoić.

⁶⁹ *Ibidem*, s. 102.

⁷⁰ *Ibidem*, s. 113.

Artystyczna strategia konceptualizmu w zasadzie ogranicza się do zmysłowego wskazywania „miejsc niedookreślonych”, przy jednoczesnym pominięciu i marginalizacji samoistnej wartości estetycznej własnego materialnego uposażenia. Jako jeden z pierwszych celnie to samoponiżenie wyraził Duchamp, gdy *Fontannę*, tę sentymentalną z nazwy poezję dla oczu, skojarzył z seryjnym pisuarem. Nie mamy przecież żadnych wątpliwości, że ten artystyczny obiekt jest zupełnie z innego rejestru niż, dajmy na to, zjawiskowe płótno van Gogha czy niepowtarzalny głos Marii Callas; nic by się nie stało, gdyby zastąpić pisuar Duchampa jakimś innym, w miarę podobnym odlewem.

Pytanie, czy konceptualizm, wznosząc się ponad materialne warunki, oferuje coś rzeczywiście nowego, bowiem sztuka tradycyjna, choć mocno osadzona w swym materialnym podłożu, z wyrafinowaną premedytacją operowała również wokół naocznościowej pustki, w „miejscach niedookreślonych” projektując wirtualne przejścia do prywatnej fantazji swych odbiorców. W mistrzowsko zaaranżowanych percepcyjnych „uszczerbkach”, w zmysłowo wyrażonym „braku” spostrzeżeniowych danych tradycyjnie estetyczne dzieło mobilizuje percypienta do równie intensywnego wyzwolenia kompensacyjnych sił jego wyobraźni co konceptualne dzieło za pomocą swej obrazoburczej deprzywacji.

Morfologia i materia konceptualnego dzieła, mimo że same w sobie odznaczają się znikomą wartością estetyczną, są pośrednio estetycznie walentne ze względu na skuteczność w wywoływaniu u odbiorcy estetycznie ukształtowanych procesów psychosomatycznych. Konceptualna asceza, jeśli nie w swej teorii, to z pewnością w swej praktyce, jest więc niczym innym jak specyficznym rodzajem estetycznej dyscypliny: nie tylko umysł, ale i ciało odbiorcy poddane zostaje serii sprzecznych przeżyć, gdy po zaskakujących momentach sensualnej deprzywacji, po paraliżującym braku artystycznych przedstawień zmysłowość odbiorcy ożywia nagły wylew wywołanych przez niego samego i poruszających jego zmysłowe jestestwo wyobrażeń.

Jak się często okazuje, konceptualna asceza, dematerializując dzieło sztuki, nie wyjaławia przy tym jego estetycznych możliwości, choć czyni zarazem z niego „dzieło otwarte” głównie w jedną stronę, przenosząc artystyczną grę afektów i idei w wirtualną czasoprzestrzeń. Materialne cechy konceptualnego artefaktu nie wdzieczą się przed okiem widza, nie nagabują go, podsuwając mu swe rzeckome piękności, są jedynie jak znaki wskazujące drogę ewakuacji.

1.2. WZNIOSŁE CIAŁO MODERNIZMU

Konfiskata ciała – szkielety i mięśnie dla nowych urządzeń. Pierwsza granica między ogniskującym się w sobie wnętrzem a zewnętrznym światem odczuta zostaje na powierzchni i pod spodem skóry, która, jak opisuje Zygmunt Freud, działa niczym ochronna tarcza, broniąc wykluwającą się jaźń przed

nadmiarem rozpraszających bodźców. Struktura organizmu zaczyna się rozwijać na jego powierzchni; jego istota jest więc w pewnym sensie dogłębnie powierzchowna.

Embriologia rzeczywiście poucza nas, że, odzwierciedlając historię ewolucji, ośrodkowy układ nerwowy wywodzi się z ektodermy, że szara kora mózgu ciągle jeszcze jest pochodną prymitywnej powierzchni mózgu i mogła na drodze dziedziczenia przejąć jej istotne właściwości⁷¹.

Używając metafory Didiera Anzieu, można by rzec, że autobiografia każdego z nas zaczyna się od tzw. Ja-skóry, skin-ego. Pojęcie to odsyła do ukształtowanego przez doświadczenie powierzchni własnego ciała mentalnego obrazu bycia czymś lub kimś w rodzaju uwewnętrzniającego, odseparowującego swą zawartość zbiornika, obrazu, dostarczającego dziecku we wczesnych fazach jego rozwoju sensualnych motywów, z których rozwinie ono zdolność przedstawiania się samemu sobie jako bytu zawierającego swoiste, ukryte w jego wnętrzu, treści psychiczne.

Epidermiczny, proprioceptywny projekt wstępny przyszłego Ja sprzyja jego ustanowieniu i późniejszemu dojrzewaniu dzięki trzem, wyszczególnionym przez Anzieu, zasadniczym funkcjom. Pierwsza z nich polega na tym, że skóra na podobieństwo worka pozwala na gromadzenie we wnętrzu jestestwa różnych ofiarowywanych mu dóbr, fizycznego pokarmu, ale i miłostnego dotyku, który wnikając weń, odkłada się w nawarstwiający się uczenie bezpieczeństwa i pewności siebie. Druga funkcja sprowadza się do działania ochronnego, gdy skóra działa jak bariera zatrzymująca agresywne i niszczące przejawy zewnętrznego świata. Trzecia – spełnia się w roli pierwotnej platformy komunikacyjnej, gdy powierzchnia skóry służy wymianie informacji, rejestrując i emitując pierwotne, niewerbalne znaki. Dopóki bowiem ust dokonującego się człowieka nie wypełnią artykułowane słowa, dopóty jego skóra pozostaje najbardziej wymowna.

Jeśli popęd przywiązania jest wystarczająco zaspokojony na wczesnym etapie, to, moim zdaniem, dostarcza to niemowlęciu podstawy do ustanowienia tego, co Luquet (1962) nazywa integralnym impulsem Jaźni. Konsekwencją czego jest to, że Ja-skóra (skin-ego) stanowi podstawę dla samej możliwości myślenia⁷².

W swoich uwagach na temat narcyzmu Freud podkreślał, że ego wykształca się na podstawie libidalnie sformułowanego obrazu ciała. Dlatego też obrazowemu ujęciu całości własnego ciała towarzyszy jego stopniowa parcelizacja na obsadzone z różną siłą popędu części – nie jest to obraz równomierny, niektóre jego miejsca odczuwamy intensywniej. W każdym razie niedostateczna kateksja

⁷¹ S. Freud, *Poza zasadą przyjemności*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa: WN PWN, 2005, s. 28.

⁷² D. Anzieu, *The Skin-Ego*, trans. N. Segal, London: Karnac Books, 2016, s. 44.

i niepełne rozwinięcie tego obrazu skutkuje zaburzonymi relacjami między skonfundowanym ego a zewnętrznymi obiektami. Dobroczynny pod tym względem narcyzm pierwotnej identyfikacji z wyobraźniowym ideałem Ja, jego cielesnym przedstawieniem, które Lacan opisywał w „fazie lustra”, powstrzymuje dopiero co powstający podmiot przed popędownym regresem, chroni go przed zabójczym powrotem „ciała w kawałkach” i rozkoszowaniem się perwersyjną „rozrywką”, w której Ja może zostać rozerwane na strzępy przez przemożne Się.

W podmiototwórczym procesie ważne jest, by ten rozwój libidalnej *a*-natomii zgadzał się z zalecanymi przez daną kulturę ideałami ciała. Ewentualny konflikt między nimi prowadzić musi do poważnych zaburzeń psychosomatycznych. Nie zmieni tego żadna tresura. Zewnętrzny przymus po przekroczeniu krytycznej granicy, po wtargnięciu w cielesny obręb pierwotnie ukształtowanej autonomii albo doprowadzi do całkowitego odpodmiotowienia (za wyjątkowo ponury przykład posłużyć tu może tragiczna postać z obozu koncentracyjnego – martwy za życia „muzułman”), albo zmieni posłuszny lęk w ślełą agresję, która, po zniszczeniu Innego, sycić się będzie jeszcze niepohamowaną autodestrukcją.

Jeżeli więc za składanymi na ideologicznych ołtarzach ofiarami z własnego ciała szukać ukrytej pod retoryką wzniosłego obowiązku autentycznej satysfakcji, to przede wszystkim trzeba mieć na uwadze popęd śmierci. W tym ujęciu nadludzka odwaga i etyczne poświęcenie jawią się raczej jako pseudomotywy niehumanitarnej rozkosznej samobójstwa. Inaczej niż chciałby tego Martin Heidegger, nowoczesny człowiek chciał stać się bezwolnym narzędziem, czerpiącym autentyczną radość z bycia cudzą poręcznością.

W słynnym wywiadzie dla *Der Spiegel* z 1966 roku Heidegger, zapytany, co zajęło miejsce filozofii w kontekście jego słynnego pytania o „bycie”, odpowiedział ponuro: „cybernetyka”⁷³.

W taki też sposób można ujrzyć Lacanowskie próby uśmiercenia cielesnej egzystencji wtedy, gdy, z charakterystycznie strukturalną bezwzględnością, usiłował on wtłoczyć żywy podmiot w automat językowej nieświadomości. W jego obsesyjnych potrzebach formalizacji odzwierciedla się typowa dla triumfującego modernizmu fascynacja cybernetyką oraz obliczeniową i wytwórczą mocą maszyn. O tej swoistej dla Lacana „geometryzacji” psychoanalizy Jean-Pierre Dupuy pisał następująco:

[...] francuski psychoanalityk Jacques Lacan, wraz z antropologiem Claude'em Lévi-Straussem i marksistowskim filozofem Louisem Althusserem (jednym z zało-

⁷³ A. Gaedtker, *Modernism and the Machinery of Madness-Psychosis, Technology, and Narrative Worlds*, Cambridge: Cambridge University Press, 2017, s. 17.

życieli strukturalizmu), musiał przyjąć tę samą postawę krytyczną wobec Freuda jak i cybernetyki. [...] Czyniąc to, zastąpił on domniemane nieświadome życzenie śmierci bezsensownym funkcjonowaniem maszyny. Nieświadomość tym samym utożsamiona została z cybernetycznym automatem. Przymierze psychoanalizy i cybernetyki nie było ani anegdotyczne, ani przypadkowe: odpowiadało radykalizacji krytyki metafizycznego humanizmu⁷⁴.

Pamiętamy, jak w *Medytacji drugiej* Kartezjusz usiłował uporać się z zatrważającą wizją automatu⁷⁵, którego zachowanie i wygląd w niczym nie odróżniały go od rzeczywistego człowieka. W modernizmie ten koszmar obraca się w swe przeciwieństwo: nowoczesny człowiek, im bardziej przypomina ucieleśnioną maszynę, tym bardziej potwierdza swą prawdziwie przeistoczoną podmiotowość.

Friedrich Kittler, Laura Otis i inni pokazali, jak XIX-wieczni fizjologowie odkryli w technologii telegrafu przydatne metafory opisujące układ nerwowy jako zelektryfikowaną sieć komunikacyjną. Taka metafora stałaby się rzeczywistością dla wielu pacjentów, takich jak choćby pewna kobieta w terapii Carla Junga, która uważała, że nieprzerwane głosy w jej głowie były spowodowane przez system telefoniczny biegnący w jej ciele. Ta niemożliwość rozróżnienia sensu dosłownego i metaforycznego jest problemem, który w wielu sytuacjach kształtuje schizofreniczne doświadczenie. Metafory technologiczne, za pomocą których lekarze wyjaśniali zaburzenia pacjentów, często stanowiły surowiec urojeniowych narracji pacjentów⁷⁶.

Nowocześni psychotycy, zafascynowani i ośmieleni przez opanowującą ich świat technologię, bardzo często przechodzili w swej paranoi od wycofującej się obrony do triumfalnego ataku, w przyczynie lęku, narastającym poczuciu wyobcowania i rozbicia, dostrzegając ewidentne oznaki zbliżającego się zwycięstwa: całkowitą i ostateczną stratę nieporadnego Ja.

Nie przypadkiem w 1919 roku ukazał się głośny artykuł Viktora Tauska *On the Origin of the "Influencing Machine" in Schizophrenia*. Po „śmierci Boga” ustało staromodne opętanie; rozgorączkowane umysły zdecydowanie bardziej wołały egzaltować się w połyskujących stałą, elektrycznie naładowanych fantazjach. Miejsce nieczystego ducha zajęła Maszyna, która za pomocą elektromagnetycznych promieni, radiowej transmisji itp. przejmuje pełną kontrolę nad zarekwirowanym indywiduum. W psychoanalitycznych opracowaniach, klinicznych raportach i wspomnieniach pacjentów widać, jak w tamtym czasie psychotyczną wyobraźnię projektuje i urządza najnowocześniejsza technologia: zarówno

⁷⁴ J.-P. Dupuy, *On the Origins of Cognitive Science. The Mechanization of the Mind*, Cambridge: The MIT Press, 2009, s. 19.

⁷⁵ R. Descartes, *Medytacje o pierwszej filozofii*, tłum. M. i K. Ajdukiewiczowie, Kęty: Antyk, 2001, s. 54.

⁷⁶ A. Gaedtker, *op. cit.*, s. 12.

badający, jak i badani zdawali się w pełni dostosowywać do fantazmatycznej inżynierii ciał i dusz.

Najsłynniejszym, najszerzej komentowanym przedstawicielem tych patologicznych przemian pozostaje do dziś Daniel Paul Schreber. W swych wspomnieniach opisuje, jak z jego choroby wyłania się niesamowita kosmologia, w której on i posiadający go Bóg współtworzą zdumiewające połączenie technologii i neurologii.

To jest kryptomaterialistyczny metafizyczny świat, w którym dusza, a nawet Bóg, są zredukowane do tkanki nerwowej. W centrum jego urojenia znajduje się radiolokacyjny system kosmicznych proporcji, w którym słońce funkcjonuje jako nadajnik, z którego Bóg nadaje swoje myśli. W języku, który czerpie z psychofizyki Flechsig'a, Schreber wyjaśnia, że myśl jest wytwarzana przez pobudzenie nerwów, i spekuluje, że jego niedopuszczalne myśli zostały mu przekazane poprzez „komunikację nerwów z promieniowaniem”⁷⁷.

Znamienne jest, że zarówno w przypadku Schrebera, jak i innych psychotyków wytwarzana przez nich iluzja bynajmniej nie była jedynie wątpliwym środkiem obrony przed obcym wpływem; ich konfabulacje dostarczały im satysfakcjonującego rozwiązania, zaprowadzając w przeżywanym przez nich świecie w miarę szczęśliwy porządek. Brak wyraźnego rozgraniczenia między człowiekiem a maszyną, żywym indywiduum a nieczułą maszyną w tak ustawionej perspektywie bardziej fascynował niż przerażał.

Nic więc dziwnego, że w estetyce rewolucyjnego modernizmu masochistyczny eksces jest jeszcze bardziej uderzający niż bicz umartwiającego się mnicha. Technologiczna wzniosłość wymaga znacznie większych wyrzeczeń niż bogobojna pokuta. Nie chodziło już bowiem jedynie o oczyszczenie grzesznego ciała i duszy, lecz o całkowite odrzucenie ich intymnej istoty, od kiedy powołaniem człowieka staje się przeciwna naturze produkcja i nieludzki zarazem wyczyn.

Trzeba skasować życie zewnętrzne, z mego też zrobić stal, coś pożytecznego. Nie kochano go dostatecznie takiego, jakie było, to dlatego. Trzeba więc zrobić z niego przedmiot, solidny przedmiot, to jest Zasada. [...] Gdy o szóstej wszystko staje, zabiera się ze sobą huk w głowie, ja miałem jeszcze na całą noc huku i woni smarów, jak gdyby mi dano nowy nos i nowy mózg, na zawsze⁷⁸.

Fanatycy wszelkiej maści, czerwoni i brunatni, tak gorliwie i namiętnie oddawali się „słusznej sprawie”, jakby w ogarniających ich totalitarnych przedstawieniach wyparować miało wreszcie przerażające widmo – nawiedzający

⁷⁷ *Ibidem*, s. 13.

⁷⁸ L.-F. Céline, *Podróż do kresu nocy*, tłum. W. Rogowicz, Warszawa: Wyd. J. Przeworskiego, 1934, s. 300.

ich od wewnątrz obraz własnego ciała: rozczłonkowanego, zniekształconego chaosu.

Według Theweleita, faszysta nie jest w stanie całkowicie obsadzić swego ciała, a przez to i właściwie zawiązać jego obrazu; nie jest ukształtowany, jak to się mówi, od podszewki. Stąd też, gdy podmiot boryka się z bodźcami, których nie może rozładować, czuje się zagrożony rozpadem i wówczas inne formy zawiązujące stają się dlań niezbędne⁷⁹.

Przeciążona sensoryka nowoczesnego człowieka domagała się nowej estetyki. Jego technologicznie oszołomiona wrażliwość potrzebowała się odzwierciedlić w obrazach zdolnych estetycznie związać w dynamiczną kompozycję jego ciało, przytłoczone nieznanymi wcześniej bodźcami, rozszarpywane przez industrialno-militarną cywilizację. Tą pilną potrzebą stworzenia sztuki na miarę rodzącego się w bólach nadczłowieka zajęła się z rewolucyjnym zapałem, bez pamięci zapatrzona w przyszłość, artystyczna awangarda.

Należało, jak chcieli futuryści, „spalić Luwr”, ostatecznie zerwać z całkowicie skompromitowaną tradycją i, zaczynając od zera, stworzyć estetyczne podstawy dla kultury radykalnego progresu. Ta rewolucja wymagała, jak żadna dotąd, całkowitego zerwania z przeszłością i absolutnego oddania się nowej Sprawie.

W codziennym otoczeniu niedoszłego jeszcze nadczłowieka to w milczących sugestjach nowoczesnej architektury najsukuteoczniej realizowała się podświadoma propedeutyka nowoczesnego totalitaryzmu. „Architektura zawsze stanowiła prototyp dzieła sztuki, odbieranego przez zbiorowość w stanie rozproszonej uwagi”⁸⁰. Gruntowne przeobrażenie miejskiego środowiska z rozmysłem zmierzało do wytworzenia przenikającej wszystko atmosfery powszechnego wyobcowania. Urbanistyczny krajobraz miał nieustannie przypominać nowoczesnemu człowiekowi o konieczności podporządkowania indywidualnych pragnień realizacji zewnętrznych, ogólnych celów.

To, co można zaobserwować – odkąd powstały wielkie miasta – pośpiech, nerwość, nieśmiałość – grasuje teraz epidemicznie jak kiedyś dżuma i cholera. Ujawniają się przy tej okazji siły, o których śpiesznym przechodniom dziewiętnastego wieku nawet się nie śniło. Wszyscy wciąż muszą coś zamierzać⁸¹.

W tłumie, ponaglany przez funkcjonalną, bezosobową estetykę miasta, ostentacyjnie nieśpieszny *flâneur* zostałby natychmiast rozdeptany – po ulicach

⁷⁹ H. Foster, *Prosthetic Gods*, Cambridge: The MIT Press, 2004, s. 154.

⁸⁰ W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, tłum. J. Sikorski, [w:] H. Orłowski (wybór), *Twórca jako wytwórca*, Poznań: Wyd. Poznańskie, 1975, s. 235.

⁸¹ T.W. Adorno, *Minima moralia. Refleksje z poharatanego życia*, tłum. M. Łukasiewicz, Kraków: WL, 1999, s. 161.

przyszłości nie spaceruje się dla samego spaceru, lecz się je jak najszybciej przemierza możliwie najkrótszą i bezkolizyjną trasą.

Nawyk ciała do chodzenia jako do czegoś normalnego pochodzi z dawnych, dobrych czasów [...]. Ludzka godność polegała na prawie do chodzenia, do rytmu, którego nie narzuca ciału rozkaz ani strach”⁸².

W śpieszącej się do wyznaczonych zadań, ale i zorganizowanej masie kalibruje się sztancowy podmiot Corbusiera, człowiek na miarę „duchowych przesłanek dla budownictwa seryjnego”⁸³, w którym mieszkańcy „urządzeń do mieszkania”⁸⁴ zamienić się muszą w ich mechaniczne uzupełnienie. Kierując się takimi właśnie dyrektywami, francuski architekt rozpraszał mglisto-światlistą aurę Paryża, przeobrażając jego kunsztowny wizerunek w architekturę bezwzględnie pewną swych surowych i praktycznych celów.

Techniczny duch epoki najchętniej przeglądał się w estetyce funkcjonalizmu. Obsesyjny motyw kraty, nieupiększona i dlatego „piękna” współrzędność opisywała „szklane domy” z nieubłaganą logiką purystycznego wywodu. Nieważne, że nie raz skutkowało to niewłaściwym oświetleniem wnętrza i w niejednej fabryce okratowane szyby dachu poważnie utrudniały pracę.

Miejsce rozwianych mitów zajmuje częściej nie oświecona racjonalność, lecz jej przerażające świeckie karykatury i substytuty⁸⁵.

Oczywiście proces umaszynowania psychosomatycznej egzystencji rozwinął się jeszcze przed nastaniem samego modernizmu, zaczął się on bowiem już w XVI wieku, wraz ze spektakularnym wkroczeniem do codziennego życia inżynierskich wynalazków, zdumiewających i upokarzających ówczesnego użytkownika lub widza swymi nadludzkimi możliwościami. Te nowożytnie początki desubstancjonalizacji i funkcjonalizacji podmiotu zadają jego godności narcystyczną ranę, zapowiadającą te, o których kilkaset lat później wspomni Freud, mówiąc o odkryciach Kopernika, Darwina i swoich własnych jako bolesnych ciosach, które potężnie ugodziły dumę wyniosłej ludzkości, rozwiewając antropologiczne fantazje o człowieku stanowiącym rozumne i władcze centrum wszechświata.

W każdej ludzkiej istocie skrojonej na miarę nowoczesnej mody skrywają się najprawdopodobniej dwaj urażeni przodkowie: obrażony animista ze starożytnych czasów

⁸² *Ibidem*, s. 191.

⁸³ Le Corbusier, *Towards a New Architecture*. Trans. F. Etchells. New York: Dover, 1986, s. 6, 227.

⁸⁴ *Ibidem*, s. 237, 240, 263.

⁸⁵ L. Kołakowski, *Iluzje demitologizacji*, [w:] P. Kłoczowski (wybór), *Cywilizacja na ławie oskarżonych*, Warszawa: Res Publica, 1990, s. 235.

psychiki, który już na samym początku ery kultur elitarnych został wyparty przez podmiotową i personalistyczną reformę tego, co psychologiczne, oraz znieważony personalista, który wraz z nadejściem ery technologicznej nie może nie zauważyć, że już go prześcignęły apodmiotowe i cybernetyczno-mechanistyczne pojęcia tego, co psychologiczne⁸⁶.

Nowożytna mieszanina podziwu i nieufności wobec maszyn, zajmujących coraz więcej miejsca w środowisku człowieka, z czasem ustąpi ślepej fascynacji; modernistyczny podmiot sam chce stać się supernarzędziem w ręku zbiorowej Produkcji, perfekcyjnie wyszlifowanym i doskonale obsadzonym trybikiem dokonującej się Totalności. W sukurs tym nowoczesnym pragnieniom przychodzi ta część sztuki awangardowej, która poszukując nowych „całości”, artystycznie wsparła metanarrację rewolucyjnego postępu.

O konieczności niezwłocznego przystąpienia do realizacji modernistycznych projektów i zerwania z zakłamaną przemocą tradycyjnej ideologii przekonywał nawet tak melancholijnie utrudzony myśliciel, jak Walter Benjamin, który nawoływał wręcz do nowego barbarzyństwa. Jego zdaniem odmitologizowana sztuka, wymawiając służbę propagandzie nierozumu, powinna poświęcić się rozwijaniu wrażliwości zdolnej do jak najefektywniejszego przetwarzania nowoczesnych bodźców i przeżyć, wspierając tym samym rozwój technicznej cywilizacji. Także Adorno, choć zdecydowanie niechętny „dialektyce oświecenia”, szczególnie jej spotęgowanej nowocześnie wersji, nie ukrywał, że los sentymentalnego indywiduum był już nieodwołalnie przesądzony.

Wydaje się, że jednostka znajduje się na najlepszej drodze do znalezienia się w sytuacji, w której będzie mogła przetrwać, jedynie pozbywając się swej indywidualności, zacierając granicę między sobą a otoczeniem i poświęcając większość swojej niezależności i autonomii. W dużych sektorach społeczeństwa nie ma już tradycyjnie rozumianego „ego”⁸⁷.

I choć „estetyka oporu” tego wielkiego przedstawiciela szkoły frankfurckiej przeciwstawia się totalitarnym formom, tym nadaremnie wskrzeszanym w obumarłej tradycji i tym, które w imię przyszłości skazują nas na słuszne wizje raj, to w jego krytycznym głosie rozbrzmiewa niekiedy nuta zmęczonego zwątpienia. Jeśli więc nie z poczucia rewolucyjnej misji, to z fatalistycznej zgody wyrosło powszechnie propagowane przekonanie, że współczesny artysta nie ma innego wyboru jak być upartym wizjonerem, przygotowującym podmiotowość do doświadczenia nieznanych mu dotąd form i materii.

⁸⁶ P. Sloterdijk, *Not Saved. Essays after Heidegger*, Cambridge: Polity Press, 2017, s. 234.

⁸⁷ T.W. Adorno, *The Problem of a New Type of Human Being*, [w:] R. Hullot-Kentor (red. i trans.), *Current of Music*, Malden: Polity Press, 2006, s. 462.

Awangarda niszczy przeszłość, zniekształca ją. „Panny z Avignon” to typowy gest awangardy. Potem awangarda idzie dalej, unicestwia zniszczony przedtem symbol, dochodzi do abstrakcji, do bezprzedmiotowości, dalej kolejno do płótna czystego, pociętego, a wreszcie spalonego, w architekturze będzie to wymóg minimalny *curtain wall*, budynek w kształcie walca, czysty prostopadłościan, w literaturze – zniszczenie ciągłości wypowiedzi aż do *collage’u* w stylu Burroughsa, aż do milczenia albo niezapisanej strony, w muzyce – przejście od atonalności do hałasu, do absolutnej ciszy (w tym sensie Cage ze swych początków jest nowoczesny)⁸⁸.

Poprzez nieustanne eksperymentowanie, estetycznie propagując rewolucyjną ideologię, awangarda kreowała wizje nowego porządku. Na gruzach tradycyjnego świata nowoczesny podmiot nie poddawał się melancholijnej kontemplacji, nie przeżywał boleśnie „czasu utraconego”, dla niego gwałtowny zanik aury był jedynie wstrząsem pobudzającym do działania i dlatego nowoczesną sztukę odmierza „czas odnaleziony”, a może raczej „wynaleziony”.

Sztuka modernistyczna była naukowa. Opierała się na zachowaniu do technologicznej przyszłości, na wierze w postęp i prawdę obiektywną. Była eksperymentem: jej zadaniem było tworzenie nowych form. Od czasu kiedy impresjonizm zapuścił się w dziedzinę optyki, dzieliła z nauką metodę i logikę. Były więc einsteinowskie względności geometrii kubistycznej, technologiczne wizje konstruktywizmu i futuryzmu, de Stijl i Bauhausu, dadaistyczna maszyna diagramatyczna. Nawet surrealistyczne upogładowienie freudowskiego świata snów i abstrakcyjno-ekspresjonistyczne odtwarzanie procesów psychoanalitycznych były próbami oswojenia tego, co irracjonalne, za pomocą technik racjonalnych. Okres modernistyczny bowiem wierzył w naukowy obiektywizm, w naukową inwencję: jego sztukę cechowała logika struktury, logika snów, logika gestu bądź materiału. Sztuka modernistyczna tęskniła za doskonałością i żądała czystości, jasności, porządku. Negowała zaś wszystko inne, a szczególnie przeszłość: idealistyczny, ideologiczny i optymistyczny modernizm miał przynieść wspólną przyszłość, nową i lepszą⁸⁹.

Agitatorzy nowoczesności przekonywali, że zamiast bezskutecznie bronić się przed agresywnymi bodźcami przeistaczającego się w zawrotnym tempie świata, narcystyczne ego powinno przyjąć i uznać tę przemoc za konieczny warunek własnego rozwoju.

Do takiego przeformułowania idealnego obrazu i schematu ciała dążyła m.in. sztuka Filippo Tommaso Marinettiego i Parcy Wyndhama Lewisa. Kreowany

⁸⁸ U. Eco, *Dopiski na marginesie „Imienia róży”*, [w:] U. Eco, *Imię róży*, tłum. A. Szymanowski, Warszawa: PIW, 1987, s. 617.

⁸⁹ K. Lewin, *Farewell to Modernism*, [w:] R. Hertz (red.), *Theories of Contemporary Art*, Prentice Hall, Englewood Cliffs 1985, s. 2, za: Z. Bauman, *Prawodawcy i tłumacze*, tłum. A. Tanalska, [w:] R. Nycz (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Kraków: Wyd. Baran i Suszczyński, 1997, s. 290.

przez nich estetyczny ideał człowieka czerpał swą niezmordowaną żywotność i bezgraniczną rozkosz z wyzwalającego wyobcowania. Tylko na popiołach przestarzałego, zasklepionego w swym mitycznym wnętrzu Ja, spalonego w ogniu cywilizacyjnych przemian wyrosnie technologicznie wzniosły podmiot.

W nowym futurystycznym liryzmie, wyrażającym geometryczne wspaniałości, nasze literackie „ja” spala się i niszczy w najwyższej energii kosmosu⁹⁰.

W futurystycznej wizji Marinettiego ciało nowoczesnego podmiotu musi stracić twarz; z pozbawionego wyrazu oblicza wydobywać się będzie tylko mechaniczny głos, wspierany przez „geometryczną gestykulację”.

W tekście manifestu (1916) Marinetti wzywa futurystów do „dehumanizacji” głosu i „metalizacji” twarzy, aby uczynić ciało anonimowym na podobieństwo „semaforów” i geometrycznym niczym „tłoki”⁹¹.

Wezwaniu do natychmiastowego działania i wytężonej pracy nad transformacją przestarzałej zmysłowości towarzyszyło zaszczerpione na gruncie biologicznego ewolucjonizmu przekonanie, że aktywny współdziałal podmiotu przyczyni się do szybszego wytworzenia w ludzkim ciele zupełnie nowych organów, takich, które będą w pełni przystosowane do szokującej stymulacji ze strony industrializującego się środowiska.

W rezultacie nowoczesna technologia przekształciła dialektykę ochronnego pancerza i stymulującego wstrząsu, tak ją przełamała, że obecnie ludzki organizm potrzebuje technologii zarówno w charakterze pancerza, jak i źródła wstrząsu – i tym bardziej potrzebuje tego pancerza, im mocniej domaga się wciąż silniejszych bodźców. [...] Futuryści „pożądają niebezpieczeństwa”, „nasze nerwy wymagają wojny” [...]. A potem, jak gdyby zaraz po rozważeniu w tym temacie postaci, która reprezentując to, co nieosłonięte, dodaje [Marinetti, moje]: „Nasze nerwy domagają się wojny i gardzą kobietami”. Wygłaszając tę dialektykę pancerza i stymulującego wstrząsu, Marinetti niemalże antycypuje wielką hipotezę z *Poza zasadą przyjemności*, że podstawowy popęd organizmu polega na powrocie do wcześniejszego stanu nieożywienia, do nieorganiczności śmierci⁹².

Poprzez skrajne uprzedmiotowienie podmiot zyskuje szansę nie tylko na przetrwanie, ale i na wyjście ze sfeminizowanej nieokreśloności lirycznego subiektywizmu. Dzięki technologicznym protezom wzniesie się on na niedostępny mu dotąd poziom fallicznej omnipotencji, stanie się absolutnie martwym, a więc niezniszczalnym Jednym. To w technologicznej Rzeczy libido znaleźć ma swój

⁹⁰ F.T. Marinetti, *Dynamic, Multichanneled Recitation*, [w:] G. Berghaus (red.), *Critical Writings*, trans. D. Thompson, New York: Farrar, Straus and Giroux, 2006, s. 121.

⁹¹ H. Foster, *op. cit.*, s. 122.

⁹² *Ibidem*, s. 123.

niesamowity obiekt. Samokastrujące wyrzeczenie się humanistycznych przesądów i iluzji okazuje się więc fallicznym „triumfem woli”.

Te estetyczne i polityczne procesy wyładowania i obrony są również psychologiczne: gdy Marinetti kładzie nacisk na rozwiązywanie energii i eksplozję podmiotu, Lewis podkreśla zawiązywanie i utwardzenie⁹³.

W przeciwieństwie do Marinettiego Lewis nie dążył do dynamicznego rozszerzenia obrazu ciała, lecz do jego zagęszczenia pod twardą warstwą ochronną; nie implozja rozsadzająca zgnuśniałe trzewia, a skóra, mięśnie i ścięgna skorupiejące w niezniszczalną zbroję wypełniają jego korporalne wizje. Psychosomatycznym wyładowaniem Marinettiego przeciwstawił on skoncentrowaną energię wertycystycznego „wiru”.

W samym sercu wiru jest miejsce wielkiej ciszy, w którym skupia się cała energia. Tam, w punkcie koncentracji, znajduje się wertycysta⁹⁴.

Te dwa różne sposoby zarządzania libidalną, cielesną energią składały się, tak jak komplementarne rozwiązania taktyczne, na wspólną strategię: przygotować podmioty, oszołomione intensywnością cywilizacyjno-technologicznych przemian, do efektywnego współuczestnictwa w Nowym Wspaniałym Świecie. Obie estetyki napędzał ten sam popęd śmierci i chęć wyzbycia się samego siebie w stanach ekstazy ekstatycznej nieorganiczności.

Nie tylko w trakcie produkcji lub podczas realizacji militarnych zadań nowoczesne ciało opróżnione zostaje z iluzji duchowego wnętrza. Sztuka przyszłości nie pozostawała pod tym względem w tyle. Widoczne to było zwłaszcza tam, gdzie ciało artysty, siłą rzeczy, było najbardziej wyeksponowanym środkiem wyrazu, na scenicznych deskach, w zaskakujących, „nienaturalnych” gestach aktorów, w ekscentrycznie ekstymnych ruchach tancerzy.

Za wymowny przykład posłużyć tu może konstruktywistyczna teoria i praktyka Wsiewołoda Meyerholda, który stanowczo sprzeciwił się metodzie Stanisławskiego. Według niego utożsamienie się z rolą nie polegało na rozgrzebywaniu swej „emocjonalnej pamięci”, nie tam należało szukać swej postaci, dotrzeć do niej można tylko poprzez psychocieleśny trening, w którym ciało samo zestroi się w ekspresję odpowiednią dla danej idei. Pewność, że głos, gest i postawa złożyły się w harmonijną i adekwatną wobec komunikowanej treści całość, wystarczająco wyraźnie objawi się somatycznej świadomości w prostym i przejmującym poczuciu sensualnego zadowolenia oraz kinetycznej empatii i sympatii.

⁹³ *Ibidem*, s. 131.

⁹⁴ W. Lewis, za: D. Goldring, *South Lodge. Reminiscences of Violet Hunt, Ford Madox Ford and the English Review Circle*, London: Constable and Co., 1943, s. 65.

Ważne jest także to, że korporalny performans dokonuje się nie w indywidualnym odosobnieniu, lecz w cielesnej współobecności innych aktorów, a także widzów. Zespołowy charakter tych artystycznych poczynań sprawia, że przedstawienie teatralne, poprzedzające go próby, są spektaklem zorganizowanym na wzór idealnej fabryki: działania wszystkich podmiotów są do siebie nawzajem ściśle odniesione, ich trajektorie precyzyjnie obliczone, a energia ich ciał ograniczona do niezbędnych ruchów.

Benjamin, dla którego estetyczna ocena dzieła była zarazem jego oceną polityczną, uważał, że:

[...] nie powinniśmy zwracać uwagi na deklarowane przez artystę sympatie, ale na pozycję, jaką zajmuje dzieło w stosunkach produkcji charakterystycznych dla danego czasu. Nawiązując bezpośrednio do przykładu sowieckiej Rosji, Benjamin utrzymywał, że dzieło sztuki powinno czynnie interweniować, dostarczając widzom wzoru, pozwalającego im na aktywne włączenie się w procesy produkcji⁹⁵.

Podobnie produktywistyczna motywacja przyświecała Meyerholdowi, który w inscenizacji *The Magnanimous Cuckold* Fernanda Crommelyncka w taki sposób poprowadził zespół Ljubowy Popowej, aby „aktorzy zareagowali na wewnętrzną energię planu, jednocześnie przekształcając strukturę w przestrzeń kinetyczną: «w wykonaniu, działanie i konstrukcja były nierozłączne»”⁹⁶.

W takich warunkach każde wsobne hamletyzowanie musi przeistoczyć się w odsentymentalizowany głos zmechanizowanego chóru, w kontrapunkt, pobudzający dynamikę uniwersalnej harmonii. Jak mówił Meyerhold: „Tworząc Biomechanikę, próbowałem uchronić młodego aktora przed uwielbieniem dla cekliwie przesłodzonego tańca a la bosonoga Duncan”⁹⁷.

Rozpalająca umysły „religia” Postępu to nowe opium dla nowych mas, ze swymi milionowymi ofiarami liczyła się tylko w ekonomicznej kalkulacji. Racjonalnie zaplanowana i wdrożona eksploatacja chwyciła w swe mechaniczne kleszcze indywidualne ciała i ogłuszając je zawrotnym tempem wytwarzania, standaryzowała je w bezwolne instrumenty swego panowania i reprodukcji. Toczone coraz krwawsze wojny; wznoszono coraz wyższe budowle. Rozmach, z jakim to czyniono, zapierał dech w piersiach przerażonej i rozentuzjazmowanej jednostki, która coraz łatwiej rezygnowała sama z siebie na rzecz abstrakcyjnej, alienującej samoidentyfikacji z ideologicznym widmem.

⁹⁵ C. Bishop, *Introduction. Viewers as Producers*, [w:] *idem* (red.), *Participation. Documents of Contemporary Art*, Cambridge: The MIT Press, 2006, s. 11.

⁹⁶ C. Warden, *Modernist and Avant-Garde Performance. An Introduction*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015, s. 98.

⁹⁷ A. Gladkov, *Meyerhold Speaks, Meyerhold Rehearses*, trans. A. Law, Amsterdam: Overseas Publishers Association, 1997, s. 194.

Także najbardziej postępową i nowoczesną formą sztuki, jaką był wówczas film, najważniejsza, jak głosił Lenin, że sztuk, zbyt łatwo oddawała swe zaawansowane technologicznie możliwości na usługi propagandy Produkcji, powielając na swych „taśmach” hipnotycznie zrytmizowaną ideologię taśmy produkcyjnej. Zdarzało się jednak, że twórcy filmowi, opierając się pokusie cynicznej manipulacji, wyzwali w widzach subwersywny popęd do estetycznie nieskrepowanej gry, bowiem nawet tam, gdzie udział zmechanizowanej techniki jest najwydatniejszy, „w oporze przeciw dyspozycyjnemu światu wymiany niszczalny jest opór oka, które nie chce, aby świat stracił wszelkie barwy”⁹⁸.

Nie przypadkiem po nakręceniu *Dzisiejszych czasów* (*Modern Times*) Charlie Chaplin dostał zakaz wjazdu do Stanów Zjednoczonych. Policzek wymierzony Henry’emu Fordowi⁹⁹ zabolął, rozpoznał się on w postaci właściciela fabryki, która wytwarza nie tylko przedmioty, ale i odpowiadające ich celom poręczne podmioty. Do dziś wstrząsające wrażenie robi słynna scena karmienia robotnika przez maszynę zaprojektowaną przez naukowca-wynalazcę. Chaplin nie dość, że zdemaskował „ludzką twarz” fordyzmu, to jeszcze w niezwykle sugestywny sposób pokazał, jak udręczony produkcyjną dyscypliną robotnik może zamienić się w śmiercionośne, obce ciało, niszczące w szaleńczej potrzebie odreagowania organizm zniewalającego go mechanizmu: bohater filmu, popadając w uśmierzające ból szaleństwo, zatrzymując pracę maszyn, wykoleja tryby nieznosnej alienacji.

W rewanzu Ford wykorzystał swe potężne wpływy w waszyngtońskiej administracji – reżysera uznano za wroga amerykańskiego państwa i narodu.

Posądzany o komunistyczne sympatie, Chaplin stał się popkulturowym ulubieńcem światowej lewicy, której rewolucyjne zaangażowanie łatwo jednak przeradzało się w zachowawczą hipokryzję, głuchą na jakiegokolwiek głosy krytyki. A przecież mityczny Kraj Rad był już wówczas niczym innym jak spotwornia-

⁹⁸ T.W. Adorno, *Dialektyka negatywna*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa: WN PWN, 1986, s. 569.

⁹⁹ Niech za literacki pendant filmu Chaplina posłuży tu następujący fragment z powieści Celine’a: „I istotnie, zobaczyłem wielkie budynki przysadziste i oszklone, rodzaj pułapek na muchy bez końca, w których można było rozróżnić snujących się ludzi, ale ledwie poruszających się, jak gdyby walczyli już ostatkiem sił z czymś niemożliwym do pokonania. To właśnie był Ford? A dookoła i ponad tym, aż do nieba ciężki i różnorodny i głuchy hałas całych potoków przyrządów, twarde, zaciekłość maszyn obracających się, toczących, jęczących, zawsze gotowych złamać się i nie łamiących się nigdy. [...] Wszystko dygotało w olbrzymim budynku i człowiek sam od stóp do głów opanowany był przez dygot, z szyb, z podłogi i z żelastwa szły wstrząsy, wibrujące od góry do dołu. Człowiek też z konieczności stawał się od tego maszyną całym, jeszcze dygoczącym ciałem w tym olbrzymim wściekłym hałasie, który mu porywał głowę, kręcił nią dokoła i huczał wewnątrz, niżej wstrząsał trzewiami i skakał do oczu małymi uderzeniami, szybkimi, niezmordowanymi, nieskończonymi”. L.-F. Celine, *op. cit.*, s. 296.

łym w swych rozmiarach i warunkach, jakie oferował zmobilizowanym obywatelom, placem przymusowych robót, na którym stawiano nowe piramidy. Za wszelką cenę chciano jak najszybciej wznieść na tyle potężne konstrukcje, aby w ich cieniu zgasł blichtr kapitalistycznej nowoczesności.

W przeciwieństwie do nostalgicznych ucieleśnień spóźnionego neoklasycyzmu, rewolucyjny modernizm nie usiłował za wszelką cenę skleić pokawałkowanej psychofizyczności, bynajmniej nie tęsknił za jej utraconą postacią; z roztrzaskanych przez industrialną przemoc fragmentów „duszy i ciała” awangardowi artyści chcieli skroić zmysłowość pomyślaną jako rodzaj wysoce reponsywnego, elastycznego i superprecyzyjnego skafandra, który efektywnie obsłuży i wygeneruje w materialnej rzeczywistości obliczeniowe moce człowieka-cyborga. O wartości zmechanizowanego indywiduum decydować miała przede wszystkim jego wytwórcza postawa i zdolności produkcyjne. Dlatego też zarówno radziecki konstruktywizm, jak i futuryzm w faszystowskich Włoszech, niemiecka Neue Sachlichkeit, amerykański precyzjonizm, francuski puryzm czy angielski wortycyzm – wszystkie te kierunki nowoczesnej sztuki, ze względu na nadzieje pokładane w technologicznym postępie, wyróżniało fetyszystyczne uwielbienie dla Maszyny. Nawet uwielbienie dla ideologicznych przywódców przejawiało się w tej samej „przemysłowej” formie. Po naukowo spreparowanej mumii Lenina kolejne ucieleśnienie komunizmu już za życia stało się protekcyjnym bogiem ze stali, za produkcyjnych pomocników mając towarzyszy o równie industrialnych pseudonimach, jak choćby Mołotowa czy Kamieniewa. Z kolei w futurystycznych portretach Mussoliniego maszynowa tężyzna i wigor jego wyprężonej sylwetki odślaniały falliczną jedność jego ciała, faszystowskich mas i granic opisujących Półwysep Apeniński (w ponoć nieprzypadkowym kształcie włoskiej peninsuli)¹⁰⁰. Nic więc dziwnego, że powstałe we wrogich sobie systemach ideologicznych pomniki tego samego kultu masowej wydajności są tak bardzo podobne do siebie; wystarczy rzut oka na kapitalistyczne „drapacze chmur” i komunistyczne „pałace kultury i nauki”, by ujrzeć tę samą technologicznie wybujałą wzniosłość.

¹⁰⁰ „Oto jak Marinetti celebrytuje go również w *Portrecie Mussoliniego* (1929), gdzie identyfikuje *il Duce* bezpośrednio z Włochami, «ponieważ fizycznie jest zbudowany *all'italiana*: «wyrzeźbiony z potężnych skał naszego półwyspu», jego «wielki gest-pięść-obraz-przekonanie» uosabia «kubiczną wolę państwa». Oczywiście Mussolini współpracował przy wykonaniu portretu, wykorzystując swój starannie wypracowany repertuar fallicznych póz i dynamicznych ekspresji. Napuszony tors, ogolona głowa, ciało jak «pocisk» – jeśli Włochy są militarystycznym półwyspem, to Mussolini stanowi jego wojowniczą głowę – i tak też był on obrazowany przez R.A. Bertellego, Thayahta i innych. To właśnie dzięki tej fetyszyzacji ciała przywódcy masy przywiązują się do partii i ojczyzny. «Cudowny futurystyczny temperament; z Mussoliniego uczyniono tutaj również cudowne dzieło sztuki». H. Foster, *op. cit.*, s. 128.

Na kapitalistycznym Zachodzie piękny obraz maszyny może odciągnąć uwagę ludzi od ponurej rzeczywistości uprzemysłowienia, podczas gdy na komunistycznym Wschodzie heroiczne przedstawienie produkcji może rekompensować im jeszcze bardziej ponury brak produktywności (wczesny Związek Radziecki przodował bardziej w przedstawianiu przemysłu niż w jego wdrażaniu)¹⁰¹.

Kiedy wspomina się początek końca komunistycznego reżimu w Polsce, dzień, w którym ogłoszono wprowadzenie stanu wojennego, moje pokolenie często przywołuje, raczej żartobliwie, związaną z nim traumę dzieciństwa, gdy zamiast ulubionego *Teleranka* ujrzało zmilitaryzowanego spikera. Z *Telerankiem* wiąże się jednak jeszcze inna ideologiczna historia. Otóż zawsze przed jego projekcją emitowano program dla rolników *Nowoczesność w domu i zagrodzie*. Widok elektrycznych dojarek, połyskujących metalem i kolorowym plastikiem, miał technologicznie uwznioślić zarówno czekających na zaspokojenie swych dziecięcych fantazji małych widzów, jak i dorosłych, przygotowujących się do udziału w niedzielnej mszy. Te trzy rytuały splatały się w jeden dziwny, eklektyczny obrządek socjalistycznego dojrzewania w unowocześniającej się ojczyźnie. Tradycję i dziecięcy zachwyty podświadomie przenikał transmitowany niemal w tym samym czasie przekaz modernistycznej propagandy sukcesu.

Modernistyczny entuzjazm dla ideologiczno-technologicznego postępu nie wygasł doszczętnie nawet po postmodernistycznym przełomie; bezkrytyczny kult Rozumu co jakiś czas wybucha na krótko w rozmaitych odsłonach. I wymarpowany, wydawałoby się, ostatecznie, z modernistyczno-futurystycznych mrzonek podmiot znowu chce ofiarować własne ciało procesom społeczno-technologicznego progresu, uczynić z niego przedmiot abstrakcyjnej wymiany i bezosobowy środek produkcji. „Nie ma mnie i jest mi z tym dobrze” – zdaje się wtedy zapewniać swą postawą i codziennym zachowaniem wyobcowana jednostka. Ten impersonalny trend ujawnia się choćby w zachwycie wywoływanym przez oszałamiającą prędkość, z jaką porywają nas prowadzone przez nas pojazdy. W tym zawrocie głowy, wbrew bełkotliwej retoryce „wolności”, Ja z rozkoszą ustępuje Się, kierujące jeszcze przed chwilą indywidualium zamienia się w bezgłowy podmiot ogarniającego go pędu. „W fanatycznej miłości do samochodów pobrzmiwa uczucie psychicznej bezdomności”¹⁰².

Jednak do najbardziej imponujących przejawów tego modernistycznego regresu z pewnością zaliczyć trzeba bardzo modną na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku popkulturę techno. Wtedy, gdy w mass mediach wydawał się już niepodzielnie rządzić postmodernistyczny hip-hop,

¹⁰¹ H. Foster, *op. cit.*, s. 113.

¹⁰² T.W. Adorno, *Minima moralia*, s. 163.

estetyka oparta na swobodnym samplowaniu, eklektycznym smaku, rozwirowana w ekstatycznym breakdance bywała dość skutecznie zagłuszana przez elektronicznie skomercjalizowaną monotonność. I dziś zresztą nierzadko zobaczyć możemy w metrze, autobusie czy tramwaju ludzi pracy, którzy zmierzając do „swoich” fabryk, „uprzyjemniają” sobie resztkę wolnego czasu muzyką komputerowych prefabrykatów. Dźwięki wydobywające się z ich słuchawek brzmią jak jednostajny marsz zwycięskiego kapitalizmu: oto nie dość, że udało się pogodzić ze sobą w tym samym sposobie zmysłowego przeżywania czas wolny i czas pracy, w tej samej syntetycznej jednostajności łącząc funkcjonalną rytmikę maszyn i techno estetykę używanego i używającego sobie ciała, to na dodatek – stworzono olbrzymie zapotrzebowanie na niemal samowytwarzający się towar. O takim umaszynowaniu cielesnej rozkoszy opowiadał stary kawał o pierwszej erotycznej scenie w radzieckim filmie, scenie striptizu: Wania przez prawie kwadrans rozbierał na polu traktor. Ten niewybredny dowcip nadal jest aktualny. W epoce postmodernizmu czy też już, jak chcą niektórzy, post-postmodernizmu raz po raz nasze ciała opanowuje mechaniczne zeszytwnienie i niepokojące zadowolenie uległych manekinów. Nawet żyjący w dzikich objęciach natury ekologiczny *hipster* lubi gładzić chromowaną powierzchnię swego najnowszego iPhone’a.

Samorodne ciało modernizmu. Odwracając się z niechęcią, często – wstrętem, od nieudolnej Natury, nowoczesny Prometeusz wołałby już całkowicie znieczulić się w chłodnej abstrakcji niż dalej znosić niezdarnie skrojony kostium „z krwi i kości”; lepiej poczułby się w mechanicznej, nieczulej jak mocny pancerz powłoce, w której jego wzniosły umysł mógłby wreszcie zapomnieć o swym zwierzęcym pochodzeniu. Nic więc dziwnego, że rewolucyjna podmiotowość, chcąc jak najszybciej zrzucić z siebie zużytą skórę, swą przyszłą postać najżywiej kreśliła w estetycznych projektach protetycznego, sztucznie przekształconego ciała. W nowoczesnych artefaktach, w estetyce ucieleśniającej ideał przyszłej psychofizyczności, wykształcić się miało jako ich technologiczny skutek nieznanne dotąd wnętrze człowieka, wrażliwość i intelekt zdolne do nadludzko nieludzkich myśli i czynów.

Modernistyczni rewolucjoniści zdawali się podzielać przekonanie Freuda o tym, że historia Ja zaczyna się od ciała, zawiązując się już w tkance otulającej i odróżniającej go skóry. Podobnie jak ojciec psychoanalizy, zwalczający dekadencję awangardiści w somatycznej transformacji dostrzegali wstępny i konieczny warunek istotnej, całościowej przemiany podmiotu. Zmysłowość przenicowana od podszewki, nie jak życzyła sobie łaskawa Natura, lecz przesyta wzdłuż ściegów prowadzonych przez precyzyjne maszyny, niszczące, rozpruwające i raz jeszcze sztukujące nasze ciała; ta spotęgowana, niezmordowana i superprecyzyjna zmysłowość obiecywała niezwykle postępy w dziedzinie zmechanizowanego ducha.

Człowiek, by tak rzec, stał się czymś w rodzaju boga-protezy i zaiste, jest on wspa-
niały, gdy wyposaży się we wszystkie swe narządy pomocnicze, te ostatnie nie zrosły
się jednak z nim, niekiedy zaś ich obsługa wymaga odeń niemało wysiłku. Człowiek
notabene ma prawo pocieszać się, że ów proces rozwoju nie dobiegł końca akurat
Anno Domini 1930. Odległa przyszłość przyniesie ze sobą nowe, prawdopodobnie nie-
wyobrażalnie wielkie postępy w dziedzinie kultury, podobieństwo człowieka do boga
jeszcze wzrośnie, w interesie naszego studium pragniemy jednak nie zapominać, że czło-
wiek dzisiejszy nie czuje się szczęśliwy w swym podobieństwie do boga¹⁰³.

Na poprawę jego samopoczucia wpłynąć miała modernistyczna sztuka,
w artystycznych fantazjach pozwalając mu poczuć smak przyszłego człowieczeń-
stwa, estetycznie wychowując go do odegrania niezwyklej, nieludzkiej roli.

W masowej wyobraźni historia protetycznego nadczłowieka wynurza się
z głębin modernistycznego marzycielstwa wraz z łodzią podwodną kapitana
Nemo, XIX-wiecznego protoplasty Kapitana Ameryki i innych technologicznie
udoskonalonych supermenów. Nieszczęsny przypadek doktora Frankensteina
na ich tle to wypadek przy pracy – w zasadzie antymodernistyczna przestroga:
nienaturalne narodziny naturalnego podmiotu muszą się skończyć monst-
rualną katastrofą. Jakże inaczej prezentuje się nam triumfujący bohater *Dwu-
dziestu tysięcy mil podmorskiej żeglugi*. Kapitan Nemo, którego prototypem był
walczący „za wolność waszą i naszą” polski powstaniec, to technologiczne ucie-
leśnienie rewolucyjnego postępu. Jego podwodny Nautilus zjawiał się, znacznie
wyprzedzając ówczesną technikę, wszędzie tam, gdzie panowała niesprawiedliwa
przemoc, by dzięki wyrafinowanej maszynierii zaprowadzić nowy, szczęśliwy
porządek.

Podejrzewam jednak, że mało kto z czytelników pamięta, jak wyglądał nasz
dzielny sprawiedliwy. Jak gdyby całą jego fizys wypełnił pokryty stalą inżyni-
eryjny organizm łodzi podwodnej. W tej niedopowiedzianej, niedosłownie
zasugerowanej metamorfozie bohaterskiego ciała znajdujemy zapowiedź innego,
o sto lat późniejszego funkcjonariusza sprawiedliwości, RoboCopa. W tym po-
łykującym stalą strażniku Prawa spełniała się pod koniec XX wieku mani-
chejska fantazja o całkowitym wyzwoleniu się z cielesnych więzów.

Bez wątpienia to w obrazie przeżywanego ciała zarysowuje się pierwowzór
przyszłego Ja. Na ten podmiototwórczy proces wpływa nie tylko właściwa dla
danej kultury ideologiczno-estetyczna manipulacja; o alienującym sposobie
doświadczania własnej cielesności zdecydować może też toksyczna atmosfera
„rodzinna” czy – szerzej – wypaczone, zdegradowane relacje z pierwszymi opie-
kunami i wychowawcami.

¹⁰³ S. Freud, *Kultura jako źródło cierpień*, [w:] *Pisma społeczne*, tłum. A. Ochocki, M. Poręba,
R. Reszke, Warszawa: KR, 1998, s. 186–187.

Ogólnie rzecz biorąc, libidalna kateksja z wczesnego okresu życia ustala, jakim rodzajem własności dysponować będziemy w „dorosłej” relacji do przeżywanego przez nas ciała.

W psychoanalitycznym ujęciu Alessandry Lemmy nieprawidłowy przebieg wczesnych relacji psychosomatycznych z matką może wywołać u dziecka szkodliwe dla jego rozwoju fantazje na temat własnego ciała, które później w nieuświadomiony sposób deformować będą także umysłowe i fizyczne życie już dorosłego osobnika. Wśród tych fantazji wyróżniła brytyjska badaczka trzy podstawowe o następujących tematach: „odzyskiwanie ciała” (*reclaiming fantasy*)¹⁰⁴, „idealne dopasowanie ciała” (*perfect match fantasy*)¹⁰⁵ i „cielesne samoródtwo” (*self-made fantasy*)¹⁰⁶.

Boleśnie odczuwający swoją dezintegrację podmiot fantazjuje o „odzyskaniu” pełnej jedności, usiłując za wszelką cenę wydalić z siebie „obce ciało”. Świadomość nadmiernej „nieszczelności”, braku wyraźnie określonych granic wyzwała u przerażonego indywiduum przejmujące go poczucie wtargnięcia na jego psychosomatyczne terytorium wrogiego intruza. W czasach coraz powszechniej dostępnej medycyny plastycznej ów lęk przed urojonym atakiem „obcego” coraz częściej prowadzi do chorobliwego przeświadczenia, że jedynie skuteczną obroną zapewni nóż chirurga. Operacyjne modyfikacje mają ponownie wyznaczyć i umocnić karnalne linie demarkacyjne, przywracając wrażenie zmysłowego samoposiadania i świadomość dysponowania wrażliwością zdolną odofiltrowywania szkodliwych oddziaływań. A że te linie Maginota są i tak skazane na obejście, wiecznie sfrustrowane Ja wciąż ponawia chirurgiczne próby przebudowania coraz mniej własnej cielesności w niedostępną twierdzę. W pewnych sytuacjach niepożądane części ciała „mogą dosłownie wymagać odcięcia lub przemodelowania w taki sposób, aby zabić zniechędzony obiekt, który został konkretnie zidentyfikowany z odczuwanymi jako brzydkie częściami ciała”¹⁰⁷.

Ogólnie rzecz biorąc, potrzeba psychofizycznej ekspulsji najczęściej wyrasta na grząskim podłożu zależności dziecka od matki, jego lęku przed zarówno miłośnym „pożerającym” macierzyństwem, jak i jego przeciwieństwem – nieopiekuńczą projekcją agresji, pod wpływem której dziecko odczuwa swe ciało jako rodzaj zbiornika, w który przenoszone są negatywne przeżycia, bywa, że obojga rodziców.

¹⁰⁴ A. Lemma, *Under the Skin. A Psychoanalytic Study of Body Modification*, London–New York: Routledge, 2010, s. 74 i nast.

¹⁰⁵ *Ibidem*, s. 25 i nast.

¹⁰⁶ *Ibidem*, s. 74 i nast.

¹⁰⁷ A. Lemma, *Minding the Body*, s. 31.

U innych pacjentów Lemma wyróżniła skłonność do fantazjowania o takim przerobieniu swojego ciała, aby mogło ono wreszcie „idealnie dopasować się” do matczynych pragnień. W tym wypadku wyobraźnia sfrustrowanego podmiotu stara się zrekompenzować bolesne przeżycie bycia porzuconym lub odrzuconym, doznanie dotkliwego niedotyku i innych wyrazów niedostatku rodzicielskiej troskliwości oraz braku libidalnego obsadzenia dopiero co zawiązującej się psychobiologicznej jedności.

Z kolei doświadczenie bycia w ciele jest głęboko kształtowane przez pragnienia (lub ich brak), które są w nie wprojektowane przez innych [...]. Pod tym względem nie do przecenienia pozostaje znaczenie wczesnej relacji wzrokowej między matką i dzieckiem oraz ich wzajemnego dotykania i cielesnego kontaktu. Dotyk i wzrok są nierozłączne, to jedna oś stanowiąca podstawę najwcześniejszych fizycznych i psychicznych doświadczeń. W swej najlepszej wersji patrzeć i dotykać stanowią dar miłości. Lecz gdy ich nie ma lub są niewystarczające albo też gdy patrzeć i dotykać przepełnione są nienawiścią, zaborczością lub zazdrością, ciało może poczuć się zaniedbane, zhańbione lub naruszone. W tych przypadkach ciało, które jest odczuwane jako źródło wewnętrznego niepokoju lub zamętu, staje się płótnem, na którym psychiczne cierpienie uzewnętrznia się i na którym zostaje przepracowywane¹⁰⁸.

Z kolei w marzeniach o samoródtwie podmiot wyzwala się spod surowej i ślepej władzy matki (niekiedy – ojcowskiego opiekuna), projektując, a następnie realizując własne, samowystarczalne ciało. W pełni autorskie Ja w agresywnym i ostentacyjnym samostwarzaniu się objawia swym nieżyczliwym lub obojętnym protoplastom niezadłużoną w ich rozrodczości zdolność do samostanowienia.

Wszystkie trzy rodzaje fantazji, zazwyczaj nakładające się na siebie, prowadzą bardzo często do decyzji o poddaniu się operacji plastycznej, która, dzięki zaawansowanej technologii, wydaje się zdemontowanemu, zdefragmentowanemu, zdemolowanemu podmiotowi stwarzać technologicznie realne szanse na ucieleśnienie marzeń o przejmującym przeżywaniu omnipotencji.

Lemma starała się wyjaśnić zaburzenia psychosomatyczne głównie poprzez pryzmat nieudanych relacji ze zinternalizowanym obiektem i ich wpływu na relacje z innymi podmiotami w ogóle. Jej analiza ograniczała się głównie do sfery wczesnych kontaktów dziecka z matką, ewentualnie innym opiekunem, uosabiającym pierwszą w życiu dziecka zewnętrzną cielesność – żywą, odczuwalną obecność Innego. Uwzględniając jednak, jak fundamentalne znaczenie dla dyskursów ideologicznych ma paternalistyczna i maternalistyczna symbolika, zarówno w afirmującym, jak i transgresywnym kontekście, przyznać trzeba, że kultura w dużej mierze polega na społecznie korzystnym uregulowaniu „familijnych romansów”. Od czasu do czasu zdarza się jednak, że w nie-

¹⁰⁸ *Ibidem*.

których formacjach symbolicznych owe regulacje potrafią być tak chybione, że zamiast harmonii, wprowadzają w dziedzinę stosunków międzyludzkich i w jaźń poszczególnych podmiotów jeszcze większy zamęt i dezintegrację.

I tak charakterystyczne dla fantazji samoródtwa pragnienie zabicia nadmiernie surowego Ojca i uwolnienia się od zbyt często lub zbyt rzadko nieobecnej Matki nie tylko bywa psychosomatycznym skutkiem rodzinnych konfliktów, lecz także stanowi przepis na kulturowe zwyrodnienie, gotową receptę na obłęd modernizmu, w którym podmiotowość, jak nigdy przedtem, wystawiona została pod pozorami totalnej emancypacji na ryzyko całkowitego wywłaszczenia przez totalitarne panowanie nieludzkich, jawnie zdehumanizowanych ideologii.

Awangardowi ojcobójcy, po bezlitosnym poniżeniu i pogrzebaniu dawnych symboli, chcieli oczyścić się z matczynej materii, skanalizować jej płynny żywioł w ukrytych podziemiach, stąd ich pogłębiająca się w purystycznym odcieśnieniu antyestetyka, której apogeum stanowiła sztuka konceptualna, nie tylko deprecjonująca tradycyjne hierarchie, ale i wyzwalająca się spod macierzyńskiej kurateli. W odzmysłowionym, aseptycznym dziele wysychała estetyka intymnego uroku, zanikała aura macierzyństwa, jakiej Freud doszukiwał się w uśmiechu Mony Lizy. Czy to przypadek, że po sztuce konceptualnej, po domalowanych przez Duchampa wąsach o tym uśmiechu pamiętać będą głównie twórcy reklam i sentymentalnych szlagierów? „Tym próbom obejścia matki ((m)other) często sprzyja taki stan umysłu, w którym ciało zdaje się być zbędnym przeżytkiem, podczas gdy ja jawi się jako wszechpotężne, a matka ((m)other) ostatecznie pokonana”¹⁰⁹. Stąd też charakteryzujący tę fantazję „zawistny atak na fantazmatycznie macierzyńskie ciało/obiekt”¹¹⁰.

W abstrakcyjnym projekcie modernizmu kwestia anachronicznego ciała miała zostać poddana ostatecznemu rozwiązaniu: przyrodzone ciało powinno ulec stopniowej eksterminacji lub też stać się elastyczną protezą wydajniejszej i w pełni obliczalnej Maszyny.

Gdy rozpadający się świat tradycji uosobiła figura wykastrowanego Ojca, a Natura, niczym nieczuła Matka, nie dawała już nadziei na jakiegokolwiek ukojenie, zbuntowany syn postanowił narodzić się raz jeszcze, tym razem – sam z siebie.

O tym, że nie były to tylko poronione pomysły zarozumiałej niedojrzałości zdawały się świadczyć przyprawiające o zawrót głowy odkrycia i wynalazki nowoczesnej cywilizacji. Nadzieja na zmartwychwstanie we własnym cielesnym, chyba najbardziej zdumiewająca treść chrześcijańskiej wiary, nie osłabła wraz

¹⁰⁹ *Ibidem*, s. 29.

¹¹⁰ *Ibidem*.

z zanikającą w sekularyzującym się społeczeństwie religią. Nauka dość szybko zajęła jej miejsce, mnożąc i potęgując irracjonalizm swych ultraracjonalnych fantazji. Nikołaj Fiodorow, XIX-wieczny filozof i mistyczny materialista, zapewniał, że nauka nie tylko da ludziom nieśmiertelność, ale też wkrótce wskrzesi wszystkich umarłych. W oczach czy uszach współczesnych nie był to bynajmniej głos nawiedzonego szaleńca, np. Konstanty Ciołkowski, jak podają encyklopedie, „ojciec kosmonautyki”, na serio przejęty jego wizją, przerażony zbliżającą się nieuchronnie katastrofą nagłego przeludnienia, do jakiego musiałoby dojść w dniu powszechnego zmartwychwstania, całe życie poświęcił konstrukcji raket, które miały przetransportować ludzkie nadwyżki na inne, niezamieszkałe planety.

W atmosferze tak bezgranicznej wiary w możliwości naukowego rozumu potrzeba aktualizacji, nowoczesnego zmodyfikowania ciała została ekstremalnie zintensyfikowana. Nie chodziło już przy tym o jakiś staromodny podziw dla rozwijającej się zmyślności człowieka, o wzrastającą „poręczność” uległego świata i o widowiskowe potrząsanie w geście zwycięstwa nad oporną materią coraz bardziej wyrafinowanymi narzędziami. Nowoczesny *homo faber* miał nie tyle udoskonalić narzędzia swego panowania, lecz sam stać się supernarzędziem, hybrydalnym, na wpół mechanicznym, na wpół biologicznym centaurem, przed którego pozbawionych ludzkich uczuć stalowym obliczem zamilknie wreszcie naiwna paplanina rozhisteryzowanych humanistów.

Sentymentalny zachwyt nad maszyną nie wystarczył. Dlatego piękna tęsknota *La Belle Époque* skończyła się w stylu godnym tragicznej śmierci Isadory Duncan, gdy jej malowniczo rozwiany szal wkręcił się w koło rozpędzonego samochodu. Gdyby słynna tancerka myślała i czuła jak jej wyścigowe bugatti, stwarzając z nim jedność przyczyny i celu, przeżyłaby wyzwalającą ekstazę, a tak zgubiła ją estetyka samolubnego nadmiaru: katastrofalna próba pogodzenia upiększającego jej fantazyjny wizerunek dekorum z surową siłą nowoczesnej techniki. A przecież Adolf Loos wyraźnie przestrzegał w *Ornamencie i zbrodni*, że „ewolucja kultury jest równoznaczna z usunięciem ornamentu z przedmiotów użytkowych”¹¹¹.

Rewolucyjni wizjonerzy nie szli na żadne kompromisy. Skoro kiedyś potulnie godziliśmy się z kastrującym Ojcem tradycji, to czemu teraz, po „śmierci Boga”, nie mielibyśmy z taką samą ufnością dać się wykastrować maszynie. Niech pod jej stalowymi, elektryzującymi razami skona w nas żałośnie nieporadne indywiduum. Tylko całkowicie pozbawieni znaczenia przetrwamy. „Jed-

¹¹¹ A. Loos, *Ornament i zbrodnia. Eseje wybrane*, tłum. A. Stępnikowska-Berns, Tarnów-Warszawa: BWA Galeria Miejska w Tarnowie, Fundacja Centrum Architektury, 2013, s. 136.

nostka – zerem, jednostka – bzdurą¹¹²” – bolszewicka fraza Władimira Majakowskiego mogłaby być równie dobrze fragmentem hymnu na cześć rosnącego kapitału. I tu, i tam wielbiono zasadę nieuniknionego Postępu.

Najwyraźniej dla Marinettiego sposobem nie tylko na przetrwanie, ale i na rozwój w militarno-przemysłowej epoce kapitalizmu jest nasilenie fetyszystycznego procesu reifikacji: z jednej strony, na podobieństwo ewolucji Lamarcka należy ekstrapolować człowieka w kierunku nieorganicznie-technologicznym; z drugiej – dążyć do określenia nieorganicznie-technologicznego jako tego, co uosabia człowieka. Z jednej strony oznacza to zaakceptowanie pewnego rodzaju śmierci, z drugiej zaś – postawienie na nową perspektywę „życia” w technologii (w śmierci lub poza śmiercią). Marinetti sugeruje nie tylko to, że najlepszą ochroną przed nowoczesną śmiercią masową jest bycie bardziej martwym niż tylko martwym, ale że ta reifikacja musi zostać przekształcona w proces libidalny: że musimy *pragnąć* naszej samoalienacji, być może nawet naszej destrukcji, jako najbardziej wysublimowanego współcześnie doświadczenia¹¹³.

Wizjonerzy technicznego progresu zdawali się głęboko wierzyć, że co nas ostatecznie zabije, na końcu da nam nowe życie. Zabójcza maszyna stwarzała, ich zdaniem, szansę na ocalające przepoczwarzenie – wstrząsająca, totalna stymulacja, oto czego nam trzeba, tylko w tak zaordynowanej terapii szokowej uda się nam wreszcie otrząsnąć z samych siebie, w rozpadającej się materii dawnego ciała, stwarzając oryginalne sensorium dla istoty być może już nowego gatunku.

*Człowiek bez właściwości*¹¹⁴, opisana przez Roberta Musila „egzystencja” uwalniająca się od krępującego ją wnętrza, to przeznaczenie, od którego nie ma odwrotu; wbrew humanistycznym złudzeniom liberalizmu jedyna perspektywa przetrwania otwiera się w postępującej geometryzacji, mechanizacji i umasowieniu: odkąd jakość przeszła w ilość, ludzkie indywiduum stało się jednostką liczącą się i liczoną w ogólnym rozrachunku.

Aby otoczyć się ochronną warstwą, nie złamać się pod naporem zewnętrznych bodźców, organizm musi uśmiercić się na swej powierzchni, czyniąc z marnej części samego siebie twardy, nieczuły na ciosy pancierz. Tym sposobem zmierzający do zupełnego zniesienia organicznego napięcia popęd śmierci paradoksalnie może przysłużyć się życiu.

To nasze ciało, maskarada niespokojnych i pospolitych cząsteczek, nieprzerwanie buntuje się przeciw tej okrutnej farsie trwania. Nasze cząsteczki chcą zatracić się we

¹¹² W. Majakowski, *Włodzimierz Iljicz Lenin*, tłum. A. Ważyk, [w:] A. Ważyk (oprac.), *Wiersze i poematy*, Warszawa 1949, s. 108.

¹¹³ H. Foster, *op. cit.*, s. 123.

¹¹⁴ R. Musil, *Człowiek bez właściwości*, tłum. K. Radziwiłł, K. Truchanowski, J. Zelter, Warszawa: PIW, 2002, s. 483 i nast.

wszech-świecie, jak najprędzej, te miłe drobinki! Cierpią one, że są tylko „nami”, oszukiwane przez nieskończoność. Gdyby człowiek miał odwagę, rozprysnąłby się na kawałki, ponieważ jej nie ma, tylko z dnia na dzień podupada. Nasza ukochana katusza, anatomiczna, zawarta jest w naszym ciele, razem z pychą¹¹⁵.

Chęć powrotu do substancji nieorganicznej, jak to przyjął w *Poza zasadą przyjemności* Freud, wyraża się w popędzie każdego organizmu. Człowiek stał się jednak na tyle złożonym bytem, że jego popęd do odtworzenia dawnego, prostego stanu, do uwolnienia się od napięcia wzrastającego wraz z komplikującą się strukturą ludzkiej egzystencji nie znajduje łatwej drogi powrotu – jego naturalna droga ku śmierci musi przebiec okrężną trasę, tak aby jego organizm zdążył umrzeć na własną modłę.

Jeśli zatem wszystkie popędy organiczne są konserwatywne i powstały na drodze historycznej, jeśli są skierowane na regresję, na odtworzenie wcześniejszych stanów, to sukcesy rozwoju organicznego musimy zapisać na rachunek wpływów zewnętrznych, zakłócających i wypaczających. [...] Byłoby sprzeczne z konserwatywną naturą popędów, gdyby celem życia był taki stan, jaki poprzednio nie został nigdy osiągnięty. Musi być nim raczej jakiś dawny stan, z którego istota żywa kiedyś wyszła, a do którego teraz zdąża na wszystkich okrężnych drogach rozwoju. Jeśli możemy przyjąć za bezwarunkowe doświadczenie, że wszystko, co żywe, umiera z powodów wewnętrznych i powraca do stanu nieorganicznego, to możemy tylko stwierdzić, że celem każdego życia jest śmierć, i – patrząc wstecz – dodać, że materia nieożywiona była wcześniejsza niż materia ożywiona¹¹⁶.

Oczywiście zaślepiiony entuzjazm rewolucyjnych awangardzistów budził równie zaciekle sprzeciw u ideologicznych niedowiarków. Spora część modernistycznych artystów, odwracając się od tradycji, nie miała wcale ochoty wymaszerować w kierunku jakichkolwiek nowoczesnych utopii, karnie krocząc pod komendą ojcobójczych opiekunów, nad wyraz skorych do przejmowania władzy i stosowania rodzicielskiej represji. Ich sztuka w szyderycznym komentarzu obnażała ukrytą za ideologicznym makijażem prawdziwą twarz estetycznej propagandy, w triumfującym wizerunku ukazując psychopatyczną ekstazę i rysy nieopanowanej przemocy. W tych demaskacjach celowali dadaści i surrealiści. Pierwsi, rozkoszując się balansowaniem na granicy bezsensownej realności, drudzy, ograniczeni zasadą przyjemności i powściągnięci przez mistykę nadrealnego, ale jednak sensu, nie tracili jednakże nigdy z oczu popędowej natury człowieka, nie mogli więc dać się zwieść literze udającej niewinnego ducha i we wzniosłych manifestacjach awangardowego konceptualizmu od zawsze wyczuwali wstydlive ślady materii.

¹¹⁵ L.-F. Céline, *op. cit.*, s. 249.

¹¹⁶ S. Freud, *Poza zasadą przyjemności*, s. 37.

Oprócz perwersyjnej awangardy, także w anachronicznie pięknej sztuce secesji spotykamy się z rozwiązłym odreagowywaniem surowego moralizmu rewolucyjnej estetyki; w krętych liniach misternego ornamentu swobodnie wyładowywały się częściowe, nieodróżnicowane popędy. Jednakże to dopiero polimorficzna, perwersyjna i pregenitalna estetyka awangardowych szyderców, w swym jawnie regresywnym charakterze, celowała w karykaturalnym obnażaniu technologicznej wzniosłości, ukazywaniu, jak za jej rzekomym przezwyższeniem naturalnego ciała skrywa się sadystycznie i masochistycznie rozrącowa popędowość. Zdeformowane, hybrydalne manekiny surrealistów czy absurdalne mechanomorfy dadaistów swą demonstracyjną dysfunkcjonalnością ośmieszały futurystycznie umaszynowanego nadczłowieka, konstruktywistycznie odcieleśnioną jednostkę, a także poręczną, pragmatyczną podmiotowość Bauhausu. Poprzez jawnie schizofreniczne, bezczelnie perwersyjne zamazywanie psychosomatycznych granic wolny duch awangardy sprzeciwiał się estetyce paranoicznego totalitaryzmu.

Dzieciństwo wie, co to Dada, zauważa Ernst w *Beyond Painting*, ale tym samym Dada zna tatusia i porywa go do żłobka¹¹⁷.

Podczas gdy dadaści i surrealiści wprost i bez ogródek zapraszali do niewymuszonej dziecinady, stwarzając tym samym okazję do świadomego, a więc jednak odpowiedzialnego uczestnictwa w pouczającej zabawie, dopiero u ich ideologiczno-estetycznych przeciwników zderzamy się z prawdziwą regresywnością, z jej nieuświadomioną, a więc wyjątkową, agresywną i podstępną postacią – jej szczególnie niszcząca odmiana siała mentalne spustoszenie w konceptualnych urojeniach modernistycznej antyestetyki, w jej megalomańskiej wzniosłości i manii czystości. A wydawać by się mogło, że w dematerializującej się sztuce ostatecznie zaniknie dwuznaczność artystycznej sublimacji.

Zdaniem Freuda z erotyzmem analnym wiąże się nie tylko sens moralny, lecz także, według rozmaitych wczesnych psychoanalityków, związane są z nim artystyczne skłonności. Moralność odniesiona zostaje do reaktywnego wyrzeczenia się analnego erotyzmu, artystyczność zaś do jego niejednoznacznej sublimacji, czyli do oderwania się od libidynalnego zainteresowania ekskrementami i przejścia do kulturowej manipulacji innymi materiałami, co też ostatecznie prowadzi do malowania, rzeźbienia i tym podobnych¹¹⁸.

Koniec końców konceptualna anestetyka wyraża, na przekór swym purystycznym deklaracjom, obsesyjną fiksację na punkcie przedmiotu swej skrajnej manipulacji, manipulacji tak skrajnej, że aż pozorującej jego nieistnienie. Przy-

¹¹⁷ H. Foster, *op. cit.*, s. 181.

¹¹⁸ *Ibidem*, s. 82.

wodzi to na myśl pewne afrykańskie plemię, w którym posłuszne kobiety udawały, iż naprawdę wierzą w to, że ich „boscy” mężczyźni nie defekują. W tym wypadku symulacja opierała się na następującym lingwistyczno-konceptualnym triku: słowa oznaczające w ich języku defekację wskazywały tylko na kobiety.

Ten niebezpiecznie śmieszny rodzaj męskiej wzniosłości bynajmniej nie zaniknął w odmętach pierwotnej przeszłości. Wręcz przeciwnie, oszałamiająca skuteczność nowoczesnych technologii spotęgowała jeszcze patriarchalny kult Czystego Rozumu. Tylko prawdziwie dadaistyczni rewolucjoniści mieli odwagę przeciwstawić „protetycznym bogom” i nieskalanym supermenom drwiący wizerunek *bachelor machines*.

Na gruzach tradycji w nowym świecie powrócił autorytarny ład, w innym przebraniu, używający nieznanego wcześniej języka, strojący dziwaczne miny, a jednak był to ten sam „stary lubieżnik ze strzelbą”, jak o porządku symbolicznym mówił tytuł rzeźby Maxa Ernsta.

1.3. WZNIOSŁE CIAŁO POSTMODERNIZMU

Płynne ciało ponowoczesności. Dla Martina Jaya do najważniejszych osiągnięć współczesnej estetyki należy przekroczenie zbyt ciasnych ograniczeń okularocentryzmu i rozbudzenie drzemiącego we wnętrzu sztuki obrazoburstwa¹¹⁹. Do tego emancypacyjnego przełomu doszło, zdaniem Jaya, dzięki imponującemu postępowi w produkcji coraz precyzyjniejszych urządzeń optycznych, które ewidentnie unaoczniając względną i niepewną „naturalność” samej naczności, obnażając zwodniczość zmysłu wzroku jako takiego, wydatnie przyczyniły się do przesunięcia awangardy na pozycję surowego ikonoklazmu.

Choć możliwe jest doszukanie się alternatywnych tradycji w szczytowym okresie wrokocentryzmu, takich jak np. słuchowo zorientowana hermeneutyka (przynajmniej na marginesie filozoficznej debaty), faktem jest, że dopiero schyłkowe lata dziewiętnastego wieku przyniosły zdecydowane wyzwanie hegemonii wzroku. W przypadku malarstwa i literatury ostrze krytyki skierowane było najpierw przeciwko dominacji tradycyjnej władzy wzroku, nazywanego też kartezjańskim perspektywizmem, a następnie objęło swym zasięgiem wszystkie warianty wrokocentryzmu¹²⁰.

Poprzez prymat antywrokocentryzmu spogląda także inny wybitny interpretator współczesnej estetyki, Wolfgang Iser. Niemniej jego analiza nowocześniejszego i ponowoczesnego obrazoburstwa nie skupia się na problematyce

¹¹⁹ Por. J. Przeźmiński, *Z perspektywy Marina Jaya, czyli o tym jak „przymknąć” oko*, [w:] R. Nycz (red.), *Odkrywanie modernizmu*, s. 331.

¹²⁰ M. Jay, *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku*, s. 317–318.

międzymysłowych hierarchii i historii legitymizowania rzekomej prymarności wzroku, lecz dotyczy naoczności w jej ogólnozmysłowym kształcie.

Używając terminu zaczerpniętego z historii sztuki, sama sztuka przybrała tu rysy ikonoklastyczne. Ożywione w niej zostaje coś ze starotestamentowego zakazu tworzenia wizerunków. Można by również rzec, iż sztuka owa zasadniczo odnosi się do tego, co anestetyczne. Przynależy to do każdego doświadczenia wzniosłości, o ile chodzi w nim o poczucie tego, co już nie jest uchwytnie zmysłami, albo o paradoksalne, estetyczne uczucie anestetyczności¹²¹.

Awangardową sztukę rozsadzają od wewnątrz dwie ścierające się artystyczne wizje (czy może raczej wizja i antywizja), których logikę antycypowała kantowska antynomia piękna i wzniosłości, pozytywności i negatywności przedstawienia. W odróżnieniu jednak od kantowskiej prefiguracji uległa ona znacznemu przekształceniu; we współczesnej wersji konflikt między obrazoburczym racjonalizmem a estetyczną ikonolatrią nie rozgrywa się już bowiem wokół pytania o referencyjne, poznawcze możliwości klasycznego piękna, lecz koncentruje się na ogólniejszej kwestii: czy jakiegokolwiek estetyczne przedstawienie, niekoniecznie piękne, może rościć sobie pretensje do fenomenalnego uobecnienia transcendentnej prawdy.

Po upadku „wielkich opowieści” nie tylko postmodernistyczny dyskurs, ale i estetyka przedstawienia określa samą siebie poprzez eksponowanie własnej negatywności; niezbędnym i centralnym momentem każdej reprezentacji staje się ujawnianie jej referencyjnych ograniczeń. Porzucone zostają charakterystyczne zarówno dla auratycznej sztuki tradycyjnej, jak i rewolucyjnego profetyzmu awangardy pretensje do odzwierciedlania Prawdy.

Z zupełnie odmienną sytuacją mamy do czynienia w twórczości postmodernistycznej. Nie ma w niej tej powagi, ani tej solenności, z jaką do sztuki i rzeczywistości społecznej podchodzili reprezentanci awangardy. Sztuka nie jest już traktowana jako narzędzie umożliwiające zbawienie świata – wprowadzenie weń obiektywnego (tj. prawdziwego) ładu, który ma swój wzór idealny w arbitralnie założonych modułach, zasadach, rytmach i rodzaju organizacji¹²².

Postmodernistycznym artystom, przynajmniej ich krytycznie zorientowanej części, obcy jest także melancholijny żal za utraconą transcendencją; zamiast metafizycznego lamentu, typowego dla regresywnych nurtów wczesnego modernizmu, wolą wyzwalać siebie i innych w otwartej na oścież formie, w prze-ciągu przenikających się zewsząd wpływów, zrzucając przebrania zużytych

¹²¹ W. Welsch, *Narodziny filozofii postmodernistycznej z ducha sztuki modernistycznej*, tłum. J. Balbierz, [w:] R. Nycz (red.), *Odkrywanie modernizmu*, s. 439–440.

¹²² A. Jamroziakowa, *Obraz i metanarracja. Szkice o postmodernistycznym obrazowaniu*, Instytut Kultury, Warszawa 1994, s. 65.

tożsamości i narzuconych z góry wzorów. Ich dzieła, negując możliwość totalnego przedstawienia, poświadczają tym samym istnienie nieuchwytniej obecności – nieobliczalnego horyzontu, cofającego się przed jakimkolwiek określeniem, którego głęboko sensualną istotę osiągnąć można jedynie w artystycznie uosobionym przeżyciu. Właśnie w tak ukształtowanym estetycznym doświadczeniu ma się wzmacniać ciało i duch naszego indywidualnego, człowieczego oporu przeciw nieludzkiej represji wielkich ideologii.

Ponowoczesne dzieło sztuki prowokuje i uwodzi swych coraz bardziej zblazowanych miłośników kokieteryjną grą nieokreśloności i niedomówień, wprowadzając tym samym w kulturowo usankcjonowane relacje podległości i władzy atmosferę słusznie podejrzanej rozwiązłości. Nawiązując do Herberta Marcusego¹²³, można by rzec, że we współczesnej sztuce cywilizacja dość chętnie ulega bezwstydному Erosowi i ten erotyczny triumf nie jest bynajmniej aktem wulgarного permissywizmu, stanowi natomiast skuteczną naukę autokreacji, rozwijającej się wraz z pogłębiającą się wrażliwością na to, co Inne.

Całkowicie odwrócone zostaje zatem pojęcie sublimacji; nie zabiega się już tutaj o stopniowe odzmysłowienie naszego myślenia, a wręcz przeciwnie, o ponowne jego ucieleśnienie w realnej materii wrażeń, nie o abstrakcyjny fałsz, lecz o ponowną karnalizację.

Ta resomatyzacja niekoniecznie prowadzi do wyrafinowanego błogostanu; obudzona sensualność i odświeżona afektywność, intensyfikując przeżycie rozkoszy, wyostreza również bolesne poczucie dysharmonii. Wówczas dojmujące uczucie przykrości pokonać można jedynie na drodze jego uwznioślającego usensownienia: rozum powraca wtedy do łask, tym razem wcielając się w postać usłużnego suflera, który z rozlicznych tekstów kultury podpowiada nam możliwe rozwiązania naszego egzystencjalnego problemu. Bez względu jednak na to, z jakiej podpowiedzi rozumu zechcemy skorzystać, jej moc przekonywania da znać o sobie przede wszystkim w wymiarze somaestetycznego doświadczenia, w którym refleksja rozumu ucieleśni się w „rozumowym uczuciu” wzniosłości, w zmysłowym potwierdzeniu idei – paradoksie, na którym opiera się kantowska analityka wzniosłości.

W kontekście modernistycznego sporu między estetyką nostalgii, w której „pociecha dobrych form” miała ukoić żal za transcendentnym wymiarem sztuki, a estetyką awangardy, która nad sentymentalne tęsknoty przedkładała imperatyw rewolucyjnej formy, postmodernistyczna estetyka jawi się z jednej strony jako wyraz sprzeciwu wobec sztuki modernizmu pogrążonego w żałobnym rozpamiętywaniu, z drugiej zaś – jako kontynuacja modernistycznej awangardy, stawiającej na nieustanny eksperyment i stwarzanie nowych reguł.

¹²³ H. Marcuse, *Eros i cywilizacja*, tłum. H. Jankowska, A. Pawelski, Warszawa: Muza, 1998.

W odróżnieniu jednak od modernistycznej awangardy, w postmodernistycznym eksperymencie nie poszukiwano już utopijnej Prawdy; w ustawicznym wymyślaniu wciąż nowych reguł widziano natomiast artystyczną metodę i środek do ewidentnego unaocznienia niemożliwości samego przedstawienia w ogóle, ukazania, jak zza estetycznych pozorów referencjalności wyłania się nierealność i fałsz jego transcendentnych intencji. Logika kantowskiej wzniosłości dobitniej odzwierciedla się w obrazoburczej teorii i praktyce postmodernistycznych twórców niż w rewolucyjnych objawieniach awangardy. Dotyczy to także awangardowego konceptualizmu, bowiem w jego niechęci do zmysłowości zanika pierwiastek uczuciowości, w której Kant dostrzegał specyficzny warunek rozumnej wzniosłości. Antyestetyka konceptualizmu nie tyle więc demaskowała i przeinaczała tradycję totalnego i transcendentnego przedstawienia, ile dążyła do jego całkowitego pominięcia. Konceptualny ikonoklazm miał więc stać się dosłownym zakazem obrazu, podczas gdy postmodernistyczna wzniosłość, zgodnie ze swym kantowskim pierwowzorem, właśnie w artystycznie nakreślonej naoczności widzi niezbędne źródło wzniesłego uczucia, z którego dopiero wyłonić się może przekraczająca go rozumność tego, co nie do pojęcia, co zawsze wymyka się zakusom zarówno zmysłowego, jak i pojęciowego opanowania i zniewolenia.

W tym właśnie ściśle zmysłowym sensie kantowska analityka wzniosłości pozostaje estetyczna i pomimo swego obrazoburstwa jej sensualność nie anihiluje w antyestetycznej dziedzinie Rozumu.

W tym ujęciu rzeczywistość, na którą pozostaje ślepa kalkulacja instrumentalnego rozumu, której nie opanowuje przemoc rozumu metafizycznego, najpełniej, najtrafniej pomyśleć możemy dzięki estetycznie przeżytej wzniosłości. Na sublimacyjną ekstazę postmodernistyczna sztuka otwiera się więc nie dzięki górnolotnej symbolice, lecz w artystycznym ucieleśnieniu Różnicy, w zmysłowym świadectwie oporu wobec Tego Samego. W tej estetycznej grze zawsze wydarza się coś, co podważa wyroki ideologicznych sądów i nie poddając się logicznym porachunkom, objawia prawdę nieoswojonej materii, jej nonsensowną nieokreśloność, wytwarzając i chroniąc zarazem w swej wzniosłej formie nietykalną, swobodną próżnię – w której zawsze może się schronić i na chwilę przetrwać niepowtarzalnie ludzka tymczasowość.

Wbrew temu, co twierdził m.in. Lyotard w *Kondycji ponowoczesnej*¹²⁴, postmodernistyczna wzniosłość niewiele ma wspólnego ze sztuką modernistycznej awangardy. Miraż owej rzekomej kongruencji znika w swoistym świetle ponowoczesnej sztuki; to dopiero w jej odtranscendentalizowanej formie, której

¹²⁴ J.-F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa: Fundacja Aletheia, 1997.

skrajną postać reprezentuje symulakrum Jeana Baudrillarda, odzwierciedla się wzniosła prawda postmodernistycznego dyskursu.

Awangarda modernistyczna, odzierając, jak tego chciał Walter Benjamin, tradycyjne dzieło sztuki z mistycznej aury, nie zmieniła się przy tym w wolne od ideologicznego sentymentalizmu, czysto funkcjonalne, naukowo-techniczne narzędzie do przekształcania świata; jej wpływ na „nowego barbarzyńcę” wciąż sprowadzał się do ideologicznego odurzenia, do zmysłowo-symbolicznej propagandy. Prometejski artysta nowoczesności pod pozorami bezwzględnej obiektywizmu i chłodnej analizy ukrywał działanie oszalałego z nadmiaru pychy Rozumu. W irracjonalnym racjonalizmie moderny triumfował skrajny pozytywizm – nic nie mogło się wznosić ponad faktyczność instrumentalnie pojętej i wyliczonej rzeczywistości. W tej logice nie było miejsca dla niedosiężnej *das Erhabene*.

Trudno wobec tego zgodzić się z Lyotardem, który co prawda dostrzegał możliwość pewnego odróżnienia modernistycznej awangardy od awangardy postmodernistycznej ze względu na ich stosunek do obrazoburczej wzniosłości, niemniej nakreślona przez niego dystynkcja wskazuje zaledwie na „nieuchwytną różnicę”, gdyż – jego zdaniem – między nostalgiczną wzniosłością modernizmu a innowacyjną – postmodernizmu mamy do czynienia z prawie niewyczuwalnym odchyleniem, subtelnym niuansiem „między tęsknotą i próbą, na które skazana jest nasza myśl”¹²⁵.

W modernistycznym przedstawieniu uczucie przykrości wywołane przez nieprzystawalność wyobraźni i zmysłów do pojęcia przetworzone zostaje w przyjemną obietnicę przyszłego zniesienia owego bolesnego rozdźwięku. Pierwsze ślady prowadzące do rewolucyjnego raju pojednania, w którym wreszcie ciało i umysł jutrzejszego nadczołowieka wspólnie służyć będą słusznej Sprawie, napotykamy już w samym awangardowym dziele. W tym sensie modernistyczna wzniosłość jest w pełni pozytywna; wznosząc się jedynie nad perspektywą mijającej epoki, nad gruzami starego świata, sama oferuje się już jako rzeczywisty, bezpośredni obraz ocalonej przyszłości. To dopiero dzisiaj ów rewolucyjny duch modernizmu jawi się jak nieudana sztuczka ze spirytystycznego seansu, wcześniej w jego imię „słusznie” likwidowano wszelkich niedowiarków, niewiernym Tomaszom na zawsze zamykając niewidzące oczy.

Kiedy Adorno mówił o sztuce modernistycznej, że jest ona pieczęcią rozbicia, miał na myśli jej obrazującą rozpad tradycyjnej kultury formę: rozedrganą, szokującą, eksplodującą. To bez wątpienia słuszne spostrzeżenie, domaga się jednak uzupełnienia – rewolucyjni artyści obok sygnatury dekadencji jeszcze

¹²⁵ J.-F. Lyotard, *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?*, tłum. M.P. Markowski, [w:] R. Nycz (red.), *Postmodernizm*, s. 59.

mocniej stawiali okazałą pieczęć nadchodzącej Prawdy, odciskając na swych dziełach profetyczne wizje nowego świata i nowego człowieka.

W modernistycznej wzniosłości sublimacja rozwija się wertykalnie: wznosimy się nad pozorami prawdy, nad zniewalającą iluzją, aby w końcu przejrzeć się w zwierciadle nowoczesnej Prawdy. Zupełnie inaczej przebiega emancypacyjny ruch postmodernistycznej wzniosłości – horyzontalny, pozbawiony centrum, nieznośnie lub euforycznie lekki, to w tłumie karnawału, to w bezkresie niewysławialnej tragedii, krążąc tam i z powrotem, między bólem i rozkoszą. W tak uwznioślonym przedstawieniu permanentna negacja pozwala odczuć istnienie nieprzedstawialnego.

Stanowisko postmodernizmu nie polega z pewnością na odrzuceniu problemu całości (*Ganzheit*), lecz na specyficznym jego rozwiązaniu, zgodnie z którym całości nie da się przedstawić ani pozytywnie ustanowić. Całość musi pozostać otwarta. [...] Prawdziwie postmodernistyczna w kontekście problematyki i znaczenia tego pojęcia może być zatem tylko taka instrumentacja wielości, w której rozmaite aluzje, metody i propozycje zbliżają się do całości, jednak jej ostateczna forma nie zostaje ustanowiona¹²⁶.

W przyptywach i odpływach estetycznej semiozy, w artystycznej grze *signifiant* i *signifié*, przedstawiona zostaje sama nieprzedstawialność, co demaskuje „mit denotacji”, ujawnia, według Barthesa, że sama sztuka jest już „jedynie ostatnią spośród konotacji”¹²⁷. Wydaje się, że w sztuce postmodernistycznej artefakt zostaje ostatecznie zwolniony ze zmysłowego odwzorowywania logosu i nabierając funkcji obrazowego znaku, unaocznia jedynie własną nieprzedstawialność.

Oryginał jest już kopią. Jest to niejako „zasada niezasady”, przy pomocy której Derrida dekonstruuje Husserlowską „zasadę zasad”, opierającą się na możliwości ciągłego rozdzielania tego, co *pierwotne* (naoczności zwanej „pierwotnym fundatorem” rzeczy samej „z krwi i kości”), i tego, co pochodne (intencji świadomości nie wypełnionych przez naoczność). Inną wersją tej „zasady niezasady” byłoby: „na początku znak”. Znak, a nie rzecz (odesłanie), której znak ten miałby być znakiem¹²⁸.

Derridiańska „radosna afirmacja wolnej gry świata i niewinności stawania się, afirmacja znaków bez skazy, bez prawdy i bez źródła”¹²⁹ oznacza bezape-

¹²⁶ W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, tłum. R. Kubicki, A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa: Oficyna Naukowa, 1998, s. 177–178.

¹²⁷ R. Barthes, *S/Z*, tłum. M.P. Markowski, M. Gołębiewska, Warszawa: KR, 1999, s. 44.

¹²⁸ V. Descombes, *Różnica*, tłum. B. Banasiak, K. Matuszewski, [w:] B. Banasiak (red.), *Derri-diana*, Kraków: Inter-Esse, 1994, s. 68–69.

¹²⁹ J. Derrida, *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, tłum. W. Kalaga, [w:] H. Markiewicz (red.), *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 4, cz. 2, Kraków: WL, 1996, s. 172–173.

lacyjne odrzucenie logocentrycznych roszczeń, także, a nawet przede wszystkim, ze strony sztuki, bowiem to zwłaszcza w artystycznie zintensyfikowanym ruchu „nieograniczonej semiozy” rozmywać się powinien zeskorupały grunt „metafizyki obecności”. Estetyczna dekonstrukcja Rozumu nie przeistacza się przy tym w rodzaj ikonicznego bałwochwalstwa; Derrida, tak samo jak pozostali poststrukturaliści, nie wierzy w możliwość pozytywnego uobecnienia tego, co Inne, w dziele sztuki. Jego obrazoburstwo za zasadną uznaje tylko tę artystyczną inwencję, w której estetyczne przedstawienie, demaskując własną pretensjonalność i odsłaniając zakulisowe sztuczki, od stuleci mające widzów cudem transcendencji, jednocześnie jak najpełniej wykorzystuje swe zmysłowe, wyobrażeniowe, psychocieleśne zdolności do przeciwstawienia się racjonalności Tego Samego, z której wypływa przemoc Rozumu, zarówno instrumentalnego, jak i metafizycznego. „Nie można jednak sprawić, by inne nadeszło, można jedynie pozwalać mu nadejść, przygotowując się do jego przyjścia”¹³⁰. W tej estetyce panuje logika teologii negatywnej, a jej ateistyczny duch postępuje śladami nieobecnego Boga.

Antymetafizyczne tony zdecydowanie łagodniej rozbrzmiewają w estetycznej refleksji Lyotarda, który, równie przeciwny logocentryzmowi co Derrida, inaczej niż on rozwiązuje kwestie transcendentnego odniesienia. Dla niego negatywność estetycznego przedstawienia jest wprost „znakiem obecności absolutu i jednocześnie jest to znak braku form przedstawialnego”¹³¹. Dostrzegając w awangardowym dziele wzniosłą reprezentację tego, „co z zasady przedstawić się nie da, bowiem należy do sfery natchnień (?) «metafizycznych», przeciwstawianych tradycyjnie sferze działań bezpośrednio-praktycznych i instrumentalnych”¹³², odkrywa on w samym sercu negatywnej wzniosłości zaskakujący potencjał pozytywności.

Gwałt musi być poczyniony na wyobraźni, ponieważ to właśnie poprzez jej ból, za pośrednictwem jej zgwałcenia, można osiągnąć radość widzenia, albo prawie widzenia prawa¹³³.

Za sprawą dwuznaczności owego „prawie widzenia” w obrazoburczym charakterze estetycznej refleksji Lyotarda ujawniają się „jakby” ikoniczne cechy, gdy zaś mówi on, że „sztuka dzisiejsza polega na eksploracji niewypowiadalnego

¹³⁰ J. Derrida, *Psyche. Odkrywanie innego*, tłum. M.P. Markowski, [w:] R. Nycz (red.), *Postmodernizm*, s. 105.

¹³¹ J. Płuciennik, *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*, Universitas, Kraków 2000, s. 139.

¹³² A. Zeidler-Janiszewska, *Fotografia i malarstwo. Baudelaire – Benjamin – Lyotard*, [w:] A. Zeidler-Janiszewska (red.), *Drobne rysy w ciągłej katastrofie...* „Obecność Waltera Benjaminia w kulturze współczesnej”, Warszawa: Instytut Kultury, 1993, s. 198.

¹³³ J.-F. Lyotard, *Lessons on the Analytic of the Sublime*, Stanford University Press, Stanford 1994, s. 180, za: J. Płuciennik, *op. cit.*, s. 144.

i niewidzialnego”¹³⁴, w żadnym razie nie myśli o eksploracji czysto konceptualnej, lecz spodziewa się artystycznych objawień, natchnionych wyobrażeń i zmysłowych wstrząsów estetycznej materii. W tym ujęciu zasadniczym zadaniem sztuki nie jest bynajmniej bezwzględne unaocznienie odtranscendentalizowanej gry w znaczące i znaczone. Inaczej niż w rygorystycznym obrazoburstwie Derridy, w interpretacji Lyotarda wzniosła prawda odsłania się już w samym wnętrzu estetycznego przedstawienia, jest w nim „prawie widziana” i rozumiana, nie wymagając idealnego dopełnienia w oderwanej od zmysłów abstrakcyjnej refleksji.

O ile dla symbolizmu kantowskiej *das Erhabene* zwieńczeniem była czysta samorefleksja transcendentalnego rozumu jako najwznioślejszej zasady, o tyle lyotardowska wzniosłość realizuje się nie na modłę odcieleśnionej idei, lecz jako idiosynkratyczne odczucie, poprzez samą naoczność dzieła sztuki, indywidualnego, nieopisywalnego wydarzenia, niemającego nic wspólnego z metafizyczną obecnością *logosu*. W *Krytyce władzy sądzienia* wzniosłość, choć wyrastająca w zmysłowej atmosferze cielesnych pobudzeń, ostatecznie rozwija się dopiero w noumenalnym eterze logocentrycznej dziedziny, w pełni zakwitając jako abstrakcyjna krystalizacja esencji wyciągniętej z estetycznego podłoża.

Esteta kantowskiego pokroju najpierw z przerażeniem i fascynacją wpatruje się w kolosalną niewspółmierność estetycznej wzniosłości, po czym zamyka oczy, by swobodnie przemyśleć odzyskaną w ten sposób wolność niewidzenia. U Lyotarda natomiast ruch zmysłowej kontemplacji jest nieprzerwany; obserwatorzy, wierni jego wskazówkom, nie zamykają oczu, bowiem tylko w ich „prawie widzeniu” wydarzyć się może coś wzniosłego.

Co to jest negatywne przedstawienie? To nie jest ani nieobecność przedstawienia ani przedstawienie niczego. Jest ono negatywne z punktu widzenia zmysłowości, ale jednocześnie jest ciągle «sposobem przedstawienia»¹³⁵.

O tym, jak wydarza się wzniosłość Lyotarda poruszająco przekonują jego ekstatyczne opisy dzieł sztuki, szczególnie obrazów jego ulubionego malarza – Barnetta Newmana. W tych relacjach widzialne staje się ewidentnym wyrazem idiomatycznej transcendencji, idiosynkratycznej, pozasubstancjalnej egzystencji. Co więcej, idąc pod prąd wpływowej krytyki okularocentryzmu, ten nieoczywisty ikonoklasta rewindykuje zdeprecjonowaną we współczesnym dyskursie pozycję oka.

¹³⁴ J.-F. Lyotard, *Filozofia i malarstwo w dobie eksperymentu*, [w:] R. Nycz (red.), *Postmodernizm*, s. 75.

¹³⁵ J.-F. Lyotard, *Lessons on the Analytic...*, s. 151, za: J. Płuciennik, *op. cit.*, s. 139.

W pracy *Dyskurs, figura*, wbrew zachodniemu fonologocentryzmowi, Lyotard broni oka, jego pozycji w dyskursie. Widzialne jest tym, co radykalnie i nieprzewycięzalnie zewnętrzne, co nie daje się uwewnętrznić w znaczenie. Symbol „daje do myślenia”, powiada Ricoeur. Dla Lyotarda jest on przede wszystkim tym, co „daje do widzenia”. W funkcji figury (kształtu, postaci, tego, co widzialne) transcendencja symbolu narusza przestrzeń lingwistyczną, jest bowiem zewnętrżnością opierającą się redukcji do znaczenia. [...] Idąc tropem wyznaczonym przez Nietzscheańsko-Heideggerowską krytykę metafizyki, Lyotard powiada, że prawda – rozumiana jako *aletheia*, a nie *veritas* – jest wydarzeniem, przychodzi absolutnie nieoczekiwanie i nie da się jej ująć w aprioryczne reguły wiedzy dyskursywnej; nie jest ani obecnością, ani poszukiwaniem pod tym, co jawne, ukrytej, ale założonej z góry obecności¹³⁶.

Kiedy Lyotard pisze: „istnieje tylko gest wskazywania przez przedstawienie na Byt czy Naturę”¹³⁷, wydaje się to ostatecznym wyrazem jego obrazoburstwa, jednakże za tym gestem estetycznej powściągliwości rozbrzmiewają, jak przedrzeźniające echo, jego egzaltowane słowa o „prawie widzeniu” jakiegoś „nie-wiadomo-czego”¹³⁸. Trudno w tym wypadku zaprzeczyć, że estetyczne rewelacje Lyotarda mówią wprost o zmysłowym objawieniu, wprawdzie nieskateryzowanej, niesubstancjalnej, ale jednak transcendencji, niewątpliwie unaocznionej w artystycznym przedstawieniu jakiejś „rzeczywistości poszerzonej”.

Dekonstrukcja przedmiotu, sprowadzenie go do jego prostych elementów, do jego kształtu geometrycznego, abstrakcja tego typu jest jedną z kluczowych idei nowoczesności. Paradoks abstrakcji, a tym samym awangardowej sztuki nowoczesnej, polegał na wierze w „wyzwolenie” przedmiotu z więzienia kształtu, aby zwrócić go czystej grze formy, awangarda łączyła to z ideą ukrytej struktury, bardziej rygorystycznej obiektywności, głębszej niż obiektywność podobieństwa. Ultraracjonalistyczna awangarda chciała zedrzeć maskę podobieństwa, aby dotrzeć do analitycznej prawdy o przedmiocie. Skądinąd cały nurt nowoczesny, estetyczny i polityczny, rozwija się zgodnie z zasadą prawdy analitycznej. Tymczasem chodzi o coś dokładnie odwrotnego: trzeba przejrzeć na wylot tożsamość, aby mogła wyłonić się maska. Trzeba przejrzeć na wylot prawdę, aby mogła wyłonić się iluzja i tajemnicza odmienność. Subtelniejsza jest gra, która uważa rzeczywistość za maskę, podobieństwo za pułapkę i rozgrywa tę iluzję, wykorzystując do tego samego podobieństwo, czyniąc je bardziej drobiazgowym, bardziej oczywistym, zbyt podobnym, by było prawdziwe¹³⁹.

Jean Baudrillard, autor powyższej wypowiedzi, odnajdywał przekonujące manifestacje tego rodzaju estetyki w artystycznej twórczości krytycznego post-

¹³⁶ I. Lorenc, *Świadomość i obraz. Studia z filozofii przedstawienia*, Warszawa: WN Scholar, 2001, s. 176–177.

¹³⁷ *Ibidem*, s. 171.

¹³⁸ Por. J. Płuciennik, *op. cit.*, s. 143.

¹³⁹ J. Baudrillard, *Rozmowy przed końcem. Rozmawia Philippe Petit*, tłum. R. Lis, Warszawa: Sic!, 2001, s. 140–141.

modernizmu, w jej nieustępliwym demaskowaniu referencjalnych iluzji, w odrzuceniu urojonego mimetyzmu sztuki tradycyjnej i analitycznego „obiektywizmu” nowoczesnej awangardy. Ten eschatologiczny prorok współczesności ubolewał przy tym, że w kulturze, choć według niego słusznie uwolnionej od widma transcendentnej rzeczywistości, sztuka zbyt łatwo zostaje przechwycona przez ogólny proces reprodukcji jej wewnątrzsystemowych możliwości – dlatego też, jak nigdy dotąd, jej moralnym przeznaczeniem staje się bezwzględne niweczenie „stereotypów podobieństwa”.

Francuski filozof zdawał sobie sprawę również z tego, jak łatwo krytyka referencjalnej iluzji potrafi zdegenerować się w hiperrealnej obrazowości, sztucznie dysymulującej nieistnienie ideologicznej rzeczywistości. Z fałszem tego nowego estetycznego pozoru zmagają się dziś ci artyści, którzy w demaskowaniu tej dysymulacji widzą swój estetyczny i etyczny obowiązek. Na główną zasadę ich estetyczno-etycznego posłannictwa wskazuje następujące przesłanie Baudrillarda: „O sile obrazu decyduje symboliczna pustka”¹⁴⁰.

W swoich rozważaniach nad współczesną ikonosferą Baudrillard wyszczególnił cztery historyczne fazy jej funkcjonowania. Najpierw rola obrazu polegała na możliwie najwierniejszym odbiciu głębszej rzeczywistości, następnie – zupełnie na odwrót – na dążeniu do wynaturzenia i przeinaczenia jej sensu, później obraz starał się zamaskować brak zewnętrznej rzeczywistości, by wreszcie w ostatniej, obecnej fazie zatrzeć bytową różnicę między reprezentacją a tym, co reprezentowane. Na tym ostatnim etapie dokonuje się najgwałtowniejszy zwrot w historii obrazu; rozpoczyna się „precesja symulaków”, z której wyurza się symulowany świat postmodernizmu.

I tak okazało się, że sztuka żyje wszędzie, ponieważ sztuczność tkwi w samym sercu rzeczywistości. Zarazem jednak okazało się, że sztuka jest martwa, zarówno dlatego, że zanikła charakterystyczna dla niej transcendencja, jak i dlatego, że sama rzeczywistość, całkowicie nasycona estetyką, która jest nieodłączna od własnej struktury, zlała się w jedno ze swoim obrazem¹⁴¹.

Dzisiaj, gdy rzeczywistość zastąpiona została przez fascynująco odrealnione symulakrum, zmienia się, zdaniem Baudrillarda, strategia nieprzejejdanych ikonoklastów, ich walka z obrazami odzyskuje swój sens w ujawnianiu ich desymulacji, w pokazywaniu tego, że, wbrew ich kłamliwym aluzjom, poza nimi, poza ich sztucznością nic tak na prawdę nie istnieje¹⁴². Nieskrępowane bałwo-

¹⁴⁰ *Ibidem*, s. 122.

¹⁴¹ J. Baudrillard, *Simulations*, Semiotext(e), New York 1983, s. 151, za: M. Featherstone, *Postmodernizm...*, s. 309.

¹⁴² Por. J. Baudrillard, *Precesja symulaków*, tłum. T. Komendant, [w:] R. Nycz (red.), *Postmodernizm*, s. 179–80.

chwałstwo we współczesnej sztuce zamienić ją może tylko w bezrefleksyjny środek „banalnego świata operacyjnego”¹⁴³, w którym „prostytucja obrazów” służy najciemniejszym interesom, skrycie ubijanym za radośnie rozświetloną fasadą wirtualnych Disneylandów.

Wybudowano imaginacyjny Disneyland po to, aby przekonywać, że reszta jest rzeczywista, tymczasem całe Los Angeles i otaczająca je Ameryka przestały być rzeczywiste, należą bowiem do porządku hiperrealności i symulacji. Nie chodzi już o fałszywe przedstawianie rzeczywistości (o ideologię), chodzi o ukrycie, że rzeczywistość przestała być realna, ażeby ocalić zasadę rzeczywistości. Imaginacyjny świat Disneylandu nie jest ani prawdziwy, ani fałszywy, to ustawiona na scenie maszyna do gry na zwłokę, która w następnym ujęciu pokazuje zregenerowaną fikcję rzeczywistości. Stąd debilizm tego świata wyobraźni, jego pełna infantylność. Ten świat musi być infantylny, aby narzucić przekonanie, że dorośli są gdzie indziej, w „realnym” świecie, i aby ukryć, że prawdziwa infantylność otacza nas zewsząd, i jest to w szczególności infantylność samych dorosłych, którzy przybywają tu bawić się w dzieci i podtrzymywać iluzję co do ich rzeczywistej infantylności¹⁴⁴.

Zupełnie inaczej za metaforycznym tropem Disneylandu podążył Umberto Eco. W przeciwieństwie do autora *Ameryki*, za największe zagrożenie ze strony tej „kaplicy Sykstyńskiej hiperrealnej Ameryki”¹⁴⁵ uznawał on nie jej ostentacyjną sztuczność, sugerującą istnienie jakiejś zewnętrznej, niepozorowanej naturalności, skutecznie desymulującą w ten sposób brak rzeczywistości w ogóle; wręcz przeciwnie, tym, co najbardziej niepokoiło Eco, była medialna zdolność Disneylandu do obrazowego wytwarzania oszałamiająco perfekcyjnego efektu rzeczywistości, efektu tak spektakularnego, że wymuszającego na odbiorcy bezgraniczny podziw dla olśniewająco rzeczywistej sztuczności. Technicznie doskonała imitacja, osiągając tak wysoki, żeby nie powiedzieć, wzniosły poziom hiperrealności, okazywała się w opinii włoskiego semiologa śmiertelną pułapką dla wyobraźni. Uwiedziona i zahipnotyzowana przez intensywny blask sztucznego rajy, przekonana co do jego prawdziwości ulega podstępemu przeinaczeniu w swoje przeciwieństwo, w zautomatyzowaną, odindywidualizowaną odbiorczość.

Disneyland [...] mówi nam, że technika może dać nam więcej rzeczywistości niż przyroda”¹⁴⁶. W ten sposób świadomość konsumenta zostaje przygotowana na bezkrytyczną i ostateczną afirmację metafizyki „rzeczywistości handlu i zysku”¹⁴⁷.

¹⁴³ J. Baudrillard, *Rozmowy przed końcem*, s. 95.

¹⁴⁴ J. Baudrillard, *Precesja symulaków*, s. 188–89.

¹⁴⁵ U. Eco, *Semiologia życia codziennego*, tłum. J. Ugniewska, P. Salwa, Warszawa: Czytelnik, 1998, s. 63.

¹⁴⁶ *Ibidem*, s. 58.

¹⁴⁷ *Ibidem*, s. 56.

Eco, sprzeciwiając się wykorzystywaniu hiperrealnej iluzji w przemysłowym procesie wytwarzania konsumenckich potrzeb, a następnie ich chwilowego zaspokajania za pomocą tychże samych medialnych środków i trików, nie popada w nihilistyczną obsesję Baudrillarda – nie ukrywa, że broni prawdy, której pierwotne źródła leżą zawsze poza przedstawieniem. Zajmuje więc w tej samej sprawie stanowisko krańcowo odmienne od Baudrillarda, dla którego Disneyland „nie jest ideologią, to znaczy nie ukrywa prawdy, lecz jest *simulacrum*, czyli efektem prawdy, który ukrywa fakt, że prawda nie istnieje”¹⁴⁸.

Jeżeli nie istnieją prawda i fałsz, kłamstwo staje się niemożliwe, a wraz z nim wszystkie sztuczki perwersji i uwodzenia. Chcąc tego czy nie, znajdujemy się w sytuacji agnostyków, w której nie chodzi już o to, by wierzyć lub nie wierzyć, ponieważ wszystko podaje się do wierzenia i wszystko wyczerpuje się w tej chwilowej wiarygodności¹⁴⁹.

Baudrillard jest zatem prorokiem, który chce nas zaprowadzić na pustynię i tam nas na zawsze zostawić, wydać pustce – niepustce pragnienia, bo to, wiecznie głodne, bez przerwy pochłania fantazmatyczne miraży – prędzej chodziłoby tu o dogłębne opróżnienie samej istoty pragnienia. Ikonoklazm Baudrillarda jest więc rodzajem przeciwtranscendentnego znieczulenia.

Oczywiście baudrillardowska niechęć do ikonologii Disneylandu nie jest wymierzona przeciw symulakrum w ogóle. Przeciż to właśnie w jego teorii po raz pierwszy tak otwarcie wyrażony został podziw dla hiperrealnych „kopi bez oryginału”. Rzecz w tym, że to odrzucenie zewnętrznych odniesień referencjalnych musi stać się naczelnym, ostentacyjnym motywem kompozycyjnym każdego ucziwie prezentującego się przedstawienia. Autentyczne symulakrum, autentyczne, tzn. nie ukrywające tego, że w ogóle nie ma niczego do ukrycia, gdy nie ma samej rzeczywistości¹⁵⁰, odfałszowuje fantazmatyczną zawartość naszej świadomości, uwalniając nas od natarczywej logiki pragnienia, którym coraz bardziej bezkarnie i skutecznie manipulują medialni decydenci. Baudrillard sądzi, że kontemplacja hiperrealnie ucieleśnionego bezsensu będzie skuteczną kuracją dla „fanatycznych wyznawców estetyki i sensu”¹⁵¹. W ekstazy odwrętwieniu ma wreszcie przeminąć chorobliwy urok transcendencji.

Nieobecność pożądania: pustynia. Pragnienie należy jeszcze do porządku ociążającej naturalności, to my w Europie upajamy się jeszcze nim oraz dogorywającą kulturą krytyczną [...]. Dlaczego pustynie TAM są tak bardzo fascynujące? Ponieważ jest im odjęta wszelka głębia – wspaniała, poruszająca, powierzchowna neutralność, wyzwa-

¹⁴⁸ J. Baudrillard, *De la séduction*, Galilée, Paris 1979, s. 57, za: M.P. Markowski, *Baudrillard: słownik*, [w:] J. Baudrillard, *Ameryka*, tłum. R. Lis, Warszawa: Sic!, 1998, s. 175.

¹⁴⁹ J. Baudrillard, *Rozmowy przed końcem*, s. 96.

¹⁵⁰ Por. J. Baudrillard, *Ameryka*, s. 138–139.

¹⁵¹ Por. *Ibidem*, s. 161.

nie wobec sensu i głębi, wobec natury i kultury, hiperprzestrzeń przyszłości, od tej chwili bez początku, bez odniesień [...]. Neutralność pustyni: wolnego od pragnień bezruchu. Neutralności Los Angeles: wolnej od pragnień bezrozumnej cyrkulacji. To koniec estetyki¹⁵².

W pustynnym pejzażu pojęciowym Baudrillarda usycha jakakolwiek nadzieja na zewnętrżność. Nie zakiełkują tam nawet ekscentryczne przebłyski wzniosłych zdarzeń, cierpliwie wypatrywanych przez Lyotarda. To rzeczywiście „koniec estetyki”. Nie ma już dla wzniosłości niczego, ponad to, co mogłaby się wznieść.

O ile dla Gadamera estetyczny obraz oznacza „przyrost bytu”, o tyle dla Baudrillarda estetyczne przedstawienie jest czystą reprezentacją niebytu. W tej źródłowej kopii nie ma też mowy o jakimś zmysłowym samowyrzeczeniu w imię jakiejś pozapojeciowej prawdy. Historia obrazowości wynurza się tu na odwrotnej stronie pierwotnego sensu: od estetycznej obecności transcendencji, nieskończoności rozświetlającej się w skończonym obrazie ikony, przez ikonoklastyczną pogardę, triumfującą w rzekomo suwerennym panowaniu czystych pojęć, aż po objawienie się multimedialnego symulakrum, realistycznej epifanii bezsensu czy też sensu zwróconego wyłącznie na siebie, w którym opozycja „przedstawialne – nieprzedstawialne” traci rację bytu.

Kopia bez oryginału jest czystą reprezentacją nieistnienia zewnętrznej rzeczywistości. Inaczej niż wzniosłość postmodernizmu, o jakiej myślał m.in. Lyotard, symulakrum nie odsłania w swym zmysłowym, wyobrażeniowo-symbolicznym wnętrzu żadnych śladów transcendencji.

W modernistycznej wzniosłości estetyczna naoczność ulega konceptualnej likwidacji; w postmodernistycznym ikonoklazmie ponownie budzi się zmysłowy duch sztuki, choć w jego otwartych szeroko oczach odzwierciedla się jedynie realne Spojrzenie Innego – niewidzialnej, nieprzeniknionej tajemnicy „jakiegoś” zdarzenia.

Dla Lyotarda ten, który patrzy, widzi, jak jego niewidzenie ześlizguje się z nieprzystawalnej, nieprzedmiotowej zewnętrżności. U Baudrillarda obrazowość wyczerpuje się natomiast w nieskończonym, zapętlonym samoodniesieniu. Ten rodzaj ikonologii można opisać słowami T.S. Eliota: dla „wydrażonych ludzi”¹⁵³ pleni się bujność „ziemi jałowej”¹⁵⁴.

Śmierć Boga nie jest zdarzeniem metafizycznym lub etycznym, lecz ikonicznym: oto obraz przestaje odsyłać poza siebie i każe podziwiać własną nieprzezroczystość,

¹⁵² *Ibidem*, s. 161–162.

¹⁵³ T.S. Eliot, *Wydrażeni ludzie*, [w:] *idem*, *Szepty nieśmiertelności. Poezje wybrane*, tłum. K. Boczkowski, Kraków: Wyd. Baran i Suszczyński, 2001, s. 121–124.

¹⁵⁴ T.S. Eliot, *Ziemia jałowa*, [w:] *idem*, *Szepty nieśmiertelności*, s. 103–112.

my zaś odkrywamy w sobie powołanie ikonoklastów. Nie takich jednak, którzy niszczą obrazy, lecz takich, którzy „produkuja mrowie obrazów, przez które nic nie można zobaczyć”¹⁵⁵.

Awangarda, zmęczona nieprzekonującymi próbami formalno-materialnego przeobrażenia okaleczonego trupa sztuki w nadludzkie ciało rewolucji, jak znużony próżnym grzebaniem w martwych trzewiach doktor Frankenstein, ostatecznie rezygnuje z cielesności, najwyraźniej dochodząc do wniosku, że duch nowego człowieka przyoblec się może jedynie w niewidzialną powłokę abstrakcyjnych myśli. Natomiast w postmodernizmie ciało raptownie wstaje z conceptualnego grobu i z impetem nawiedza nas aż w dwóch postaciach: realnej, zakorzenionej w naturalnej, „analogowej” wrażliwości, i tej sztucznej, wykreowanej przez wirtualną rzeczywistość.

Wirtualizacja ciała. W wyjałowionym z rzeczywistości symulakrum coraz łatwiej i chętniej zapominamy o niepokojąco realnym istnieniu naszych przyrodzonych ciał. Wchodząc w cyfrową skórę gotowych do użycia awatarów, zaprojektowanych i skalibrowanych przez speców od medialnego handlu, jednym kliknięciem, jednym przyciśnięciem guzika wybieramy bycie w przygotowanej przez programistów postaci, porzucamy naszą ziemską powłokę i bezrefleksyjnie oddajemy się narzuconej nam ofercie sprofilowanych fantazji, które będziemy posłusznie wcielać w sztucznie zakodowane życie.

Ktoś mógłby zauważyć, że w stworzonej przez obcych autorów hipnotycznej scenerii, odgrywając na tle fosforyzujących ekranów nie przez nas pomyślane scenariusze, znajdujemy nadzwyczajną okazję do ujrzenia się z nieoczekiwanej strony, a pobyt w wirtualnym świecie dostarczyć może nam bodźców i przeżyć, o jakich nie moglibyśmy nawet pomarzyć w tzw. realu. O podobnie autokreacyjnym doświadczeniu zwykli mówić wybitni aktorzy, ale żeby wejść na wirtualną scenę, nie trzeba szczególnych talentów; wystąpić może w zasadzie każdy i to pod jaką tylko zechce maską, sprawdzając się, odkrywając we własnym wnętrzu nieznane, zaskakujące możliwości.

Istotnie, trudno zaprzeczyć, że w elektronicznie poszerzonej dziedzinie naszego doświadczenia zyskujemy często jedyną szansę na uporanie się z trapiącymi nas w danym momencie problemami czy też dolegliwościami ciała i ducha. Bywa bowiem, że tylko tam, w cyfrowym środowisku, wcielając się w cyfrowego awatara, transformując naszą istotę „z krwi i kości” w medialne trzewia widmowego ciała, rozpoznajemy w sobie niebywały lub zapoznany potencjał. Paradoksalnie to dzięki temu technologicznemu wyobcowaniu możemy odzyskać samych siebie. Zaprogramowanego komputerowo awatara z pożytkiem wykorzystuje się więc do psychofizycznego treningu, do rozwijania nabytych umie-

¹⁵⁵ M.P. Markowski, *Baudrillard: słownik*, s. 172–173.

jętności i wrodzonych dyspozycji czy też do ich rehabilitacji i odpowiedniej profilaktyki.

Weźmy choćby przykład charakterystyczny dla niedawnego przełomu w medycynie, pacjenci sparaliżowani w rezultacie ciężkich urazów rdzenia kręgowego odzyskiwali zdolność poruszania nogami po treningu z egzoszkieletem połączonym z ich mózgiem. Rehabilitacja obejmowała pacjentów, którzy dzięki wirtualnej rzeczywistości, używając interfejsu mózg-maszyna, byli w stanie kontrolować swe komputerowe awatary. Gdy pacjenci myśleli o chodzeniu, awatary poruszały się tak, jakby były ich ciałem. Następnie pacjenci używali tego samego systemu do sterowania robotem, a ostatecznie egzoszkieletem, który mogli już nosić na sobie¹⁵⁶.

W tego rodzaju wirtualnej identyfikacji kontakt z pozamedialną rzeczywistością nie jest niepotrzebnym rozproszeniem, to wokół niego koncentruje się elektroniczna symulacja. Wchodzimy w cyberprzestrzeń po to, by później lepiej poruszać się w przestrzeni realnej. I to nie tylko w jej wymiarze fizycznym, ale i mentalnym. Dlatego tak ważne jest zachowywanie łączności między odgrywaną w wirtualnym świecie rolą a naszym psychofizycznym i społecznym osadzeniem w rzeczywistości, możemy bowiem łatwo się zatracić, gdy ta gra w nowe tożsamości i twórczy eksperyment zdegenerują się w ślepą ucieczkę od własnej niepowtarzalności.

Niestety z tych samych powodów, dla których medialne środowisko pozwala podmiotowi doświadczyć samego siebie w zaskakujących i inspirujących symulacjach, twórczo aktywizujących jego egzystencjalny potencjał, zdarza się, zbyt często, że zafascynowane nierealną uległością wirtualnego świata indywiduum nabiera złudnej i chorobliwej pewności co do swej rzekomej omnipotencji. Wirtualne zniesienie „zasady rzeczywistości”, potęgując nieświadome działanie procesów pierwotnych, zastępując racjonalną władzę sądenia kalkulacją wyabstrahowanej zmysłowości, wyzwala w zahipnotyzowanym podmiocie szaleństwo regresywnie wzniosłego, odcieleśnionego narcyzmu. Jakby podmiot rodził się na nowo, sam z siebie, a nie z użyczonego mu przez rodziców ciała.

W skrajnie elastycznej poręczności wirtualnego świata podmiot unosi się w oszałamiającym pędzie nowych możliwości, pod naporem którego rozpadają się dotychczasowe bariery i granice. Człowiek, nie egzystując „tu oto”, uciekając od swej trudnej, odpowiedzialnej wolności „tam”, w medialne zaświaty, tracąc horyzont swego bycia, przeistacza się z *dasein* w pewnego swej bezrefleksyjności *homo faber*, w zrośniętego ze swymi narzędziami arcyspecja.

¹⁵⁶ A. Lemma, *The Digital Age on the Couch. Psychoanalytic Practice and New Media*, London–New York: Routledge, 2017, s. 16.

Kiedy wydaje się już, że w ekstremalnie uległej cyberprzestrzeni wyklikać można wszystko i to na zawołanie, w niestawiającej oporu sztucznej rzeczywistości logika pragnienia, rozpędzając się na złamanie karku, niepowstrzymywana, traci oparcie i całkowicie się wykołaja.

Pragnienie jest tym, co powinno zmusić nas do podróży w kierunku innego. Powinno to skłonić nas do odkrycia geografii umysłów i ciał innych ludzi. Wymaga to nie tylko ruchu fizycznego, ale także psychicznego, a nie „pozostawania w domu”, do którego zachęca technologia¹⁵⁷.

Ale w udostępniającym się na zawołanie środowisku nie ma miejsca dla Innego. Ekran nie wyświetla tego, co po drugiej, innej stronie – odbija jedynie zachwycone oblicze narcyza. W ekstazie medialnego wyzwolenia nasza psychofizyczna kondycja zapada się w głębinach cyfrowej przestrzeni niczym w przepastnym rajach matczynego łona. Niespodziewanie z męskiego ducha technologii wyradza się nieodparte złudzenie matczynego ciała; za każdym razem zostajemy bezzwłocznie zaspokojeni, bez żadnego wysiłku z naszej strony.

Jak pisze Lemma, zwirowane pragnienie traci trzeci wymiar; z *3D(esire)* spłaszczony zostaje do *2D*¹⁵⁸, do dwuwymiarowej dziedziny, w której czas i przestrzeń kurczą się prawie do zera i to, czego chcemy, jest nam dane niemal od razu, a to, co inne, okazuje się od zawsze swoje. To oszałamiające złudzenie wszechwładzy sprawia, że czujemy się jak narodzeni przez samych siebie, bez cielesnego długu, niezobowiązani pokrewieństwem. Cyfrowy nadczłowiek zrzuca z siebie przyrodzone ciało jak niepotrzebny kokon, tak mu się przynajmniej wydaje.

Szybujemy „uwniosłeni” narcystyczną pychą, rozpędzamy się z zawrotną prędkością medialnego świata, prędkością, przed którą przestrzegali Paul Virilio w swej profetycznej dromologii. Pędzimy zbyt szybko; nasze zwyczajnie mięsiste ciała nie nadążają za naszym szaleństwem. Jedyne probierz namacalnej rzeczywistości, nasza przyrodzona zmysłowość, zostaje zwiedziona na wirtualne manowce i tam, bez reszty omamiona, daje przeciwne sobie świadectwo.

Jak zauważył Kant, gołębiowi mogłoby się wydać, iż łatwiej byłoby mu latać bez napierającego zewsząd powietrza, ale ptak ten szybko i nieuchronnie odkryłby, że lot w próżni jest niemożliwy. Jeśli odrzucimy mięsistą, brudną, ograniczoną naturę ciała, to podobnie jak gołąb Kanta, nie zrozumiemy, kim jesteśmy¹⁵⁹.

Pogrążeni w cyfrowej zmysłowości awatara, grzebiemy w zapomnieniu nasze analogowe ciało, martwiejące, pozbawione rozkosznej (*jouissance*) substancji życia. Mamy do czynienia z „substancją ciała, wtedy, gdy jest ono określone

¹⁵⁷ *Ibidem*, s. 140.

¹⁵⁸ *Zob. Ibidem*, s. 65–78.

¹⁵⁹ *Ibidem*, s. 18.

właśnie jako takie, które się rozkoszuje [*se jouit*]. Bez wątplenia jest to właściwość żywego ciała, tylko że nie wiemy, co to znaczy być żywym, poza tym oto faktem, że ciało jest czymś, co się rozkoszuje [*cela se jouit*]¹⁶⁰.

Ten łącznik i rozłącznik między podmiotem a bodźcami realnego świata coraz częściej zastępują przeżycia wirtualnego awatara. W odcieśnionym indywidualum „przyjemność w odracaniu zastąpiona jest przyjemnością przewyciężenia samego pragnienia”¹⁶¹.

Narcystyczny obłęd najwyraźniej uwidocznia się w sferze seksualności; tzw. cyberseks na niespotykaną dotąd skalę oferuje iluzję erotycznej samowystarczalności. W tym wypadku obecność Innego, podstawowa zasada „naturalnych” strategii seksualnych, zostaje zawieszona, a wszelka obcość traktowana jest jako przeszkoda. Dla odcieśnionego podmiotu „rzeczywiste ciało innego jest przeszkodą dla jego seksualnego pragnienia”¹⁶². Tym samym pragnienie przekształca się w swoją odwrotność: pożądamy samych siebie.

Wykorzenione z przyrodzonego ciała pragnienie ulega wyjałowieniu w perwersyjnej ontologii wirtualnego świata. Przemierzający jego fantazyjne ścieżki podmiot idzie wyłącznie po swoje, jakby całkowicie wolny od lęku, wędrował otulony ciałem Matki, wchłaniany łagodnie przez jej bezgraniczną miłość. Każda przeszkoda „nie do przebycia”, nawet samounicestwienie, nie jest niczym więcej niż krotochwilnym odpoczynkiem – pozorną groźę usuwa zawsze dostępna możliwość resetu i powtarzalnego wskrzeszenia.

Cyberpodróże nie są więc wyprawą w nieznanne, lecz powrotem do stanu mitycznej pełni. Nasze wirtualne ciało cofa nas do macierzyńskiej prajedni, gdzie ukryci przed surowym wzrokiem Ojca, oddawaliśmy się niewykastrowanej rozkoszy (*jouissance*).

Cyfrowa karnalizacja dostarcza przeżyć, z których wyrastają metafory uczuciowego i rozumnego przeznaczenia. Metafory fałszywe – medialne peregrynacje nie trwają wiecznie i po powrocie do „realu” przesycony nimi podmiot gubi się, na twardym gruncie rzeczywistości stawia błędne kroki, chwiejąc się na nibynózkach swego awatara.

W cybernetycznej iluzji podmiot staje się nie tylko onnipotentny, ale i kompletny: żaden *objet petit a* nie jest od niego odseparowany.

Obiekt *petit a* jest w każdym przypadku utraconym obiektem, obiektem, od którego podmiot się oddziela, aby ukonstytuować się jako podmiot pragnący. To utrata przed-

¹⁶⁰ J. Lacan, *On Feminine Sexuality, the Limits of Love and Knowledge (1972–1973). Encore the Seminar of Jaques Lacan. Book XX*, red. J.-A. Miller, trans. B. Fink, New York: W.W. Norton and Co., 1999, s. 23.

¹⁶¹ A. Lemma, *The Digital Age on the Couch*, s. 70.

¹⁶² *Ibidem*, s. 74.

miototu rozpoczyna proces pragnienia, a podmiot pragnie na bazie tej straty. Podmiot jest niekompletny lub wybrakowany, ponieważ nie posiada tego obiektu, chociaż sam ten obiekt istnieje tylko o tyle, o ile go brakuje. Jako taki działa on jako wyzwalacz pragnienia podmiotu, jako obiektualna przyczyna tego pragnienia, a nie jako pożądany obiekt. Mimo że podmiot może pozyskać jakiś obiekt pragnienia, obiekt *petit a* nie posiada żadnego substancjalnego statusu, a zatem pozostaje nieosiągalny¹⁶³.

Przesunięcie libidalnych inwestycji z przyrodzonego ciała w jego cyfrowy falsyfikat powoduje utratę poczucia rzeczywistości. Sztuczna zmysłowość medialnych symulacji dostarcza nam tak nieodpartego wrażenia substancjalnej rzeczywistości, że przeżycia naszego zwykłego ciała wypadają na ich jasnym, krystalicznym tle jak ciemny bełkot pierwotnego prymitywa. Odwracamy się od niego z narastającą niechęcią, wypieramy się dalekiego krewnego, który swą odrażającą mizérią przypomina o naszym zwierzęcym rodowodzie.

W *The Digital Age on the Couch: Psychoanalytic Practice and New Media* Lemma wskazuje na film *Ona* Spike'a Jonze'a jako trafną i sugestywną ilustrację tego, w jaki sposób postępująca wirtualizacja codziennej egzystencji doprowadza do jej narcystycznego wyobcowania. Główny bohater, Theodore (Joaquin Phoenix), zakochuje się w programie komputerowym reprezentowanym przez „nadzwyczaj” kobiety głos (Scarlett Johansson). „Ona” idealnie „uosabia” i odcieleśnia typowy dla współczesności obiekt pragnienia: łatwy do odpowiedniego sprofilowania zgodnie z aktualnymi osobistymi wymogami, dostępny za jednym kliknięciem, fantazmatycznie gładki jak wyświetlający go ekran, wydaje się obiecywać wieczną niezawodność.

[...] w skutecznym unikaniu jakiegokolwiek fizycznego kontaktu, nawet z maszyną, *Ona* ilustruje wyidealizowaną omnipotencję wewnętrznego scenariusza psychicznego, w którym „inny” jest dostępny na wyciągnięcie ręki, ale nigdy nie jest faktycznie „dotykany”. Jeśli chodzi o doświadczenie intymności, ciało odgrywa drugorzędą rolę, nie centralną. Decyzja o wykorzystaniu seksownej aktorki – Scarlett Johansson – która przejawia się jedynie w dźwiękach oddechu jako System Operacyjny (O.S.), w którym on się zakochuje, najpewniej wyraża aspirację do uwolnienia umysłu od ciała¹⁶⁴.

A jednak pewnego dnia „Ona” odchodzi. Jej wybrańcem stał się inny, bezcieleśnie nieskazitelny, software. W ostatniej scenie, wpatrzony w niebo gwiazdziste nad nami, Theodore obejmuje równie samotną, jak on porzuconą przez komputerowego symulanta. Ich przytulone do siebie ciała być może opiszą zmysłowo zadzierzgnięte więzi. Bowiern jedynie realny dotyk Innego może zabliznić ranę wyobcowania.

¹⁶³ T. McGowan, *The Real Gaze. Film Theory after Lacan*, Albany: SUNY Press, 2007, s. 6.

¹⁶⁴ A. Lemma, *The Digital Age on the Couch*, s. 73.

Technologia deabiektywizuje ludzkie ciało, negując jego wewnętrzny brud i jego wydalone lub wyciekające płyny. Dystansuje się od naszej organicznej natury i jej ograniczeń, od naszej zależności od innych, chroniąc nas przed prymitywną rzeczywistością, jak to prowokacyjnie ujmuje Becker, jakbyśmy nie byli „bogami z anusami”¹⁶⁵.

W cyberkulturze przyrodzone ciało, jak przestarzały powód irytacji i zażenowania, spychane jest z pola świadomości w niedostępne i nieoglądane zakamarki. Współczesny podmiot zdecydowanie lepiej czuje się w technologiczno-fantazyjnej skórze wirtualnego ciała.

Kontury ludzkich ciał zostały raz jeszcze rozrysowane i nie kończą się już one na skórze¹⁶⁶.

„Protetyczni bogowie” nie chcą pamiętać o cielesnym pochodzeniu ego, zamazują wpisany w skórę rodowód, ich charakter przepisany zostaje przez strukturę i funkcję nowoczesnych narzędzi, którymi nauczyli się już operować jak bezwolne cyfrowe maszyny, a nie jak kapryśni żonglerzy, dostrzegający w swych niepowodzeniach przejawy wolnej woli.

¹⁶⁵ *Ibidem*, s. 74.

¹⁶⁶ E.L. Graham, *Representations of the Post/human. Monsters, Aliens, and Others in Popular Culture*, New Brunswick: Rutgers University Press, 2002, s. 4.

2. SYMBOLICZNE, WYOBRAŻENIOWE, REALNE: CIAŁO (JACQUES LACAN)

2.1. BEZCIELESNY PODMIOT ZNACZĄCEGO

Lew Tołstoj gardził „czystą sztuką” jak chyba żaden inny wielki artysta; jego niezwykle płodną twórczość w dużej mierze ożywiał rozdrażniony duch bezwzględny wobec niej moralizatorstwa i nie zawsze szczerą wrogość wobec estetycznych egzaltacji.

Sprzeczność ta przypomina z jednej strony tak często deklarowaną przez niego niechęć wobec seksualności, zaś z drugiej – jego bujne życie erotyczne i liczne potomstwo. Ale też jeśli nawet Flaubert był „panią Bovary”, to nieposkromioną naturę rosyjskiego pisarza uosabiał nie tyle kaleczący swe grzeszne ciało „ojciec Sergiusz”, co raczej upojona własną zmysłowością „Anna Karenina”, tak poruszająco przez niego opisana i tak beznamyślnie potępiona.

W literackim dorobku tego, jak go określił Tomasz Mann, „syna natury” szczególnie ekspresyjny wyraz nieufności zarówno wobec zmysłowej wybujałości sztuki, jak i wszelkich innych pobudek do cielesnych uniesień znajdziemy w *Sonacie Kreutzerowskiej*¹⁶⁷. Głównym ideologicznym celem tej noweli była próba demitologizacji estetycznego sentymentalizmu i etyczny rozrachunek z artystowskim, narcystycznym kultem przeżycia dla samego przeżycia. Ale gdybyśmy teraz jak najprecyzyjniej wyłożyli tylko suchą logikę jej krytycznego wywodu, nie zrobiłoby to specjalnego wrażenia, nie dostalibyśmy nic prócz arbitralnego zestawu powierzchownych i dość pretensjonalnych pouczeń, od których niewolny jest choćby filozoficzny traktat autora *Co to jest sztuka?*¹⁶⁸. Czym innym byłaby natomiast prawdziwie przeżyta lektura, rozpalająca naszą wyobraźnię, uczucia i zmysły w „płomieniach” artystycznej wizji. Dopiero w estetycznym doświadczeniu oświeciłaby nas jej przekraczająca intencje samego autora prawda, ponadindywidualna prawda wypowiedziana jak najbardziej niepowtarzalnie indywidualnym głosem.

Nie dzielając nieufności rosyjskiego geniusza wobec estetycznego żywiołu, zgodzić się wypada z tym, co unaocznia jego literatura, uznając, że autentyczna wartość i sens sztuki dokonują się poprzez ucieleśnienie znaczeń i ożywienie w ich skonwencjonalizowanych, obumarłych formach zmysłowych pierwocin ducha. W tę właśnie stronę, nawet jeśli nieświadomie, zwraca się pragnienie i nostalgia artysty. W dziele sztuki objawione zatem zostają znaki, odsyłające

¹⁶⁷ L. Tołstoj, *Sonata Kreutzerowska*, tłum. M. Leśniewska, Kraków: Znak, 2010.

¹⁶⁸ Zob. L. Tołstoj, *Co to jest sztuka?*, tłum. M. Leśniewska, Kraków: WL, 1980.

myśl do pierwotnego przeżycia i cielesnych gestów, z których wyrosły. Co więcej, to dopiero w rozkoszy estetycznego doświadczenia otwiera się przed nami widok na prawdziwie przeżyta wiedzę:

Zbiór znaczących nie wystarczy do wykreowania tego, co zwykle się określać jako dziedzinę wiedzy, ponieważ wiedza osadzona jest na poziomie *jouissance*. Enigmatyczna wiedza jest wiedzą budzącą rozkosz. System znaczących wystarczy jedynie do przekazania informacji, nie do stworzenia wiedzy¹⁶⁹.

Nic bardziej wymownego od tego dowodzenia rzekomej fałszywości sztuki, dowodzenia, które, opierając przecież cały swój ciężar na estetycznych środkach perswazji, tym samym ewidentnie i przekonująco sobie zaprzecza. Co więcej, w samym moralizatorskim tonie Tołstoja wyraźnie rozbrzmiewa niepokojąca rozkosz. W takich wypadkach wydaje się, że „poprzez moralny masochizm moralność jeszcze bardziej się seksualizuje”¹⁷⁰.

Na chwilę przed tym, gdy autor wreszcie wymierzy karę swej zepsutej Annie Kareninie, zanim wrzuci ją w końcu pod żelazne koła potępienia, choć nic dosłownie nie zapowiada tragedii, podświadomie wiemy już, co się stanie: siła pragnienia jest już tak nieznośna, że domaga się natychmiastowego zaspokojenia, rytm wytlaczanych z siebie zdań, konwulsyjne narastanie słów, nieubłagany ruch popędu przetacza przez naszą wyobraźnię niepohamowany pociąg do śmierci.

Ten rodzaj estetycznego ekscesu, gdy język, nie dosięgając znaczenia afektu, ustępuje miejsca cielesnym manifestacjom lub sam zmienia się w wypowiadającą się nieartykułowość ciała, szczególnie wnikliwej analizie poddany został w psychoanalitycznej teorii i praktyce.

Już we wczesnych pismach Freuda znajdujemy szereg odniesień do klinicznie potwierdzonych przypadków powiązań między mechanizmami wyparcia a wystąpieniem określonych objawów fizjologicznych. Według niego wadliwe użytkowanie energii libidalnej najczęściej przejawia się na dwa neurotyczne sposoby: tak, jak to ma miejsce w „nerwicy właściwej”, czyli najpierw w postaci bezpośredniego obsadzenia ciała przez ekwiwalentne stany lękowe, które dopiero później nabierają symbolicznego znaczenia przez włączenie ich w asocjacyjną sieć nieświadomości, lub też w postaci nerwicy konwersyjnej, gdy źródłem somatycznych zaburzeń są ekscytacje psychiczne spowodowane przez nacisk niewysłowionej nieświadomości.

¹⁶⁹ C. Soler, *Lacanian Affects. The Function of Affect in Lacan's Work*, trans. B. Fink, London–New York: Routledge, 2016, s. 108.

¹⁷⁰ S. Freud, *The Economic Problem of Masochism*, [w:] J. Strachey (red. i trans.), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 19, London: Hogarth Press, 1961, s. 169.

Zwłaszcza w badaniach nad histerią można prześledzić proces przejmowania przez ciało sygnifikacyjnej funkcji języka. W opisywanych tam przypadkach wyparcie niekiedy było tak silne, że język całkowicie odcinał się od zakazanych treści, szczerze izolując się w przestrzeni tego, co wyłącznie świadome i symbolicznie dozwolone, degenerując się do rzędu „pustej mowy”. W takich sytuacjach nieświadome wyrazić się może już tylko w niemych symptomach ciała.

Freudowska metoda „leczenia przez mowę” czy późniejsze lingwistyczne ugruntowanie teorii i praktyki przez Lacana spowodowały jednak, że z czasem psychoanaliza zaczęła niekiedy popadać w ton przesadnie wyniosłej niechęci wobec jakichkolwiek niejęzykowych, wyobrażeniowych, zmysłowych inspiracji.

Także samo ciało człowieka w psychoanalitycznym ujęciu niewiele ma wspólnego z „surowym” biologicznym faktem, lecz przejawia się przede wszystkim jako skutek pierwszej socjalizacji, pierwotnych relacji identyfikacyjnych z wyobrażeniami innymi i symbolicznym Innym. To odwrócenie perspektywy wykraczało niekiedy poza antropologię, poszerzając pole widzenia na społeczne zachowania zwierząt. Lacan wskazywał na zależność między rozwojem biologicznym danego indywiduum a jego odpowiednio zaaranżowanym życiem międzyosobniczym, powołując się m.in. na dość, nomen omen, spektakularne pod tym względem eksperymenty z gołębicami. Okazało się, że bez wizualnego odniesienia się do przedstawiciela swego gatunku identyfikacyjnie osamotniona samica nie jest w stanie wytworzyć dojrzałych gonad. Staje się to natomiast możliwe nawet wtedy, gdy spostrzega ona choćby samo przedstawienie swego „alter ego”, samą jego utrwaloną na zdjęciu czy też rysunku podobiznę.

O wpływie wyobrażeniowych bodźców identyfikacyjnych na przebieg procesów biologicznych w organizmie człowieka mówi dziś także współczesna neurologia („neurony lustrzane”) zainspirowana fenomenologią cielesności, szczególnie tą rozwiniętą przez Maurice’a Merleau-Ponty’ego, a obecnie wspieraną przez filozofię enaktywizmu. Przeprowadzone w jej ramach badania wykazały, w jak dużym stopniu modyfikacja subiektywnie uświadamianego lub nieświadomie przeżywanego obrazu ciała nie tylko wpływa na zmiany w jego czuciowym, propriocepcyjnym schemacie, ale także przekształca jego fizykalną materię, wytyczając nową mapę neurologicznych relacji między mózgiem a całością poznającego i doświadczającego ciała.

Mapa mózgu-ciała „normalnie” wyznaczona zostaje przez bodźce pochodzące z interakcji między ciałem i środowiskiem. Niemniej, w przypadkach utraty kończyny, gdy wraz z nią całkowicie zanika dopływ pobudzających ją odczuć, leczenie, w którym, oprócz sztucznych kończyn, w przemyślny sposób wykorzystuje się iluzję zwierciadlanych odbić, może zaktywizować zarówno ruchową pamięć ciała, jak i neurony lustrzane, uruchamiając dzięki temu cieleśnie „korygujący” mechanizm sprzężenia zwrotnego z wytworzonym obrazem sensorycznym, mogącym obniżyć ból fantomowy kończyny dolnej i odmienić sensoryczną percepcję bólu [...]. To stanowi ilustrację tego, jak po-

chodzący ze środowiska wizualny obraz potrafi wpłynąć na konstrukcję mapy mózg-ciało¹⁷¹.

Zmieniający biologię naszego ciała jego obraz nakreślony zostaje przede wszystkim przez środowisko społeczne, zawsze więc zachowuje swój alienacyjny potencjał; paradoksalnie nie tylko nasz umysł, ale i „samo” nasze ciało (choć przecież nigdy nie samo, a zawsze poddane jeśli nie przemożnym, to silnym wpływom) na powierzchni i w trzewiach tworzone jest przez innych i Innego.

W rozważaniach nad cielesnością należy więc uwzględnić „sposób, w jaki ciało jest odzwierciedlone przez zewnętrzne środowisko, jaką rolę zarówno w nim, jak i w rozwoju obrazu ciała w trakcie całego życia odgrywają inni oraz jaki ma to wpływ na kształtowanie się mapy [mózg-ciało, moje]. Mapa mózgu-ciała nie jest nigdy ostatecznie ustalona. Nie tylko może się ona zmieniać, ale i sama generować te zmiany. To skutek plastyczności neuronów: mózg-ciało nie jest statycznym fenomenem”¹⁷².

Niekiedy jednak owo usymbolicznienie ciała bywa rozumiane w taki sposób, jakby ciało samo nie było niczym więcej niż bezwzględnie uległą materią, która niczego istotnego nie wnosi do symbolicznego uposażenia znaku. Do takiego wniosku prowadzić może charakterystyczne zwłaszcza dla pierwszego okresu Lacanowskiej teorii zamknięcie tego, co symboliczne, w dziedzinie czysto językowego znaczącego. Inaczej niż Freud, dla którego znaczenie symbolu opierało się na względnie stałej relacji między zmysłową formą a konceptualną treścią, francuski psychoanalityk podkreślał wówczas brak jakiegokolwiek stałego związku między znaczącym a znaczoną.

Od znaku do znaczącego. W latach pięćdziesiątych XX wieku Lacan, stawiając sobie za wzór metodologiczną ścisłość rozwijającej się wówczas lingwistyki, przysposobił do własnych celów badawczych m.in. zapożyczone od Ferdinanda de Saussure’a pojęcie znaku, pojęcie, które na gruncie tak odmiennej refleksji musiało ulec radykalnemu przededefiniowaniu. Obaj uczeni spostrzegali język jako „system różnic”, o ile jednak szwajcarski semiotyk analizował ten system w jego normatywnej i konstytutywnej dla społecznej komunikacji roli, o tyle francuski psychoanalityk właśnie w naturze samego języka znajdował fundamentalną przyczynę niemożliwości pełnego porozumienia. W związku z tym lingwistyczna problematyka znaku, określona przez zasady racjonalnej komunikacji, w psychoanalitycznej perspektywie przekształcona została w analizę samych „znaczących”, jako tych elementów języka, które działając w oderwaniu od swych „znaczonych”, posłuszne jedynie nieświadomej logice pragnienia, rozsadzają od wewnątrz referencyjną spójność sygnifikacji.

¹⁷¹ N. Diamond, *Between Skins. The Body in Psychoanalysis. Contemporary Developments*, Chichester: Wiley-Blackwell, 2013, s. 22.

¹⁷² *Ibidem*, s. 23.

Dla przypomnienia: w terminologii de Saussure'a znak składa się z dwóch elementów: „znaczącego” (S) i „znanego” (s), z akustycznego, mentalnego obrazu rzeczywistego brzmienia mowy i pojęciowej, psychologicznej treści odpowiadającej zewnętrznemu przedmiotowi. Oba elementy, choć zestawione ze sobą arbitralnie, jedynie na mocy konwencji, tworzą stabilną całość, są jak dwie strony tej samej kartki. W słynnym algorytmicznym zapisie tę jedność wyrazić ma kreska łącząca znaczące ze znaczoną.

$$\frac{S}{s}$$

Zupełnie na odwrót interpretuje ową algorytmiczną kreskę Lacan, dostrzegając w niej przedstawienie istotnego rozłam, nieusuwalnego pęknięcia we wnętrzu każdego znaku. Co więcej, w jego modyfikacji de Saussure'owskiego algorytmu odwzorowana została wtórność intencjonalnego użycia znaku wobec językowych operacji nieświadomości; pozycje znaczącego i znanego zostały odwrócone i odtąd to znaczące dominuje nad znaczoną, a kreska między nimi podkreśla nie ich jedność, lecz istotną rozbieżność.

W logicznym porządku znaczące pojawia się więc jako pierwsze, a znaną jest jedynie pochodnym skutkiem gry samych znaczących, gry, która zostaje co jakiś czas zawieszona w tzw. punkcie pikowania (*point de capiton*), gdy obie strony sygnifikacji zostają ze sobą jakby zszyte, wytwarzając złudną świadomość nieruchomego, ugruntowanego w języku znaczenia. Ten rodzaj związania znaczącego ze znaczoną przywołuje na myśl sposób, w jaki tapicerski guzik, łącząc się z wnętrzem fotela, tworzy wraz z nim jedną całość, bez udziału zewnętrznej ramy.

Pomimo pozornych objawów stałości relacja między znaczącym i znaczoną nigdy nie zastyga w bezruchu, prędzej czy później zostanie ona zniesiona przez ruch niekończącej się semiozy języka i każde znaną koniec końców ześlizguje się z określonego znaczącego.

W Lacanowskim opisie podstawowych sensotwórczych mechanizmów języka swój udział miały także ustalenia terminologiczne innego wielkiego językoznawcy Romana Jakobsona, szczególnie jego definicje metonimii i metafory.

Na podstawie rozróżnienia między dwoma rodzajami afazji Jakobson odróżnił dwie fundamentalnie przeciwstawne osie języka: oś metaforyczną, która ma do czynienia z wyborem lingwistycznych elementów i pozwala na ich podstawianie, oraz oś metonimiczną, która ma do czynienia z wiązaniem lingwistycznych elementów (zarówno sekwencyjnie, jak i symultanicznie)¹⁷³.

¹⁷³ D. Evans, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, London–New York: Routledge, 2006, s. 114.

Francuski psychoanalityk posłużył się obydwoma terminami w celu wyjaśnienia mechanizmów sygnifikacyjnych nieświadomości, gdy formułowany w niej sens przybiera metonimiczną postać przemieszczenia represjonowanego znaczenia na inne, mniej niepokojące, znaczące lub też sens określonego znaczącego zostaje zagęszczony w metaforycznej skojarzeniowości, co pozwala z tego samego odczytać wiele, niekiedy bardzo od siebie odległych, znaczeń.

Tropem metonimii podążyła Lacanowska charakterystyka diachronicznego wymiaru języka, sygnifikacji, w której każde znaczące odsyła nieustannie do innych znaczących, natomiast pojęcie metafory pozwoliło Lacanowi uchwycić właściwy dla synchronicznego porządku języka iluzoryczny efekt znaczeniowej stałości i realności znaku, czyli taki zabieg sygnifikacyjny, w którym znaczące jakby przechodzi w miejsce znaczonego, transcenduje ku niemu, pozornie pokonując w rzeczywistości nieskończoną przepaść między nimi.

Na ostateczną krystalizację terminów składających się na Lacanowską koncepcję sygnifikacji duży wpływ miała również semiotyka Charlesa Sandersa Peirce'a, zwłaszcza jego podział znaku na trzy podstawowe rodzaje: symbole, indeksy i ikony, które wyodrębnione zostały ze względu na ich sposób odnoszenia się do reprezentowanego przez nie przedmiotu. W klasyfikacji amerykańskiego filozofa symbol opiera się na konwencji, indeks – na „egzystencjalnej” więzi z przedmiotem, czyli przestrzennym lub czasowym przyleganiu (tak np. dym jest indeksem ognia), a ikona odznacza się podobieństwem do swojego referenta. Taksonomia Peirce'a w rzeczywistości zakłada wzajemne przenikanie się tych trzech analitycznie wyróżnionych modeli; rzadko kiedy, jeśli w ogóle, mamy do czynienia ze znakiem w którejś z jego czystej, teoretycznej postaci.

Dla Lacana szczególnie przydatne okazało się pojęcie indeksu Peirce'a. Pozwoliło mu ono na wyraźne oddzielenie medycznego rozumienia symptomu, umotywowanego „egzystencjalnie” i cieleśnie, od jego psychoanalitycznego ujęcia jako znaczącego nieświadomej sygnifikacji.

Znaczące Innego. Tak scharakteryzowany przez Lacana porządek symboliczny wyklucza zatem jakąkolwiek zależność od porządku biologicznego i jego logika zdaje się rozwijać całkowicie niezależnie od cielesnych żywiołów.

Pomyślcie o początkach języka. Wyobraźmy sobie, że kiedyś musiał nadejść na tej Ziemi czas, w którym ludzie zaczęli mówić. Uznajemy, że język pojawił się. Ale w tym samym momencie, gdy określona struktura tego pojawienia zostaje uchwycona, uświadamiamy sobie absolutną niemożliwość spekulowania o tym, co poprzedzało język, bez pomocy językowych symboli, których zastosowanie jak zawsze obowiązuje¹⁷⁴.

¹⁷⁴ J. Lacan, *The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis 1954–1955. The Seminar of Jacques Lacan. Book II*, red. J.-A. Miller, trans. S. Tomaselli, Cambridge: Cambridge University Press, 1998, s. 5.

Choć wydawać by się mogło, że porządek symboliczny „wyskakuje z realnego jako czegoś uprzednio danego, to jest to tylko złudzenie i nikt nie powinien myśleć, że symbole rzeczywiście wywodzą się z realnego”¹⁷⁵.

Jednakże, pomimo określenia sfery symbolicznej poprzez pryzmat czysto lingwistycznej i samowystarczalnej dynamiki różnicujących się nawzajem znaczących, refleksja Lacana pozostała wrażliwa na pozajęzykowe rejestry symboliczności. Według Lacana w symbolicznej manifestacji zawsze współwystępują, oprócz porządku języka, *stricte* symbolicznego – porządek wyobrażeniowego i (nie)porządek realnego.

Porządek wyobrażeniowy ufundowany jest na identyfikacyjnej relacji ego z jego „zwierciadlanymi” odpowiednikami. Relacje te, nacechowane narcystyczną mieszaniną fascynacji i agresji, wytwarzają złudzenie wzajemnego podobieństwa, wzajemności, ale też rywalizacji i chęci całkowitego zawładnięcia wyobrażeniowym innym. Na poziomie percepcji fenomenów wyobrażeniowość działa na zasadzie Photoshopa, wygładzając i ukrywając wszelkie niepokojące niedostatki. Wyobrażeniowa korekta zawodzi wtedy, gdy trafia na zbyt silny opór ze strony porządku realnego. Niepoddające się symbolizacji realne nie może się odnaleźć w ustrukturyzowanej przez porządek symboliczny wyobrażeniowości, rozsadza jej spójność jak obce ciało.

Wszystkie trzy porządki, choć antagonistyczne, razem składają się na efekt rzeczywistości. Niemniej, pomimo tej istotnej współwystępowalności, heterogeniczność porządku symbolicznego i porządku wyobrażeniowego nie zostaje zniesiona i nie może być mowy, zdaniem Lacana, o ewentualnym przejściu i sublimacji z tego, co wyobrażeniowe, do tego, co symboliczne. Natomiast realne rozumiane jest tu wyłącznie jako skutek zaburzeń w obrębie samego wymiaru symbolicznego, a więc jako jego retroaktywny skutek, a nie niezależna rzeczywistość.

Nic zatem nie poprzedza i nie warunkuje porządku symbolicznego i jego wystąpienie jest niczym nagłe objawienie się kompletnego uniwersum, wpisującego swoje totalizujące prawa we wszystkie przejawy tego, co ludzkie. Symboliczne znaczące nadpisują więc według własnej językowej logiki afektywne ciało i to na tyle głęboko, że realność wszelkich jego przejawów dostępna jest tylko jako efekt symbolicznej interwencji. W ramach językowo ukształtowanej logiki pragnienia ludzkie ciało, samo w sobie asymboliczne, to *tabula rasa*, na której wpisywane są znaczące wielkiego Innego.

Fenomeny „konwersji”, które Freud wydobyl na światło dzięki histerii, powinny być uogólnione: ciało ucieleśnia się „w znaczący sposób” [...]. Zachodzi tu to, co Lacan nazywa swoją „hipotezą”. Według niej znaczący pobudza afektywnie coś innego niż

¹⁷⁵ *Ibidem*, s. 238.

on sam: tym czymś jest cielesne indywiduum, które tak oto zostaje uczynione podmiotem¹⁷⁶.

Lacan z całą mocą podkreślał, że pierwotność materialnych elementów języka nie dopuszcza istnienia jakichś tajemniczych co do swego rodowodu i statusu bytowego przedwerbalnych treści pojęciowych, gdyż to dopiero z materialności litery rodzi się duch znaczenia, a nie na odwrót, jak tego chcą ekspresjonistyczne teorie języka.

Jeżeli więc język w swojej najgłębszej istocie nie jest systemem znaków, przekazujących dane uprzednio znaczenia jakiemuś innemu podmiotowi, lecz jego podstawowymi elementami są znaczące, ustanawiające podmiot w relacji do innych znaczących, to jego właściwa dziedzina leży w tym, co nieświadome. Dlatego też psychoanaliza powinna, zdaniem Lacana, dążyć do odkrywania pod powierzchnią „pustej mowy”, roszczącej sobie pretensję do samoświadomej i w pełni intencjonalnej samokontroli i kompetencji, schowanej pod nią „mowy pełnej”, zawierającej w sobie nieznaczenie (*non-sens*).

Dostęp do tej dziedziny otwiera się przed analizą wtedy, gdy język demaskuje wyobrażeniowe pozory swej referencyjnej jednoznaczności, gdy jego rzekoma intencjonalna skuteczność kompromituje się w rozlicznych potknięciach, zająknięciach, gdy język mimo woli przejęzycza sam siebie. Wtedy to na plan pierwszy wstępują „czyste znaczące”, których obecność ujawnia zasadniczą bezznaczeniowość każdego znaczącego.

Puste formy znaczących napełniają się treścią jedynie na skutek tymczasowego zajmowania przez powołany przez nie podmiot danej pozycji w strukturze otaczającego go języka. Literacki odpowiednik takiego nieautentycznego podmiotu niezwykle sugestywnie zarysowany został u Witolda Gombrowicza; można by rzec, że Lacan przyprawia mu gębę Innego, twierdząc, że nieświadomość jest dyskursem Innego. Z drugiej strony, jak to zwłaszcza później podkreślał francuski psychoanalityk, wejście w tę strukturę, tendencja do przemieszczania się wzdłuż takich, a nie innych łańcuchów znaczących, zdeterminowana jest przez szczególnie uprzywilejowane w indywidualnej biografii pragnienia – znaczące, nasycone preedywalną zawartością pierwotnego wyparcia.

Językowa Inicjacja podmiotu pragnienia. Pierwotne wejście w wymiar języka ilustruje fragment dzieła *Poza zasadą przyjemności*¹⁷⁷, w którym Freud podpatruje, jak jego wnuczek za pomocą symbolicznej zabawy próbuje uporać się z nieznośnie realną nieobecnością matki. Ból z powodu jej chwilowej utraty uśmierzony zostaje przez metaforyczne zastąpienie, w którym obecność i nieobecność matki stają się elementami gry: dziecko wyrzuca ze swojego kojca

¹⁷⁶ C. Soler, *op. cit.*, s. 53.

¹⁷⁷ Zob. S. Freud, *Poza zasadą przyjemności*, s. 18–20.

szpulkę nici, wykrzykując: „fort” (precz), a następnie wciąga ją z powrotem, finalizując zabawę triumfalnym: „da” (tu). „Ta gra sugeruje, że psychiczna baza wszystkich przedstawień zawiera się w stracie, którą przedstawienie usiłuje choć trochę zrekompensować”¹⁷⁸.

Z czasem z tych prostych fonetycznych opozycji dwóch fonemów wyrosła skomplikowana strategia językowego przywoływania nieobecnej rzeczywistości. Na razie dziecko cieszy się z symbolicznego zapanowania nad zaburzoną rzeczywistością popędową; „fort” i „da” to znaczące, które metaforycznie zdają się wypełniać brak matczynego ciała. Zupełnie inaczej interpretuje tę prelin-gwistyczną grę Lacan.

Tym, co prowokuje lęk, jest [...] nie [...] rytm naprzemiennej obecności i nieobecności matki. Dowodzi tego rozochocone rozigranie się dziecka w powtarzaniu zabawy w obecność i nieobecność. Obecność jawi się jako bezpieczna, ponieważ tkwi w niej możliwość nieobecności. Najbardziej przerażający dla dziecka jest ten moment, w którym relacja jego samostanowienia się zostaje zerwana, gdy brakuje mu braku zdolnego zamienić go w pragnienie, gdy jego matka bez przerwy przy nim stoi¹⁷⁹.

To nie brak matki, jak głosi większość komentarzy do *fort-da*, lecz jej nadmierna obecność wzbudza niepokój. Radość wywołuje więc nic innego jak odkrycie symbolicznego sposobu na pozbycie się matki. Dziecku wydaje się, że znalazło moc zaklinania obecności i nieobecności.

W swej reinterpretacji freudowskiego ujęcia *Fort-Da*, Lacan odrzuca „wyświechtane” tłumaczenie, które w zestawianiu przez małego Hansa wciągania i wyrzucania szpulki z odpowiednimi fonemami widzi „przykład pierwotnej symbolizacji” [...]. Wydaje się, że szpulka „wcale nie jest matką zredukowaną do małego kłęбка [...], lecz stanowi raczej małą część podmiotu, która się od niego odłączając” [...], wciąż pozostaje przez niego zachowana. Ten odłączony kawałek pozwala podmiotowi pokonać „rów” powstały w wyniku matczynej absencji. Tu Lacan wprost wiąże ze sobą wytwarzanie obiektu *a* z wyłonieniem się ciała „właściwego”, czyli podmiotu naznaczonego przez płęć, który zyskuje na znaczeniu w momencie wejścia w symboliczne¹⁸⁰.

Ale, jak utrzymywał Lacan, właściwy symboliczny chrzest podmiotu dokonuje się w ramach pierwszej metaforyzacji, gdy znaczące „Matka” zastąpione zostaje przez znaczące „Ojciec”, „matczyne ciało” przez „Prawo Ojca”.

¹⁷⁸ H. Foster, *op. cit.*, s. 315.

¹⁷⁹ J. Lacan, *Anxiety. The Seminar of Jacques Lacan. Book X*, red. J.-A. Miller, trans. A.R. Price, Cambridge: Polity Press, 2014, s. 53–54.

¹⁸⁰ S. Barnard, *Tongues of Angels: Feminine Structure and Other Jouissance*, [w:] S. Barnard, B. Fink (red.), *Reading Seminar XX. Lacan's Major Work on Love, Knowledge, and Feminine Sexuality*, Albany: SUNY Press, 2002, s. 175–176.

Trzeba jednak przyznać, że jeszcze przed ojcowskim zakazem, już w samym momencie przecięcia pępowiny, droga powrotu do łona wszechrzeczy zostaje w mniejszym lub większym stopniu zamknięta przez samą Matkę. Jakkolwiek byłaby ona perwersyjnie „pożerająca”, nie potrafi już całkowicie wchłonąć swojego dziecięcego suplementu. Ich gwałtowną chęć przynależenia do siebie od początku krępują, jeśli nie symboliczne, to protosymboliczne więzi.

Niemniej, pomimo pewnego dystansu, relacja między Matką i dzieckiem wciąż ciąży ku wyobrazeniowej jedności i tylko Ojciec potrafi skutecznie rozbić tę „więź zwierciadeł”. Zakazując dziecku odgrywania wyobrazeniowej roli matczynego fallusa, daje mu w zamian możliwość jego symbolicznego odzyskania. Kastracji towarzyszy więc rekompensata.

W „imień Ojca” symboliczny fallus staje się znaczącym pragnienia Innego, pragnienia, które wyznacza współrzędne dalszego rozwoju dziecka jako ujętowanego podmiotu.

Kastracja oznacza, że *jouissance* musi zostać odrzucona po to, by móc ją osiągnąć na odwróconej drabinie (*l'échelle renversée*) Prawa pragnienia¹⁸¹.

Wbrew feministycznej krytyce uprzywilejowanie fallusa jako znaczącego nie opierało się na jakimś transcendentnym, metafizycznym rozpoznaniu jego wyjątkowości. Według Lacana to, że to on wybrany został do tej roli, jest następstwem patriarchalnego, samego w sobie przypadkowego ukształtowania kultury. Nie wyklucza to więc możliwości zastąpienia fallusa przez inne znaczące, które w przyszłości okaże się nie mniej dogodne dla wprowadzenia indywiduum na podstawową dla jego usymbolicznienia pozycję upłciowionego podmiotu. Do tej pory w tej kastrującej i emancypującej zarazem funkcji znaczące fallusa wciąż jeszcze działa najskuteczniej. W znaczącym fallusa w wyjątkowo efektowny sposób sprzęgają się wyobrazeniowe (szytwny, pełny, odstający od reszty itp.) i symboliczne (funkcja różnicująca: kastracja Matki, ułatwiająca dziecku separację i wprowadzenie płciowej, podstawowej różnicy podmiotowej). Również wpisująca się w tę retorykę groźba kastracji w dogodny sposób wyjaśnia powody, dla których dziecko, chcąc zachować falliczne możliwości bycia obiektem pragnienia Innego, musi wyrzec się rozkoszy bycia wyobrazeniowym fallusem dla swojej Matki i poddać się symbolizacji.

W każdym razie Lacan daleki jest tu od biologicznego szowinizmu; zdefiniowany przez niego fallus niewiele ma wspólnego z fizycznym organem męskim i w Lacanowskim słowniku „fallus” i „penis” desygnują zazwyczaj zupełnie inne obszary rzeczywistości.

Pozytywne rozwiązanie kompleksu Edypa przynosi podstawową „metaforę podmiotu”, która staje się alienacyjnym wobec matczynego ciała fundamentem

¹⁸¹ J. Lacan, *Écrits. A Selection*, trans. A. Sheridan, London–New York: Routledge, 2001, s. 247.

dalszej separacji, przebiegającej wzdłuż metonimicznych łańcuchów pragnienia i prowadzonej od znaczącego do następnego znaczącego przez „niewysławialne” przeczcucia spełnienia, które, siłą rzeczy, nie znajdując dla siebie nazwy, wciąż wymyka się metaforycznej, pełnej substytucji. Metonimia nieświadomego skazana jest więc na niepowodzenie; nigdy nie udaje się znaleźć takiej totalnej jedności znaczącego i jego obiektu, takiego sensu, który zdołałby wypełnić brak w podmiocie i brak w Innym.

Zainicjowany przez znaczącego Innego podmiot jednocześnie zjawia się jako medium języka i zanika jako istnienie realnego przeżycia, staje się kimś poprzez alienacyjną utratę bytu, „gdyż jedynie podpisując się pod znaczącymi Innego, sięgając wyłącznie do rezerwuaru jego znaczących, można w ogóle «być sensownym»”¹⁸².

Podmiot znaczącego działa według nieświadomej wiedzy, której reguły często bywają sprzeczne z deklarowanymi świadomie zasadami. Przypomina on w tym opisywanych przez Claude’a Lévi-Straussa mieszkańców wioski, którzy, choć wiedzą, gdzie mają postawić swoją chatę, doskonale orientując się w przestrzenno-symbolicznym porządku lokalnych domostw, zapytani o zasady ich wyborów nie potrafią podać żadnej racjonalnie zadowolającej odpowiedzi.

Nie tyle więc podmiot znaczącego jest w posiadaniu pewnej wiedzy, co raczej to ona w pełni go posiada. Najogólniej rzecz biorąc, podmiot znaczącego jest wyznaczony przez zewnętrzną kombinatorykę językowej gry i jego aktywność jest zawsze zapośredniczona przez nieświadomy udział w jej kolejnych, następujących po sobie rozgrywkach. Wbrew zadufanym przekonaniom o własnej autonomii, okazuje się on w istocie jedynie językową igraszką Innego. Dlatego też pragnienie podmiotu nigdy nie trafia w sedno i wciąż podąża dalej, wiedzione znaczącymi Innego.

„Zasada przyjemności” i język pragnienia. Symboliczny Ojciec surowo zachęca do spokojnej, niczym niezmaćonej radości; w jego dyscyplinarnym regulaminie rządzi „zasada przyjemności”, wprowadzająca bezpieczny dystans między podmiotem a nawiedzającym go widmem Rzeczy (*das Ding*). Obowiązek i przyjemność nazywania zamiast bełkotliwej rozkoszy popędu – tego domaga się jego pragnienie. Należy więc stłamsić w sobie tęsknotę za mitycznym rajem i zanegować śmiercionośny popęd, powiedzieć „nie” w jedynym duchu, który zawsze przeczy – w języku.

Zasada przyjemności początkowo nazywana była przez Freuda „zasadą nieprzyjemności” i w tej pierwotnej, „negatywnej” nazwie zawarty jest podstawowy sens owej zasady: ograniczenie ekscesywnej rozkoszy. Trwanie podmiotu jest bowiem możliwe jedynie w warunkach homeostazy, stąd też konieczność cią-

¹⁸² M. Dolar, *Cogito as the Subject of the Unconscious*, [w:] S. Žižek (red.), *Jacques Lacan. Critical Evaluations in Cultural Theory*, vol. 2: *Philosophy*, London–New York: Routledge, 2003, s. 10.

głego dystansowania się od traumatyzującej Rzeczy. Niekontrolowany wzrost przyjemności kończy się zawsze kazirodczym, niszczącym podstawy symbolicznego ładu zatraceniem się w mitycznej prajedni. Zwolniony z symbolicznej uwięzi, każdy bezpieczeństwa popęd służy ostatecznie popędowi śmierci. Ujarzmić go może jedynie symboliczna tresura, jego ujęzykowanie. Tylko podmiot języka może skutecznie obniżyć napięcie ekscesywnej rozkoszy, rozprawdzając jej nadmiar w niekończącym się ruchu nazywających ją znaczących, rozcieńczając jej traumatyczną energię w chłodnym, abstrakcyjnym krwiobiegu językowych podstawień i przeinaczeń.

Bez częściowej rezygnacji z *jouissance* i bez poddania się kastracji nie ma mowy o prawidłowym rozwoju podmiotowości, o wykształceniu się zdolności do odzyskiwania i czerpania takiej ilości rozkoszy, jaką jest się w stanie przyswoić, ani mniej, ani więcej, w sam raz pomiędzy „zasadą przyjemności” a „zasadą rzeczywistości”. To metonimiczna i metaforyczna struktura języka ma właśnie pozwolić na odpowiednie racjonowanie *jouissance*, metaforycznie zagęszczając jej niedobór, metonimicznie rozprawdzając jej nadwyżkę w nieskończenie nakładających się na siebie łańcuchach sygnifikacji.

Oszczędna ekonomia przyjemności wyznacza granice rozkoszy. Jak ostrzega Lacan, „*jouissance* jako taka jest zabroniona temu, kto mówi”¹⁸³. Nie bacząc na tę przestrożę, podmiot wciąż jednak usiłuje rozkoszować się ponad miarę i bez względu na konsekwencje wynikające z „zasady rzeczywistości” gotów jest pod naporem obezwładniającego bólu i oszałamiającej ekstazy zeskoczyć z progu przyjemności w otchłań unicestwienia.

Trzeba mieć więc na uwadze, że symboliczna logika pragnienia wywołuje zawsze asymboliczną kontrreakcję. Wprowadzenie zakazu wyzwala jednocześnie chęć jego naruszenia. Za literą Prawa skrywa się zawsze negująca ją siła popędu, którego nigdy nie da się całkowicie ujarzmić; nawet wtedy, gdy wydaje się on w pełni służyć Innemu, może nagle odsłonić swoją asymboliczną naturę w niepowstrzymanym pędzie ku bezmiarowi odpodmiotowiającej Rzeczy, pędowi ku śmierci.

Każdy popęd jest dla Lacana symbolicznie naznaczony, jest częściowym przejawem jednolitego pragnienia, z drugiej strony – każdy popęd powtarza się, niczym nieartykułowane jąkanie, w ekscesywnej destrukcji. Tylko dyscyplina znaczących jest w stanie powstrzymać ten nieartykułowany regres i zapanaować nad niemotą popędu poprzez jego wypowiedzenie.

Wyobrazeniowe ciało języka. O relacji między językiem i ciałem mówił Lacan nie tylko w odniesieniu do jej symbolicznych i realnych aspektów; z nie mniejszą uwagą badał jej wyobrazeniowy kontekst.

¹⁸³ J. Lacan, *Écrits. A Selection*, s. 243.

Jak to trafnie opisuje jego słynna „faza lustra”, symboliczność i cielesność już na wczesnym etapie podmiotowego rozwoju wspierają się nawzajem w procesach identyfikacyjnych.

U zafascynowanego zwierciadlanym odbiciem dziecka jego realnie odczuwane „ciało w kawałkach” wyparte zostaje przez ideał cielesnego samooppanowania. Spostrzeżony w lustrze inny staje się wyobrażeniowym wsparciem dla uczynienia z własnego ciała symbolu jedności, ciało staje się tym samym pierwszym „własnym” znaczącym dla jego przyszłego, ujęzykowanego Ja; w tym sensie somatyczność zbiega się z symbolicznością. Wyobrażeniową pobudką dla nabycia językowych kompetencji jest także uczucie zagrożenia ze strony lustrzanego innego. Oprócz tego, że służy on za rodzaj zmysłowego wzorca integracyjnego, budzącego nadzieje na wypełnienie braku po matczynym cielem i zyskanie kontroli nad sobą i otoczeniem, rodzi on także agresję, wynikającą z niezdolności do jego pełnej asymilacji przez realnie wciąż rozczłonkowanego, niesamodzielnego narcyza. Dopiero językowa interwencja symbolicznego Innego rozluźnia bolesny uścisk wyobrażeniowego innego, wprowadzając w ich rywalizację arbitraż Prawa i symboliczną mediację.

Podczas gdy znaczące jest fundamentem porządku symbolicznego, ZNACZONE i OZNACZANE są częścią porządku wyobrażeniowego. Toteż oba te aspekty przynależą do języka; w aspekcie wyobrażeniowym język jest „językowym murem”, na którym wywraca się i zniekształca dyskurs Innego [...]. Wyobrażeniowe silnie urzeka podmiot dzięki niemal hipnotycznej mocy zwierciadlanego obrazu. Wyobrażeniowe jest zatem zakorzenione w relacji podmiotu do własnego ciała (czy też raczej obrazu własnego ciała). Ta fascynująca/zniewalająca siła jest zarówno uwodząca (wyobrażeniowe przejawia się przede wszystkim na płaszczyźnie seksualnej, w takich formach, jak seksualne gody, czy rytuały dworskie) [...], jak i obezwładniająca: więzi ona podmiot w seriach statycznych fiksacji [...]¹⁸⁴.

W typowych dla psychocielesnego rozwoju scenariuszach spetryfikowane wyobrażeniowo i symbolicznie ciało ostatecznie przeistacza się w falliczne znaczące panowania nad sobą i światem; jego realność zagarnięta zostaje w przeważającej mierze przez symbolicznego najemcę, który, powoli i niepostrzeżenie, dawne siedlisko intymnej rozkoszy zamienia w obiekt symbolicznej wymiany. Wówczas ciało jako znaczące wśród innych znaczących pełni zaczyna funkcję ruchomego słupa ogłoszeniowego, na którym rozpościerają się najnowsze komunikaty i rozporządzenia wielkiego Innego.

Anestetyzacja wyobrażeniowego i symbolizacja fantazji. Przekonanie o dominującej roli symbolicznego języka w kształtowaniu się podmiotowości, znamienne przede wszystkim dla wczesnego okresu Lacanowskiej teorii, szcze-

¹⁸⁴ D. Evans, *op. cit.*, s. 84.

gólnie mocno daje znać o sobie tam, gdzie zwykliśmy raczej znajdować wyjątkowo intensywne przejawy działania czysto sensualnych i pozajęzykowych mocy wyobraźni. Znakomitym tego przykładem wydaje się zwłaszcza fantazja, z jej zdolnością do tworzenia wyjątkowo absurdalnych „nieznaczących” wyobrażeń, oszałamiających zmysły, wprawiających w cielesne drżenie.

Dla Lacana jednakże siła fantazji nie wypływa z estetycznych jakości obrazu, jej skuteczność wynika z zajmowania przez nią określonego miejsca w strukturze symbolicznej. Z tego też powodu francuski psychoanalityk krytykował te koncepcje fantazji, w których jej znaczenie zredukowano do poziomu wyobrażeniowego. Opór Lacana staje się zrozumiały, gdy uwzględnić zasadniczy cel psychoanalizy, jakim jest umożliwienie analizowanemu przemierzenie i zneutralizowanie własnej fundamentalnej fantazji za pomocą uwolnienia tych znaczących, których gęste sploty symbolicznych asocjacji tamują swobodny przepływ pragnienia. Żeby to uczynić, należy pominąć wyobrażeniową warstwę fantazji i skoncentrować się na wypowiedzianym poprzez nią języku. Ma to być jedyny sposób na jak najszybsze i najskuteczniejsze wykrycie tych znaczących, wobec których konieczna jest sygnifikacyjna operacja, czyli zdecydowane rozcięcie skojarzeniowych fiksacji między zeszywniałymi we wzajemnym uścisku znaczącymi i wydobycie ich na otwartą przestrzeń możliwych językowych znaczeń i połączeń. Pozostawanie w obrębie wyobrażeniowego pogłębiłoby jedynie, zdaniem Lacana, zniewalające fiksacje. Przeznaczeniem każdej fantazji winno więc być jej pełne wysłowienie, jeśli nie chcemy, by w samym sercu intymności wypowiadał się za nas Inny.

Lacanowska potrzeba wydobycia się z pułapek wyobrażeniowego myślenia przypomina niechęć Paula de Mana do referencjalnych „aberracji” spowodowanych przez fenomenalizację retorycznych tropów. I tak jak de Man, rozumiejąc, że owe „ideologiczne” odchylenia generują możliwość samego języka, nawoływał nie do ich eliminacji, a jedynie do krytycznej wobec nich postawy, tak i Lacan nie oczekiwał wyrugowania wyobrażeniowości w ogóle, chciał tylko osłabić skuteczność jej niebezpiecznych iluzji poprzez symboliczną, abstrakcyjną infiltrację.

Symboliczne przepracowanie pozwala zatem na rozsąpanie wyobrażeniowych węzłów, tamujących swobodny przepływ pragnienia. Tylko zdemaskowanie iluzoryczności wszelkich fantazmatów jest w stanie uelastyczyć zarówno świadomą samorefleksję, jak i podmiotową nieświadomość, otwierając w obu tych wymiarach nieskrępowane możliwości kojarzenia i konfigurowania znaczących w coraz liczniejsze i rozleglejsze ścieżki symbolicznego uniwersum.

Rzecz w tym, by przedstawienia wyobraźni odczytywać tak, jak się rozszyfrowuje rebusy. Nie interesuje nas wtedy estetyka prezentujących się w niej przedmiotów. Jeśli w naszym wyobrażeniu zobaczymy zgromadzone razem: drabinę, księżyc i motyla, nie będziemy się poddawać ich zmysłowemu urokowi ani wnikać w ich malowniczą niepowtarzalność, będziemy się natomiast nimi

interesować jako nośnikami określonych znaczących, dociekając, jakiego rodzaju ważne znaczące ukryte jest wśród materialnych liter „drabiny”, „księżyc”, „motyla”.

2.2. CIELESNY PODMIOT ROZKOSZY

Od symptomu do syntomu. W świetle późniejszej refleksji Lacana, skoncentrowanej na popędowej naturze podmiotu, ujawnił się pewien estetyczny eksces, cielesny nadmiar, który osłabił w znacznym stopniu wcześniejszą tezę o językowym, całkowitym wyobcowaniu ludzkiego indywiduum; „ta zmiana najwyraźniej uwidocznia się na początku seminarium XI, i wiąże się ona z istotnym przekształceniem jego rozumienia podmiotu, przyczynowości i *jouissance*”¹⁸⁵. W ostatniej fazie rozwoju Lacanowskiej teorii, w której podmiot pragnienia ustępuje podmiotowi popędu, okazało się, że choć w dużej mierze zawłaszczeni przez autonomiczną władzę językowych znaczących i, chcąc nie chcąc, wypowiedani i obwieszczani samym sobie i światu przez zewnętrzne Prawo i pragnienie Innego, nie pozostajemy jednak skazani na totalną alienację.

Inny, jako Inny znaczącego, zszedł już ze sceny. To ciało zajmuje jego miejsce, to „bycie ciała” dostarcza rozkoszy, a nie „znaczone ciało”. W tym czasie ta inna *jouissance* przeszła na inną stronę. Już nie należy ona do swojskiego Innego, do Innego znaczącego. Odtąd należy ona do innego Innego, do Innego ciała, choć bynajmniej nie do ciała zwierciadlanego obrazu. Wygląda na to, że stoimy w obliczu przeciwstawienia między Innym znaczącego a Innym ciała, opozycji, która skądinąd nie jest nowa. Nowość polega natomiast na jej przedefiniowaniu poza binarnym schematem dusza/ciało Platona. Ta *jouissance* może równie dobrze rozpościerać się poza fallusem; niemniej ek-systuje ona w ramach fallicznej *jouissance* i dotyczy to *a*-natomii¹⁸⁶.

Tę w pewnym sensie traumatyczną zmianę w dotychczasowym dyskursie Lacana spowodowało przede wszystkim odkrycie przez niego swoistych symptomów, których niewzruszona uporczywość opierała się wszelkim próbom symbolicznego ujarzmienia.

W psychoanalizie, w odróżnieniu od medycyny, cielesny symptom nie jest związany ze swoją przyczyną relacją zmysłowego podobieństwa, nie jest też indeksem, lecz znaczącym, wyznaczonym przez perturbacje języka. Początkowo też symptom traktowany był przez Lacana wyłącznie jako rodzaj symbolicznego przekazu, wprawdzie dość głęboko zaszyfrowanego i niezdeteminowanego przez świadomą intencję, jednakże najwyraźniej domagającego się interpre-

¹⁸⁵ S. Barnard, *Introduction*, [w:] S. Barnard, B. Fink (red.), *op. cit.*, s. 3.

¹⁸⁶ P. Verhaeghe, *Lacan's Answer to the Classical Mind/Body Deadlock. Retracing Freud's Beyond*, [w:] S. Barnard, B. Fink (red.), *op. cit.*, s. 113–114.

tacji. Stopniowo jednak pojęcie symptomu traci lingwistyczną wymowę i swój nowy sens zyskuje w odniesieniu do rzeczywistości milczącej *jouissance*. Okazało się, że „leczeni przez mowę” pacjenci wciąż powracają do analizy z tymi samymi symptomami. Trudno było w obliczu tych niepowodzeń zachować niewzruszoną wiarę w językową omnipotencję.

Tak jak freudowskie zderzenie się z zagadkami traumatycznych nerwic wojennych wywiodło go „poza” przyjemność, tak też Lacanowskie rozpoznanie chorobliwego oporu przed interpretacją ze strony pewnych symptomów wyprowadziło go „poza” pragnienie. Lacan formułuje to „poza” ze względu na funkcjonowanie realnego w relacji podmiotu z obiektem *a* i ze względu na konsekwencje tej relacji dla struktury popędu¹⁸⁷.

Wymykający się spod naporu językowej sygnifikacji symptom, nazwany przez Lacana syntomem, stał się dla niego „realnym” powodem do gruntownej reorganizacji dotychczasowej struktury teoretycznej. Symboliczność przestała już być dla Lacana niedopuszczającym wyjątkiem; nie każdy, jak to wykazała praktyka analityczna, cielesny symptom pełni funkcję zaszyfrowanego komunikatu skierowanego do symbolicznego Innego. W tej nowej teoretycznej perspektywie doszło do zderzenia językowej konfiguracji pragnienia z niepoddającą się interpretacji realną rozkoszą (*jouissance*); pojawiły się wątki zrywające z dotychczasową czysto lingwistyczną wykładnią cielesnych symptomów.

Syntom nie jest odgrywany na Innej scenie, lecz przeżywany w najgłębszej, skierowanej na samą siebie intymności. Nie jest więc symptomem, od którego należałoby uwolnić pragnienie podmiotu, wręcz przeciwnie – podmiot powinien utożsamić się z nim, gdyż to w nim właśnie tkwi rdzeń jego odpowiedzialności i niepowtarzalności.

Swoisty sposób rozkoszowania się nieświadomym stanowi o oryginalności stawiającej opór symbolicznemu zawłaszczeniu przez język Innego. To dlatego właśnie w artystycznej, z założenia oryginalnej, twórczości najwyraźniej widać nie tylko ślady tego oporu, ale i estetyczne świadectwa przejścia symbolicznej, ogólnej, zewnętrznej Inności języka przez niewysławialną, afektywną niepowtarzalność indywiduum.

Jak twierdził Lacan, to syntom najściślej wiąże ze sobą we względnie stałą całość trzy odniesione do siebie, ale nigdy do końca współmierne, porządki realnego, wyobrażeniowego i symbolicznego. Opisując wzajemne relacje tych trzech porządków, posługiwał się on topologiczną figurą tzw. węzła boromejskiego. Trzy odpowiadające poszczególnym porządkom pierścienie są w nim tak połączone, że odjęcie jednego z nich rozwiązuje wszystkie pozostałe. Syntom natomiast jest tym czwartym, dodatkowym pierścieniem, który potrafi skutecznie zapobiec dezintegracji.

¹⁸⁷ S. Barnard, *Tongues of Angels*, s. 172.

Symboliczność uległa w teorii Lacana głębokiej syntomizacji: jej znaczenie nie wyczerpuje się już w reprezentującym podmiot ruchu językowych znaczących, ale wywodzi się także, a niekiedy przede wszystkim, z przedjęzykowej rzeczywistości popędów, których żywa, cielesna, indywidualna sensotwórczość odmienia na swój sposób słowa wypowiedane w imieniu Ojca. „W istocie, istnieje coś radykalnie nieprzyswajalnego dla znaczącego. Tym czymś jest po prostu swoiście pojedyncza egzystencja podmiotu”¹⁸⁸.

Nie sposób więc zgodzić się z opinią, że „cała tradycja Lacanowskiej psychoanalizy to Freud z pominięciem afektu”¹⁸⁹.

Eksces cielesności narusza i odsłania fikcyjne zawiązanie się podmiotu na poziomie odrealnionych, czysto językowych znaczących i otwiera się ku samemu życiu – odzyskanej możliwości znaczonego, możliwości nie tyle pojmowania, co przeżywania. Mówiąc bowiem językiem Innego, wyrażamy się nie tylko poprzez jego znaczące, ale i poprzez nasze ciała, nie do końca przez niego opisane i skolonizowane, przez nieartykułowany rytm i ton naszej libidalnej niepowtarzalności, której nieokiełznany głos nigdy do końca nie ulega Słowu znaczącego, przedrzeźniając i zniekształcając jego wyznaczony odgórnie sens.

Francuski psychoanalityk, z uporem próbując wykrzesać ducha z martwej formuły kartezjańskiego *cogito ergo sum*, przez długi czas odgrywał na teoretycznej scenie tę samą rolę, którą wyznaczył podmiotowi obsesyjnemu, jak gdyby sam przed obliczem realnej Inności tracił poczucie pewności własnego istnienia i uzasadnienia. Tak uporczywie podtrzymywane dotąd przekonanie o tym, że w przypadku nerwicy ciała jest „martwe”, całkowicie „ukamienowane” przez symboliczne prawo, żywo przypominało życzeniowe myślenie obsesyjnego, dla którego to, co realnie Inne, odbierane jest jako zagrażające jego własnej egzystencji.

Pacjent obsesyjny wolałby, aby analityk pozostawał milczącym, by – jeżeli nie może być naprawdę martwy – przynajmniej martwego udawał. Każdy dźwięk wydany przez analityka – najdrobniejsze poruszenie się w fotelu, a nawet jego oddech – to dla obsesyjnego zbyt wiele. Każdy bowiem dźwięk przypomina obsesyjnemu o obecności analityka, o której to obecności obsesyjny chętnie by zapomniał¹⁹⁰.

Paradoksalnie więc Lacan potraktował w pewnym momencie własną teorię tak, jak to zalecał czynić z obsesyjnymi analizantami. Jego zwrot ku rzeczywistości przypomina kurację mającą na celu wydobycie obsesyjnego z solipsystycznego odrętwienia.

¹⁸⁸ D. Evans, *op. cit.*, s. 58.

¹⁸⁹ P. Stenner, *Liminality and Experience. A Transdisciplinary Approach to the Psychosocial*, London: Palgrave Macmillan, 2017, s. 220.

¹⁹⁰ B. Fink, *Kliniczne wprowadzenie do psychoanalizy lacanowskiej. Teoria i technika*, tłum. Ł. Mokrosiński, Warszawa: Wyd. A. Żórawski, 2002, s. 190.

„Bezgłowy” podmiot. Wiele klinicznych analiz potwierdziło, że nie tylko w przypadku wykluczających symboliczny sens języka psychotyków czy cierpiących na językowy niedowład – perwersyjnych, ale także w odniesieniu do „normalnych” neurotyków język nie uśmierca własnych sensotwórczych możliwości ciała. Nawet u skrajnego neurotyka można rozszczelnić symboliczną kartografię ciała; inaczej nie byłoby szans na jakiegokolwiek odseparowanie od pragnienia i prawa Innego. Reguła, według której *jouissance* jest zabroniona mówiącemu podmiotowi, jest jednostronna i wymaga dopełnienia przez symbolicznie powściąganą, ale jednak akceptację perwersyjnej natury popędowego ciała.

Wywiedziona z języka pragnienia definicja podmiotu Lacana wysunęła się więc z rozluźnionych przez niego samego językowych więzi, osadzając się na realnym gruncie popędów; eksplikacyjny punkt ciężkości przeniesiony został z rejestru symbolicznego w realny wymiar ciała. Podmiot pragnienia przeistoczył się w podmiot popędu.

O ile wcześniej etycznym imperatywem lacanowskiego podmiotu było nieodstępowanie od pragnienia, o tyle teraz jego wzniosłym przeznaczeniem staje się jego przekroczenie i spotkanie z samym sobą w bolesnej rozkoszy, w nieskrępowanym symbolicznym prawem przeżywaniu *jouissance*, w której pulsuje To, czym jest najskrytsze Ja. Nie ma innej drogi: czysto symboliczna kontestacja prawa i pragnienia Innego wpisuje się bowiem w jego język i najbardziej nawet zdecydowana negacja z chwilą jej ujętkowienia zaczyna znaczyć kartami znacznymi przez to, czemu chce zaprzeczyć.

W tak przekształconej koncepcji podmiotu staje się on w swej najgłębszej istocie acefalicznym bytem, wyzwolonym z niekończącej się metonimii językowego pragnienia, który wreszcie traci „głowę” wypełnioną pragnieniem Innego, by móc w końcu rozkoszować się samym sobą.

Czy oznacza to zachętę do zabiegania o nieograniczoną niczym satysfakcję? Pod względem etycznym tak dalece lacanowska emancypacja popędu nie sięga. Chodzi tu nie tyle o całkowite odseparowanie od symbolicznego prawa, co raczej o taką rekonfigurację podmiotu, w której harmonizująca dialektyka znaczącego i *jouissance*, reprezentacji i afektu, językowego pragnienia i ucieleśnionego popędu, nie zniesie ich wzajemnej różnicy. Co innego wiedzieć, kim się jest (podmiot popędu), co innego – robić z tego etycznie metonimiczny użytek (podmiot pragnienia).

Krótko mówiąc, tutaj Inny nie jest wcześniejszy, pierwotny, ponieważ można powiedzieć, że w pewnym sensie pierwotnymi są „aparaty rozkoszy” (*les appareils de la jouissance*), które związane pozostają z doświadczeniem ciała, a przez to z życiem. Na marginesie zważmy, że doświadczenie ciała i jego aparaty rozkoszowania się łączą się bezpośrednio z doświadczeniem życia. Jest tak, ponieważ podmiot znaczącego jest, jak wiemy, na początku pusty, zatem doświadczenie bycia żywym uzyskujemy właśnie poprzez ciało i jego sposób rozkoszowania się. Ta kwestia jest ważna dla rozumienia

podmiotowości. Podmiot jest ucieleśniony, zaś samo ciało odgrywa istotną rolę, popędowość, obiekt *a*, rozkoszowanie się odnoszą się bezpośrednio do cielesności. [...] Uogólniając, w pewnym uproszczeniu można powiedzieć, że w pierwszym okresie w teorii Lacana dominuje symboliczność i ona nadaje treść podmiotowi, w drugim następuje powiązanie symboliczności z realnością, zaś w ostatnim okresie nauczania Lacana, o którym właśnie jest mowa, następuje zwrócenie się w kierunku realności. Jest to zatem ruch od znaczącego w polu Innego do samej cielesności¹⁹¹.

Dotarcie do własnej afektywności, ponowna samoidentyfikacja i ponowne odniesienie popędowości do symbolicznego wymiaru to operacja, w której nie w pełni świadomie bierzemy udział za każdym razem, gdy wystawiamy się na estetyczne przeżycie, cielesno-duchowy wstrząs, po którym musimy złożyć się od nowa, zawsze odmienieni.

Płeć podmiotu, płeć rozkoszy. Falliczne znaczące uruchamia logikę systemu symbolicznego, jego różnicujące porządkowanie rzeczywistości na to, co Jedno i niejedno. Do najważniejszych efektów tego różnicowania należy upłciowienie podmiotu, polegające na wprowadzeniu indywiduum w którąś z wykluczających się nawzajem pozycji symbolicznych: męską lub kobiecą. Ta wyznaczona przez sam system symboliczny alternatywa dotyczy przyjęcia którejś z dwóch możliwych podmiotowych postaw wobec ujawniającego się w Innym braku, a co za tym idzie, wobec niepokojącej zagadkowości jego pragnienia. Symboliczna niemoc Innego, niezdolność do substancjalnego osadzenia znaczących na gruncie realnej desygnacji, przyczyniają się do tego, że identyfikacji płciowej towarzyszy nieunikniona dezorientacja co do tego, na czym ostatecznie polega męskość i kobiecość, niepokój, czy aby na pewno odgrywa się daną rolę w zgodzie z aktualnym „tekstem” kultury.

Typowo męską odpowiedzią na impotencję Innego jest podejmowana w nieświadomości strategia maskowania tego braku przez falliczną nadaktywność, polegającą na produkowaniu coraz gęstszej sieci znaczących, sieci spajanych ze sobą wyobrażeniowym spoiwem rozlicznych fantazji na temat istnienia wszechogarniającej Jedności.

Inaczej niż „gadatliwy” mężczyzna, kobieta nie musi przesłaniać realnej pustki symbolicznego; milcząc, cieszy się niepewnością znaczących, bowiem tym bardziej pewna staje się jej rozkosz niewypowiadalnego.

Upłciowienie, o którym mówi Lacan, dokonuje się bez względu na biologiczne różnice; wyznacza ono przede wszystkim dostęp do określonej relacji z Inną *jouissance*. Męska struktura podmiotu zorientowana jest wokół fallicznej *jouis-*

¹⁹¹ M. Drwięga, *Wszystko to dzieje się na innej scenie. Podmiotowość w psychoanalizie Jacques'a Lacana i kwestia odpowiedzialności oraz motywów działania*, „Anthropos?”, 2012, nr 18–19, s. 147.

sance, wokół relacji z Innym znaczącego; kobieca struktura sprzyja asymbolicznemu otwarciu na Innego w Innym, na rozkoszowaniu się tym, co w nim niecałe i niepełne.

Dla Lacana „męskość i kobiecość są określone przez relacje do porządku symbolicznego, poprzez odmienny sposób bycia podzielony przez język. Jego formuły upłciowienia dotyczą zatem wyłącznie podmiotów mówiących i [...] tylko podmiotów neurotycznych: z klinicznego punktu widzenia kobiety i mężczyźni zdefiniowani w tych formułach są neurotykami; natomiast tym, co odróżnia neurotycznych mężczyzn od neurotycznych kobiet jest to, w jaki zostali wyalienowani przez porządek symboliczny”¹⁹².

Symboliczny charakter męskiej rozkoszy skazuje ją na los niezaspokojonego nigdy pragnienia, na wieczną tułaczkę po bezdrożach znaczących, w pogoni za wciąż oddalającym się horyzontem spełnienia. *Jouissance* kobieca nie potrzebuje, a nawet nie może się wystawić, a zatem logika pragnienia nie krępuje jej swobodnego przepływu, system znaczących nie zamyka odmienności jej milczącego znaczenia w jednoznacznym języku fallicznego niby-panowania. Nie znaczy to jednak, że podmiot zajmujący kobiecą pozycję *jouissance* realizuje się całkowicie poza Innym znaczącym. Kobieta zdolna jest zarówno do fallicznej symbolizacji pragnienia, jak i asymbolicznej *jouissance*: sięgając z rozkoszą w otwierającą się w Innym znaczącego czeluść jego braku, tego samego, który w przepełnionym kastracyjną trwogą fallicznym mężczyźnie wznieca jedynie trawiącą gorączkę pragnienia.

Kobięcy podmiot w pełni przystaje na symboliczną kastrację Innego i dlatego bycie symptomem, wypełniającym w nim jego brak, dostarcza jej rozkosznego poczucia dopełniającej, zablizniającej egzystencji. Natomiast męska identyfikacja z symbolicznym zakazem podszyta jest tłumioną chęcią ojcostwa. Im mocniej falliczny podmiot utożsamia się z Prawem, tym chętniej zająłby miejsce jego bezprawnego twórcy – wszechwładnego „przywódcy hordy”.

W seminarium XX¹⁹³ Lacan poddaje analizie specyficzne relacje, jakie wyzwała między ciałem, wiedzą i *jouissance* wyróżnienie w całości Innego jego niecałościowych zawartości, niepoddających się totalizującej logice fallicznego Jednego. Z tej też okazji konfrontuje postawę męską, która usiłuje określić i sformułować całą wiedzę w kategorii Jednego, czego ewidentne przykłady znajdujemy w przeważającej historii religii, filozofii i nauki, z postawą kobiecą, która odnosząc się do niecałościowej zawartości w symbolicznym Innym, pozwala w cielesnych doświadczeniach wejść w pozafalliczne obszary wiedzy i *jouissance*.

¹⁹² B. Fink, *The Lacanian Subject. Between Language and Jouissance*, Princeton: Princeton University Press, 1995, s. 106.

¹⁹³ J. Lacan, *On Feminine Sexuality...*, s. 1–11.

Za sprawą seminarium XX wydaje się, że Lacan widzi w tym jedyną drogę dla charakteryzujących się męską strukturą do wyjścia poza neurozę. *Inna droga, ta wyznaczona przez wzniosłość, przeznaczona jest natomiast dla określonych przez kobiecą strukturę*. Droga męska mogłaby więc być zakreślana na płaszczyźnie pragnienia (stawanie się własną przyczyną pragnienia), kobieca – byłaby drogą miłości. I, jak zobaczymy, można by uznać, że męskie upodmiotowienie pociąga za sobą tworzenie własnej inności przez przyczynę sprawczą (znaczące), podczas gdy kobiece upodmiotowienie wiązałoby się z wytworzeniem własnej inności poprzez przyczynę materialną (litera). W obu wypadkach mielibyśmy do czynienia z upodmiotowieniem przyczyny lub inności, ale pod różnymi względami¹⁹⁴.

Falliczny znaczący, maskując własną referencyjną pustkę, wytwarza różnicę między Jednym a niejednym i tym sposobem zapewnia sferze symbolicznej konieczną dla jej rozwoju iluzję transcendentального, istotnościowego fundamentu. Językowa inicjacja podmiotu musi bowiem wspierać się na wystarczająco sztywnych fiksacjach znaczącego i znaczonego.

Świadomość referencyjnej kontyngencji jest dopiero owocem późniejszej dojrzałości, wcześniejszej w wypadku kobiecego podmiotu, bardziej wrażliwego od męskiego na te literalne przejawy języka, w których dochodzi do głosu jego niecałościowa natura, niezwiązana przez falliczną obsesję jedynego Jednego.

Współczesny relatywizm odwzorowuje pogłębiającą się ostatnimi czasy feminizację wiedzy, nowoczesna nauka coraz częściej rezygnuje z fallicznej fantazji o harmonijnym i dopełnionym uniwersum znaczącego i znaczonego, uznając ich zasadniczą i ostateczną niespójność. Brak w Innym przestaje więc być już powodem skazanej na porażkę obsesyjnej potrzeby jego całkowitego zniwelowania, lecz staje się źródłem kobiecej *jouissance*, radością hermeneuty, wzdrzającego się przed obietnicą wyczerpującego rozumienia i cieszącego się symboliczną wolnością.

W kobiecej strukturze podmiotu najwyraźniej uwidocznia się inna cielesność, niewyznaczona przez symboliczny i wyobrażeniowy przymus Jednego. Identyfikacja z przypadkowością znaczącego sprawia, że „nieobliczalne” istnienie kobiety nie może znaleźć swojego miejsca w porządku symbolicznym. W tym sensie „kobieta nie istnieje”, a raczej *ek-systuje* w relacji do wybrakowanego Jednego, rozkoszując się w swoim ciele pozapłciową, aseksualną nieskończonością, która rozszczelnia od wewnątrz fallicznie rozdysponowaną psychosomatyczną jedność jej usankcjonowanego symbolicznie powołania.

Jouissance Innego zawsze wymyka się z sygnifikacyjnej sieci w nieskończone otchłanie pozasymbolicznej *ek-systencji*. Symbolizacja zredukowałaby jej sens do pustego gestu fallicznego panowania, do pozoru rzeczywistego zrównania

¹⁹⁴ *Ibidem*, s. 115.

znaczącego ze znaczonym, który prędzej czy później odsłania własną nonsensowność. Niewysławialność *jouissance* daje jej z kolei ekstatyczną gwarancję nieomyślności, niezwiązana bowiem z żadnym znaczącym, nie wystawia swojego znaczenia na niebezpieczeństwo nagłego ześlizgnięcia się z przypisanego mu w porządku symbolicznym miejsca. Nienazwana *jouissance* zawsze jest u siebie i w zgodzie z samą sobą, podczas gdy podmiot znaczącego, jak wieczny tułacz, podąża niestrudzenie za imieniem Ojca, z bezsilnym uporem zawiązując wciąż rozwiązujące się łańcuchy znaczących we „właściwe” Słowo Innego.

***Jouissance* cielesnej wzniosłości.** Z otulającej rzeczywistość fantazji zawsze wytrąca się niezwiązany wyobrazeniowo i symbolicznie osad. Tej pozostałości nie jest w stanie zasymilować Inny znaczącego, odsłaniając we własnej totalizującej strukturze pewną niecałość.

Inaczej mówiąc, twierdzenie, że realne jest nieodłączną częścią symbolicznego, jest wprost równoznaczne z twierdzeniem, że „wielki Inny nie istnieje” – lacanowskie realne jest taką traumatyczną „kością w gardle”, która naruszając idealność symbolicznego, czyni ją niespójną i przypadkową¹⁹⁵.

Według Lacana istota bytu nie leży bowiem, jak tego chciała fenomenologia, w źródłowej *aisthesis*, z której naturalnie rozwijająca się *noesis* refleksyjnie sublimuje jej zmysłową prawdę, lecz istoczy się ona w samym nieusuwalnym pęknięciu, w różnicy oddzielającej *aisthesis* od *noesis*. Kość niezgody, to, co realne, jątrzy nieuleczalnie otwartą ranę, nie pozwalając się zbliżnić symbolicznemu i wyobrażeniowemu.

Czyż jednak w samej *aisthesis* nie znajdujemy zdolności do dostrzeżenia realnego, odczucia wstrząsających przejawów jego rozprzężenia? Lacanowskie „pęknięcie”, wymykające się estetyce piękna, z przemożną siłą wyrażone zostaje przecież w estetyce wzniosłego szoku i w sztuce nieprzedstawialnego, w paradoksalnych przedstawieniach, a może raczej w ucieleśnieniach aformicznej, ślepej plamy w samym wnętrzu estetycznej percepcji. W tym kontekście rozłam między *aisthesis* i *noesis* nie jest wcale tak radykalny, jak początkowo sugerował Lacan, i w pewnych perspektywach zmysłowa percepcja wykazuje wystarczającą wrażliwość na to, co realnie Inne.

Podmiot *jouissance* spogląda prosto w spojrzenie Innego, jak mistyk oddający się Bogu. A że „straszna to rzecz wpaść w ręce Boga żywego”¹⁹⁶, to piękno przeżywanej przez niego rozkoszy „jest tylko przerażenia początkiem”¹⁹⁷. Inny ujawnia się wówczas w samym sercu podmiotu jako obeszładniająca bezkresem

¹⁹⁵ S. Žižek, *The Real of Sexual Difference*, [w:] S. Barnard, B. Fink (red.), *op. cit.*, s. 72.

¹⁹⁶ List do Hebrajczyków 10:31.

¹⁹⁷ R.M. Rilke, *Pierwsza elegia* (z cyklu *Elegie duinejskie*), [w:] *Poezje. Gedichte*, tłum. M. Jastrun, Kraków: WL, 1993, s. 185.

Rzecz, której nie sposób ujarzmić i oswoić w wyobrażeniu jakiegoś bezosobowego bytu – abstrakcyjnej maszyny mediacyjnej, która niczym precyzyjny *automaton* porządkuje nasze symboliczne relacje ze światem i innymi. W tym bezkresie wielki Inny symbolicznego prawa wycofuje się pod naporem Realnego w pustkę swoich pozornych, przypadkowych sygnifikacji.

W drugiej dekadzie Lacanowskiego nauczania, mniej więcej od 1964 do 1973 roku, teoretyczny nacisk przesunięty został z alienacji podmiotu w jego mówionej roli symbolicznej kastracji (lub utraty korporalnego bytu) na oddzielenie się ucieleśnionego podmiotu od łańcucha sygnifikacji, od którego jego podmiotowość zdawała się dotąd całkowicie zależna. Od tej pory Lacan coraz uważniej przygląda się malarstwu zamiast językowi jako medium, w którym strzępy cielesnej rozkoszy mogą być odzyskane w formie obiektu *a*¹⁹⁸.

Gdy Lacan mówi o mistycznym przebiegu kobiecych rewelacji, za przykład estetycznego świadectwa tego rodzaju objawień podaje wyrzeźbioną przez Berniniego figurę św. Teresy z kościoła Santa Maria della Vittoria w Rzymie – z jej rozchylonych w ekstazie ust wynurza się bezsłowna nieskończoność.

O-twory realnego ciała. U zarania życia, w samym połączeniu się komórki jajowej i nasienia, dochodzi do wytracenia pewnej porcji bytu, która nie jest niezbędna dla poczęcia nowego indywiduum. Jednakże, jak zauważa Lacan, odrzucona resztką nie była dla powstającego organizmu jakimś obojętnym, bezwartościowym surowcem, lecz brak owej zredukowanej materii wpisał się w zaistniałe życie jako ustawicznie odczuwana strata.

Tyle że nie dzieje się tak bez mejozy, do tej dogłębnie ewidentnej subtrakcji, przynajmniej dla jednego z dwóch, dochodzi tuż przed samym momentem połączenia, gdy odjęte zostają pewne elementy, których znaczenie dla finalnej operacji ma swoją wagę¹⁹⁹.

W związku z tym można w mejozie dostrzec zarówno procesy nakierowane na życie, jak i na śmierć. Odpowiednikami tych mejotycznych resztek są obiekty *a*, ek-systujące w upostaciowionych wyobrażeniowo i symbolicznie ciałach ekscesywne pozostałości bezosobowego życia.

W porządku wyobrażeniowym obiekty *a* reprezentowane są przez te części i elementy ciała, w których różnica między tym, co przynależne i tym, co już nienależące jest niewyraźnie określona. W odniesieniu do porządku symbolicznego obiekty *a* wskazują na to, co w wyniku symbolizacji zostało stracone, pełniąc funkcję paradoksalnych znaczących, przeczących możliwości samej de-sygnacji. Ta znacząca negatywność lokuje z kolei obiekty *a* na poziomie porządku realnego, w którym jawią się one jako resztki Rzeczy, niestrawne dla tego, co symboliczne i wyobrażeniowe.

¹⁹⁸ S.Z. Levine, *op. cit.*, s. 97.

¹⁹⁹ J. Lacan, *On Feminine Sexuality...*, s. 66.

Można zatem powiedzieć, że są one obiektami niemożliwymi; wciąż odmieniające się w perspektywach tych trzech antagonistycznych porządków, nigdy nie zastygają w jakiejś ewidentnej konkretności: zawsze są wybrakowane, a wirująca w nich nieokreśloność jest jak pochłaniająca czeluść, wokół której krąży pragnienie podmiotu.

Aby dogłębnie przeniknąć ten obiekt, Lacan uciekł się do logiki (obiekt *a* jest postulowany indukcyjnie, a nie zaobserwowany) i topologii (która lokalizuje go w strukturze lingwistycznej). Było to równoznaczne z uznaniem, że obiekt *a* nie może zostać skonceptualizowany poza Symbolicznym – innymi słowy, bez Innego²⁰⁰.

Obiekty *a* lokalizują się w tych cielesnych miejscach, które nie przeszły pełnej symbolizacji, bo choć oddzielają podmiot od tego, co inne, wyznaczona przez nie granica jest na tyle płynna, że w jej miejscu zacierają się znamiona odrębności. W podobnie niedookreślony sposób odróżniają obiekty *a* intymność podmiotu od znaczenia narzuconego mu przez dyskurs Innego; to, co zewnętrzne i wewnętrzne, zbiega się tu w naznaczonej przez symboliczne pragnienie Innego popędowej rozkoszy ciała.

Lacan porównuje to do szpulki, z którą wnuk Freuda odgrywał odejścia i powroty swej matki („Fort!” i „Da!”). Paradoksalnie i wewnętrzny, i zewnętrzny, własny i obcy *objet a* jest „małą częścią podmiotu, która się odłącza od niego, wciąż przy tym pozostając” [...]. Prawdopodobnie to z myślą o obiekcie *a* Lacan ukuł termin „ekstymny”. To coś własnego, zaiste, najbardziej intymna część podmiotu, a jednocześnie pojawia się zawsze gdzie indziej, na zewnątrz podmiotu, wymykając się mu²⁰¹.

Tam, gdzie ciało fallicznego indywiduum otwiera się symbiotycznie na zewnętrzne wpływy, wokół jego szczelin i otworów koncentruje się rozkosz skupiona na sobie. Dopiero po zawłaszczeniu jej przez system znaczących jej czysto użytkowa wartość nabiera wtórnie charakteru wartości wymiennej, służąc jako karta przetargowa w pertraktacjach z Innym: najpierw z protosymboliczną Matką, następnie z symbolicznym Ojcem, by w końcu wziąć udział w seksualnych, płciowych mediacjach.

Uważam, że wiedza afektuje ciało istoty, dostępującej bytu tylko dzięki mowie, fragmentyzując *jouissance* ciała, tnąc je na strzępy, z których Ja tworzy (*a*), które powinno być odczytywane jako małe *a* lub jako abiekt (abiet)²⁰².

Jednakże pod symboliczną powierzchnią oswojonej przyjemności zawsze buzuje pierwotna ekscesywność i nieustępliwa skłonność do transgresji – asymboliczny opór wprowadza w „zwierciadlany obraz” ciała anamorficzne znie-

²⁰⁰ C. Soler, *op. cit.*, s. 23.

²⁰¹ R. Boothby, *Figurations of the Objet a*, [w:] S. Žižek (red.), *Jacques Lacan*, s. 160.

²⁰² J. Lacan, ...*Ou pire*, „Scilicet”, 1975, 5, s. 8, za: C. Soler, *op. cit.*, s. 56.

kształcenia. W aseksualności *jouissance* retroaktywnie odsłania się przypadkowość seksualnych inskrypcji, w ich otoczeniu odnajdujemy nieusuwalne ślady ek-systujących resztek realnego ciała, których „rozkoszująca substancja” pulsuje w oralnych, analnych, skopicznych, inwokatywnych obiektach *a*.

Spojrzenie. Przykładem funkcjonowania obiektu *a* może być opisująca działanie skopicznego popędu Lacanowska koncepcja spojrzenia (*le regard*). Wbrew pozorom pojęcie spojrzenia nie dotyczy organu zmysłowego, jakim jest oko; mogą nie widzieć czyichś oczu, a i tak czuć się obserwowanym. Odnosząc się do fenomenologii spojrzenia Sartre’a, mówił Lacan:

Zobaczycie, że daleki od mówienia o ukazywaniu się tego spojrzenia jako czegoś, co ma związek z organem wzroku, odnosi się on do nagłego szelestu liści podczas polowania, kroków usłyszanych w głębi korytarza²⁰³.

Co więcej, oko i spojrzenie to dwa przeciwstawne punkty widzenia: egotycznego, dążącego do panowania indywiduum i stawiającego mu zwycięski opór realnego Innego. Nie chodzi tu więc o spotkanie oko w oko, wyobrażeniową, dualną relację z innym.

W triadycznej strukturze spojrzenia zawiera się postrzegający podmiot, przedmiot spostrzeżenia (inny) i Spojrzenie (Inny). Wymykające się widzeniu spojrzenie jest tożsame z obiektem *a*; ta skrywająca się i pozorująca samą siebie obecność pobudza skopiczny popęd postrzegającego podmiotu; im więcej widzi, tym mniej znajduje z tego, czego tak usilnie wypatruje, przypominając w tym konsumenta pornografii, u którego apetyt rośnie wraz z ilością oglądanej obsceny. Dzieje się tak dlatego, że to, co naprawdę obsceniczne i czego wypatruje ów konsument, zawsze wymyka się poza ramy wyobrażeniowego.

Przypomina w tym także hazardzistę, który wyobrażeniowo próbuje osiągnąć pełnię symbolicznego zadowolenia, wierząc w to, że złamie w końcu system i że każdy następny obrót ruletki „matematycznie” przybliży go do tajemnicy wygranej, ulegając w ten sposób złudzeniu, że wraz z rosnącą liczbą rozgrywek zwiększa się prawdopodobieństwo trafienia, jakby za każdym razem gra nie rozpoczynała się zupełnie od nowa, z tym samym rozkładem statystycznych możliwości.

Zakorzenione w realnym obiekty *a* to w istocie utracone ciało mitycznej Matki, które jakby ocienia otuliną tęsknoty obiekty częściowe ciała, działając w nich na podobieństwo czarnych dziur, w których załamuje się światło każdej fantazji.

Warto podkreślić, że to dokładnie ta „nierzeczywistość” obiektu *a* czyni z niego niezbędny zwornik samej rzeczywistości. Określoność naszego poznania zawiązuje się bowiem wokół tej ślepej plamki, to z jej niewidzialnego wynurza

²⁰³ R. Boothby, *op. cit.*, s. 168.

się widzialne: bez źródłowej niepewności wytworzyć się może jedynie pozbawiony braku świat psychotycznych halucynacji.

Poprzez relację do bezpowrotnie utraconego *objet a* podmiot konfrontuje się z wymiarem tego, „co jest we mnie bardziej niż ja sam” i jednocześnie „jest w świecie bardziej niż sam świat”²⁰⁴.

Rozkosz płynąca z odczucia, że To wciąż żyje w wyobcowanym ciele mojego lub czyjegoś innego Ja, nawiedza nas impersonalnym drżeniem nieśmiertelności.

Jeśli więc w bezosobowości tego przeżycia potęguje się realna głębia rzeczywistości, pozostaje zapytać o wywołaną przezeń rozkosz kobiecego podmiotu, o rozkosz, która wie więcej, niż potrafią powiedzieć słowa: czy pewność tej wiedzy nie jest pewnością psychotyka? Zasadnicza różnica tkwi jednak w tym, że kobieca pewność bytu wypływa ze szczęśliwej wiedzy o nieodwołalnej niewyraźności.

Mówiące ciało. Najwyraźniej językowy podmiot znaczącego zbiega się z ucieleśnionym podmiotem *jouissance* w mowie, która oprócz systemu znaczących wymaga przecież jeszcze samego wypowiedzenia. Nośnikiem czysto symbolicznego języka staje się wtedy język cielesny, znaczeniu przydany zostaje fizjologiczny i afektywny sens ciała, oddechu, ruszających się szczęk, libidalnych przepływów. W mowie lingwistyczny podmiot wypowiedzenia ożywiony zostaje przez popędowe pobudzenia podmiotu wypowiadającego się. Jak stwierdza w seminarium XX Lacan, „realne to tajemnica mówiącego ciała, tajemnica nieświadomości”²⁰⁵.

Realność tej tajemnicy skrywa się w nieartykułowanej wiedzy afektywnego doświadczenia, wiedzy gaworzącej w „literach” matczynego *lalangue*. Próby wyczytania z tych cielesno-afektywnych liter jakichkolwiek jednoznacznych treści wiązałyby się ze zniekształcającym, nadinterpretacyjnym wpisaniem w nakierowany na jednoznaczność obieg językowych znaczących tego, co przez samą swoją cielesną, afektywną naturę narusza psychosomatyczną iluzję jedności mówiącego podmiotu. Ta somaestetyczna realność wiąże się z „cielesną fantasmagorią, z najbardziej makabrycznymi, wyobcowującymi ciało doświadczeniami, odzwierciedlającymi skrajne odmienności, w których każda ustabilizowana tożsamość musi się zagubić”²⁰⁶.

Wraz z wejściem w język Innego w translacji ginie realność ciała, stając się częścią symbolicznego i wyobrażeniowego kapitału, w którym wartość czysto użytkowa przekształcona zostaje w wartość wymienną. Odtąd ciało nie ma się rozkoszować sobą, lecz czerpać radość z symbolicznego usankcjonowania, re-

²⁰⁴ *Ibidem*, s. 191.

²⁰⁵ Za: P. Verhaeghe, *op. cit.*, s. 121.

²⁰⁶ N. Diamond, *op. cit.*, s. 18.

alizując się jako znaczące w szeregu innych zalecanych przez Innego znaczących. Tym samym na materiał pierwotnego wyparcia, na popędowy zapis cielesnych ekscytacji nałożona zostaje inskrypcja wyparcia wtórnego, „właściwego”.

Niemniej sposób, w jaki znaczące wpisują się w ciało, nie jest regulowany wyłącznie przez zewnętrzny system symboliczny, lecz zawsze pozostaje zdeterminowany także przez popędową dynamikę konkretnego indywiduum. Określone znaczące dryfują bowiem, przyciągane popędowymi siłami, język Innego nasączając Inną od niego rozkoszą, „jakby poprzez jakiegoś rodzaju działania kapilarna, zraniona *jouissance* mści się, przesączając się w przestrzeń Słowa”²⁰⁷.

Wzajemne oddziaływania popędów i znaczących, „duszy i ciała” nie kulminuje jednak nigdy w całościowych syntezach wyższego rzędu; rozziw pomiędzy nimi jest nieusuwalny. Mamy tu do czynienia z dialektyką negatywną, wykluczającą heglowskie *Aufhebung*; różnica nie może zostać zniesiona.

Innymi słowy, idea rzekomej odpowiedniości między ciałem i duszą jest niczym innym jak filozoficznie implementowaną fazą lustra, w której dziecko uzyskuje domniemaną tożsamość i jedność, zapoczątkowaną w Innym znaczącego. Byt zawsze sięga po znaczone bycie, a nie po bycie ontologiczne. Nawet na analityku obiekt *a* sprawia wrażenie, a jednak to tylko pozór. Ostatecznie zakładanie takiej odpowiedniości jest niczym więcej niż sposobem na uporanie się z nieznośną lekkością bytu²⁰⁸.

W powstałych na skutek wtórnego wyparcia językowych reprezentacjach bezustannie dają znać o sobie efekty wyparcia pierwotnego: nieprzedstawialne fiksacje cielesnej, libidalnej energii. Ich ekscesywność domaga się rozładowania, lecz realne ciało na próżno usiłuje uśmierzyć traumatyczną rozkosz w homeostatycznej ekonomii znaczących. Nie udaje się w ten sposób wyjęzyczyć syntonimicznych afektów; najgłębszy rdzeń podmiotowości nie przeinacza się w symptomatyczny dyskurs Innego, zamykając się w skrytej niepowtarzalności własnej rozkoszy.

Wyrwane z bezkresnej materii bytu ludzkie indywiduum, utrwalane w swojej osobności przez popęd życia, wciąż pozostaje wystawione na pokusę nieznaną znaczącego nieistnienia, na gwałtowną chęć przemienienia się w asymboliczną Rzecz. Sygnifikacyjne rekompensaty nie dość, że nie są w stanie zadośćuczynić realnej stracie, to jeszcze na dłuższą metę pogłębiają jej odczucie, gdyż to, co pierwotnie utracone, nieśmiertelność materialnego bezkresu, oddala się tym bardziej pod naciskiem niewspółmiernych z nim symboli, które znają tylko ograniczającą i zamykającą logikę Jednego.

O ile podmiot znaczącego opiera się na negatywnej („jeszcze nie teraz, nie tym razem”), pustej obietnicy przyszłego zaspokojenia, o tyle podmiot popędu po-

²⁰⁷ C. Soler, *op. cit.*, s. 59.

²⁰⁸ P. Verhaeghe, *op. cit.*, s. 126.

budzany jest przez pozytywność („a jednak to było, to jest realne”) mitycznej pamięci o zaistniałym spełnieniu. Pragnienie żywi się tylko brakiem i na tle popędowego ciała, przepełnionego nieprzetrawionymi resztkami wiecznej rozkoszy, jawi się znacznie mniej okazale, podobne do anorektyków jedzących tylko nicość.

Nie możemy powrócić do Matki wszechrzeczy, gdyż „byt języka jest niebyciem obiektów”²⁰⁹; donikąd prowadzą też późniejsze symboliczne drogi, gdy w symbolicznej substytucji seksualnych relacji osiągnąć chcemy błogość nieznającego różnicy i tożsamości popędu; mężczyzna i kobieta są dla siebie zawsze gdzie indziej, niż się tego spodziewają wskazujące ich znaczące.

Symbolizacja popędu, choć wydaje się zwiększać szanse na jego zaspokojenie, bo stwarza okazje do w miarę swobodnego podstawiania pod pierwotne popędowe znaczące bardziej praktycznych, choćby ze względu na różne okoliczności życiowe czy kulturowe, znaczących („pies” może zostać zastąpiona przez „słodczyce”, „papierosy” itp.), na dłuższą metę intensyfikuje to, co obiecuje usunąć, mianowicie odstęp między cielesnym afektem i abstrakcją symbolu.

Każda symboliczna substytucja oddala nas od realnej rozkoszy pierwotnych, nienazywalnych afektów. W „imię Ojca” zabijamy matczyne ciało, wiedzeni na manowce przez symboliczne widmo pełni: wytwarzane przez znaczące znaczenia w nieskończoność odsyłają nas do innych znaczących, każdy sens przekształcając w nonsens.

Somatyczne uwikłanie popędu nie powinno redukować całości jego znaczenia do rzędu organicznego instynktu, bowiem przedludzka biologia ogranicza się jedynie do sfery potrzeb, podczas gdy człowieczeństwo zaczyna się dopiero wraz z nabyciem symbolicznych kompetencji. Wtedy właśnie znaczące podnosi zwierzęcą potrzebę na poziom artykułowanego domagania, od którego następnie oddziela się to, co nigdy w samym domaganiu nie zostaje zaspokojone – pragnienie.

Dlatego też pragnienie nie jest ani apetytem oczekującym zaspokojenia, ani domaganiem się miłości, ale różnicą, która wynika z odjęcia pierwszej od drugiej, samym fenomenem ich rozdzielenia (*Spaltung*)²¹⁰.

Użytkowanie popędu wprowadza afektywność w nieuniknioną relację z dyskursem Innego. „Pragnienie jest zawsze pragnieniem Innego” – cielesne afekty popędu w normalnie funkcjonującej ekonomii libidalnej podlegają więc zawsze retroaktywnemu naznaczeniu przez znaczące Innego. Popędowe ciało przeżywa więc samo siebie, przynajmniej po części, jako odpowiedź na obej-

²⁰⁹ J. Lacan, *Écrits. The First Complete Edition in English*, trans. B. Fink, New York: W.W. Norton and Co., 2006, s. 524.

²¹⁰ *Ibidem*, s. 580.

mujące je zewsząd Spojrzenie. Konstytutywne dla podmiotu pragnienie kształtuje się zatem we wzajemnym oddziaływaniu na siebie wyparcia pierwotnego i wyparcia wtórnego, między znaczącym a ciałem popędu.

Popęd jest pojęciem osadzonym na granicy między mentalnym i somatycznym. [...] Kiedy neurologi schematyzują ciało ze względu na naszą wrażliwość popędową – w postaci tzw. homunculusa kory ruchowej – usta i genitalia są olbrzymie (z pewnych powodów na tylną część ciała spuszcza się zasłonę). Ciało i miejsca, w których lokalizuje się w nim przyjemność, jego otwory, pobudzające powierzchnie, kształtują rozwijające się doświadczenie podmiotu²¹¹.

Na kształt tej popędowej mapy ciała wpływają nie tylko kulturowe wytyczne, zawile trasy kreśli również somatyczno-popędowa biografia konkretnego indywiduum. Nie wszystko na tej mapie ciała poddaje się językowej, symbolicznej manipulacji. Nieskończone podmienianie znaczących, nieustępliwa procesja semiozy, mająca na celu zbawienne dla życia indywiduum podsycanie jego pragnienia, muszą jednak starannie omijać na swej drodze syntonimiczne przeszkody. Te wykwitłe w rozkoszującym się realnie ciele symboliczne totemy stoją na straży niepowtarzalnej i niewypowiadalnej tajemnicy.

Ma rację Milan Kundera, pisząc w *Nieśmiertelności* o powtarzanym bezwiednie przez obce osoby geście: „Gest ten miał jakby własną wolę: nakazywał, a ona słuchała”²¹². Nawet w najbardziej intymnych ekspresjach ciała odtwarza się przecież uniwersalny „głos” Innego. Ale jego abstrakcyjne znaczenie nie przejmuje całego gestu na własność, przez jego ogólność zawsze przezierną sygnaturą „z krwi i kości”.

2.3. LAS MENINAS – OKNO, PRZEZ KTÓRE ZAGLĄDA NIEŚWIADOMOŚĆ

Do najbardziej kontrowersyjnych przejawów Lacanowskiego obrazoburstwa należy z pewnością jego analiza słynnego obrazu Diego Velázquezego *Las Meninas*, analiza, która dla wielu wciąż pozostaje świętokradczym zaprzeczeniem kanonicznej już niemal interpretacji Michela Foucaulta. Wydawać by się mogło, że trudno o większą rozbieżność w rozeznaniu. Podczas gdy dla Foucaulta obraz hiszpańskiego mistrza to triumfalne „przedstawienie przedstawienia”, w paranoicznym odczytaniu Lacana dzieło to wznosi się ponad własną przedstawieniowość ku jej symbolicznej negacji.

Inaczej niż Lacan, który z rozmysłem faworyzuje symboliczny wymiar języka, usiłując narzucić jego oschłą kuratelę wybujałej wyobraźni, Foucault, choć nie-

²¹¹ A. Easthope, *The Unconscious*, London–New York: Routledge, 1999, s. 72.

²¹² M. Kundera, *Nieśmiertelność*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa: Foksal, 1990, s. 213.

raz deklarował swoją niechęć wobec fenomenologii, ewidentnie ulega tu jej estetycznym pokusom.

Przed skutkami takiej egzaltacji ostrzegał też Joel Snyder, inny wybitny interpretator *Las Meninas*:

Jeśli widz pozostanie pod urokiem spektaklu, poniesie klęskę w zrozumieniu obrazu. Nie mam tu na myśli tego, że jakkolwiek z przedstawionych elementów jest niewłaściwy, lub że można się nie zachwycić dziełem. Jednak rozumienie malowidła wymaga przejścia od oczarowania do rozczarowania²¹³.

W przeciwieństwie do oczarowanego Foucaulta, Lacan nie wierzył w sympatyczną „wymianę spojrzeń”, nie wahał się zajrzeć i sprawdzić, co kryje się pod fantazmatyczną osłoną.

Obaj natomiast podkreślali w swych interpretacjach niewspółmierność porządku symbolicznego i wyobraźniowego, przy czym tylko francuski psychoanalityk zdawał się nie zamykać oczu przed realnym Spojrzeniem nieświadomego.

W Foucaultowskim wyobrażaniu niekończącej się wymiany spojrzeń zarówno między historycznym malarzem i jego modelami, jak i między samym obrazem i jego aktualnymi widzami, zawierała się iluzoryczna struktura wzajemności, którą Lacan wcześniej zidentyfikował jako wyłaniającą się w stadium lustra relację ego z innym. Odrzucenie tej rzekomej wzajemności pomiędzy wyobraźniową wizualnością a symbolicznymi znaczącymi nieświadomego pragnienia położyło podwaliny pod Lacanowską krytykę Foucaulta²¹⁴.

Bez względu jednak na niewątpliwe różnice, w obu interpretacjach występuje przecież wiele wspólnych motywów, choć nie w tym samym stopniu zaznaczonych i inaczej ze sobą splecionych. Można więc w pewnym stopniu ich wzajemny antagonizm złagodzić, tak jak to uczynił podczas swego seminarium Lacan, gdy uczestniczącemu w nim Foucaultowi zaproponował, by w jego psychoanalitycznej analizie *Las Meninas* widzieć nie zaprzeczenie, lecz kontynuację i rozwinięcie²¹⁵ „archeologicznej” refleksji autora *Słów i rzeczy*.

Gra odwzajemnionych spojrzeń (Foucault). W ujęciu Foucaulta dzieło hiszpańskiego malarza otwiera dla widza i spoglądających nań z wnętrza obrazu postaci wspólną przestrzeń, miejsce spotkania, wyznaczone przez grę odwzajem-

²¹³ J. Snyder, *Las Meninas i „zwierciadło księcia”*, [w:] A. Witko (red. i tłum.), *Tajemnica Las Meninas. Antologia tekstów*, Kraków: AA, 2006, s. 192.

²¹⁴ S.Z. Levine, *op. cit.*, s. 94.

²¹⁵ Foucault, zapytany przez Lacana, jak spostrzega zaproponowane przez niego psychoanalityczne odczytanie *Las Meninas*, odpowiedział, że nie jest ono deformacją, lecz reformacją jego własnej interpretacji. Zob. J. Lacan, *The Object of Psychoanalysis 1965–1966. The Seminar of Jacques Lacan. Book XIII*, trans. C. Gallagher, pobrano 26.09.2019 z: <http://www.lacanireland.com/web/wp-content/uploads/2010/06/13-The-Object-of-Psychoanalysis1.pdf>, s. 223.

nionych spojrzeń. Sceną do oglądania jest nie tylko rzeczywistość namalowana, ale i ta realnie rozpościerająca się przed płótnem, zarówno sam obraz, jak i jego widzowie wystawiają się na widok.

Największą moc przyciągania ma wzrok spoglądającego z obrazu malarza, w którego postaci rozpoznajemy autoportret samego Velázquez. Widzimy, jak patrząc ponad sztalugami na odwzorowywany przez siebie model, jakby przenosząc spojrzenie na drugą stronę płótna, spogląda w naszą stronę, w stronę stojących przed nim widzów – jego namalowane spojrzenie wciąga w przedstawioną przestrzeń obrazu nasz rzeczywisty wzrok.

Perspektywa obrazu wychodzi na zewnątrz i jak cofająca się fala zabiera nas, widzów, w swoje wnętrze. Ten ruch nie zanika, trafia na przeszkodę i znów odbija w naszą stronę; wciągnięte w przestrzeń obrazu spojrzenie widza załamuje się na krawędzi namalowanego w nim zwierciadła.

Znajdujące się niemal w samym centrum malowidła lustro jest samą widzialnością, ogarniającą swym spojrzeniem niewidzialność własnego przedpola, zewnętrzność, na którą, wraz z większością przedstawionych postaci, zdaje się patrzeć cały obraz. Wyglądają z niego widmowe twarze tych, którym przeznaczone było zajęte teraz przez nas miejsce. Król Filip IV i królowa Marianna raz ustępują przed ciężarem naszej obecności, to znów odwierają egzystencjalnych uzurpatorów; gra spojrzeń zdaje się nie mieć końca, narasta tajemniczy sens spotkania.

To trzeci z serii podwajających ruchów, do których odeśle nas Foucault. Najpierw widzimy dwa płótna, jedno w samym obrazie i drugie, które jest tym obrazem. Za drugim razem spotykamy dwóch malarzy, Velázquez jako malarza w obrazie i Velázquez jako malarza tegoż obrazu. Po trzecie, odkrywamy, że tożsamości widza i modelu, obserwatora i obserwowanego, implikują się nawzajem. Kontekst podobieństwa między wnętrzem obrazu i tym, co na zewnątrz niego, staje się dla nas niejasny²¹⁶.

W *Las Meninas* nie działa renesansowa zasada ikonicznego podobieństwa, zwierciadło nie rozprasza oszołomienia: para królewska nie jest przecież odbiciem rzeczywistego obserwatora. Obrazowe podobieństwo przestaje być źródłem, motywem i przesłanką wiedzy i tożsamości. Dla Foucaulta na tym też miała polegać klasycyzm *Las Meninas*: podmiotowa pozycja widza, choć niewidzialna i niedostępna spojrzeniu, przedstawiona jest tu bowiem strukturalnie, a nie bezpośrednio zobrazowana.

Widowisko, które malarz obserwuje, jest więc podwójnie niedostępne widzeniu: ponieważ nie jest przedstawione w obszarze obrazu i ponieważ znajduje się w ślepych

²¹⁶ R. Boyne, *Foucault and Art*, [w:] P. Smith, C. Wilde (red.), *A Companion to Art Theory*, Oxford: Blackwell Publishers, 2002, s. 338.

punkcie, w tej zasadniczej kryjówce, w której dla nas samych kryje się nasze spojrzenie w chwili, gdy patrzymy. A jednak jakże moglibyśmy uniknąć widzenia owej niewidzialności tu, przed naszymi oczyma, skoro w obrazie ma ona swój uchwytny odpowiednik, swój utrwalony kształt?²¹⁷

Nieklasyczne przedstawienie. Wbrew opinii wielu komentatorów Foucaulta, a po części także jego własnym stwierdzeniom, dzieło Velázquezego jawi się nie tyle jako wzorcowe ucieleśnienie klasycznej reprezentacji, co raczej jako jego refleksyjne samoobnażenie, w którym przedstawienie wycofuje swoje prawdziwościowe roszczenia, ustępując pod naporem krytycznej analizy warunków przedstawialności w ogóle. Klasyczne przedstawienie nastawione jest przede wszystkim na wywołanie referencjalnej iluzji; siłą rzeczy nie demaskuje swoich iluzjonistycznych sztuczek i wybiegów. Zdecydowanie trafniejsza wydaje się więc periodyzacja Martina Jaya, dostrzegającego w *Las Meninas* odzwierciedlenie baroku, w którym podważenie obiektywności świata fenomenalnego nie idzie w parze z uznaniem obiektywności języka, lecz w przeciwieństwie do klasycyzmu, otwarcie podkreśla się w nim nieuchronny perspektywizm i subiektywizm językowego, symbolicznego ujęcia rzeczywistości.

Namalowane w 1656 roku *Las Meninas* jest zazwyczaj interpretowane jako przykład baroku, a nie sztuki klasycznej, a Velázquez rozumiany jako ten, który podkopuje zaufanie do obiektywności fenomenalnego świata na korzyść subiektywnego perspektywizmu [...]. Jednakże u Foucaulta brakuje wyraźnego rozróżnienia między barokiem a epokami klasycznymi, co mogło być odzwierciedleniem jego gallocentryzmu²¹⁸.

Język/obraz. Mówiąc o malarstwie, Foucault wypowiada się zawsze na temat historycznie ukształtowanych relacji między wizualnym przedstawieniem i językiem. Dotyczy to także „przedstawienia przedstawienia” – pozwala ono bowiem zajrzeć za fasadę wizualnego porządku i ujrzeć samą jego możliwość: ukryty za kulisami naoczności symboliczny warsztat języka.

Foucault wielokrotnie przestrzegał przed zrównywaniem wizualnego z dyskursywnym. Jak wielu to zauważyło, wyjątkowość jego myślenia polega na przyznaniu wizualnemu pewnej autonomii²¹⁹.

Z jednej strony Foucault wskazuje na odchodzenie wizualności od zasady podobieństwa, z drugiej – pokazuje, że próba przejścia przez język znaczenia wizualnych znaków kończy się niepowodzeniem: oba porządki się rozjeżdżają.

²¹⁷ M. Foucault, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, tłum. T. Komendant, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2006, s. 17–18.

²¹⁸ M. Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley–Los Angeles: University of California Press, 1993, przyp. 89, s. 405.

²¹⁹ J.J. Tanke, *On the Powers of the False. Foucault's Engagements with the Arts*, [w:] C. Falzon, T. O'Leary, J. Sawicki (red.), *A Companion to Foucault*, Malden: Wiley-Blackwell, 2013, s. 126.

Imiona własne nie mogą opanować nadmiaru wizualnej znaczeniowości. Wizja wymyka się pojęciom, nie podporządkowując się epistemologicznemu schematyzmowi. Nawet imiona własne, konkretyzacja panującego podmiotu, okazują się ułudą, skrywającą podmiotowe bezkrólewie. Odbita w lustrze królewskość nie ma naszego oblicza; nie znajdujemy też symbolicznego podobieństwa. Wiąż między słowem i rzeczą zostaje przecięta w najintymniejszym miejscu, pokrewieństwo rozpada się w zablźnieniu własnego imienia.

Zanikający podmiot. *Las Meninas* ilustruje (paradoksalnie) sposób, w jaki XVII- i XVIII-wieczny racjonalizm wykorzystywał przedstawienie dla swoich taksonomicznych, porządkujących opisywaną rzeczywistość ideologicznych celów. Dla utrwalenia pożądanego widzi świata i człowieka wymagano jak najściślejszych relacji między obrazową warstwą przedstawienia a jego dyskursywną spoiną. Ponadto w klasycznym ujęciu obiektywna rzeczywistość udostępnia się obserwatorowi tylko wtedy, gdy on sam nie jest w niej obecny; subiektywny podmiot musi więc zniknąć z pola widzenia i ustąpić miejsca bezstronnemu śledczemu.

I rzeczywiście, zgodnie z tą klasyczną formułą poznania, kompozycja Velázquezowa mianuje zewnętrznego wobec jej przedstawienia widza gwarantem swej prawdomówności.

Niemniej sam obraz jednocześnie podważa prawomocność wskazanego przez siebie gwaranta: widzimy, jak rzekomo wszechwiedzący widz zastępuje jedynie widmowe, pomniejszone figury królewskiego panowania i jako ich zastępca odkrywa niepewność, perspektywiczność, subiektywność swojej władzy, czego mocnym wyrazem jest odwrócone płótno, którego nigdy, na co zwracał uwagę sam Foucault, nie zobaczymy, tak jak nigdy nie ujrzymy rzeczy samej w sobie, na zawsze skrytej pod osłoną swych przejawów.

Z perspektywy zjawisk. Błyskotliwa interpretacja Foucaulta wyrasta jednak z pewnych przedmiotowych pomyłek. Badania przeprowadzone przez licznych znawców (m.in. przez Snydera i Cohena²²⁰) ustaliły, że najwyraźniej zogniskowany punkt zbieżności znajduje się mniej więcej na wysokości łokcia José Nieto Velázquezowa, którego postać widnieje z tyłu obrazu, w otwartych drzwiach, a centralne położenie lustro dotyczy jedynie przestrzeni przedstawionego w obrazie pomieszczenia. Rzeczywisty punkt przecięcia się perspektywy nakreślony jest tak, jak gdyby autor spoglądał na odwzorowywaną rzeczywistość z ukosa; środek odwzorowania nie leży zatem na linii prostopadłej do lustra. Czołowa perspektywa Foucaulta opiera się więc na błędnych przesłankach i o kompozycji Velázquezowa można by powiedzieć, że powstała „po to, by podkreślić, że

²²⁰ Zob. J. Snyder, T. Cohen, *Reflexions on "Las Meninas": Paradox Lost*, „Critical Inquiry”, 1980, vol. 7, nr 2, s. 429–447.

arcydzieło malowane na płótnie odzwierciedla prawdę, której nie zaćmi żadne lustrzane odbicie”²²¹.

„Geometria” obrazu wyklucza tym samym zewnętrzne wobec niego źródło lustrzanego odbicia – odzwierciedla się nie rzeczywisty król i królowa, lecz jedynie ich portret, wypełniający odwrócone przed widzem płótno, nad którym pracuje namalowany przez siebie samego Velázquez.

Nie da się jednakże ukryć, że postawione przez Cohena i Snydera zarzuty wobec „albertiańskiej” interpretacji Foucaulta także nie wyczerpują tematu. Problem zastosowanej w *Las Meninas* perspektywy jest jeszcze bardziej zagmatwany.

Główny problem zarówno analizy Foucaulta, jak i Snydera i Cohena bierze się stąd, że interpretują oni obraz jako perspektywicznie usystematyzowany, jak gdyby Velázquezowi nie zdarzało się nigdy bawić perspektywą na swój własny sposób (jak to oczywiście czyni choćby w *Wenus z lustrem*, gdzie zwierciadlane odbicie zaprzecza prawu perspektywy). Co więcej, ich analizy ewidentnie uciekają się do albertiańskiego pojmowania perspektywy, w której, jak to wykazał Norman Bryson, „oko widza zajmuje wobec oglądanej sceny tę samą pozycję co oko malarza”²²².

Materialność, ciemność, pęknięcie. Jak Kartezjusz, Foucault powierza przestrzenność przedstawienia odcieleśniającemu schematyzmowi pojęć, nie rozgrywając do końca materialnej aporetyczności omawianego obrazu. Niewidzialne warunki widzialności zbyt pochopnie zostają przez niego opatrzone konceptualnymi pieczęciami. Tam, gdzie światło nie dociera ze swoim objawieniem, a na płótnie Velázqueza wiele miejsc skrywa się w mroku i niepewnym cieniu, analiza Foucaulta omija widzialność niewidzialnego, przymykając oczy, milcząc.

Chociaż Foucault oczywiście historyzuje przedstawienie, jego analiza, inaczej niż u Merleau-Ponty’ego, nie podejmuje krytyki kartezjańskiego rozumienia widzenia, nie podąża też śladami tego, co można by określić mianem „choreograficznej artykulacji” przestrzeni, miejsca i głębi. Ponadto nie próbuje ona wyjaśnić relacji między widzeniem i myśleniem obrazowym²²³.

A przecież *Las Meninas* nie ukrywa swojej materialności, jak zwykle to czynić malarstwo renesansowe; przestrzeń kompozycji, ożywiająca ją od wewnątrz światło, jak też sposób, w jaki obraz wyznacza miejsce potencjalnemu widzowi, wydobywają spod trójwymiarowej, iluzorycznej warstwy estetycznej prezentacji płaską powierzchnię malowidła.

²²¹ L. Steinberg, *Las Meninas Velázqueza*, [w:] A. Witko (red. i tłum.), *op. cit.*, s. 158.

²²² V.M. Fóti, *Vision's Invisibles. Philosophical Explorations*, Albany: SUNY Press, 2003, s. 61.

²²³ *Ibidem*, s. 65.

Zresztą sam Foucault, choć w niewystarczającym stopniu, wskazuje na fenomenalne pęknięcie i luki w wymianie spojrzeń, mówiąc o odwróconym na zawsze obrazie i o obojętnym spojrzeniu psa czy też zwracając uwagę na pewne podobieństwo lustra do wiszących na ścianie obrazów.

Te relacje między światłem, formą i kolorem ujawniają niejednoznaczny sens, są one takimi aspektami widzialności, które stawiają opór wszelkim znakom dominującej *epistēmē*, widzialności, która jak gdyby wymyka się poznawczym archetypom. Przy tym są one nie mniej ważne dla malarskiej aranżacji i wizualnej siły niż analizowane przez Foucaulta kwestie kompozycji i perspektywy. [...] *Las Meninas*, cokolwiek paradoksalnie, na pierwszy plan wysuwa swą własną materialność, rozpuszczając pozorną trwałość światowej egzystencji w pigmentcie i [malarskim] śladzie²²⁴.

Podmiot w nowoczesnej przemianie. Stawiając widza w miejsce Króla i twórcy, respektując albertiański ład, Foucault na pozór domyka całość przedstawienia: dwa odwrócone kąty widzenia, wyznaczone przez obraz i patrzącego nań widza, zamykają się, podmiot rodzi się w wyznaczonym przez wszechwidzącego Boga miejscu. Ale gdy zwróci się uwagę na pograżającą się w mrocznych cieniach przewrotność, niesubordynację wobec tak fenomenalnego, jak również refleksyjnego ładu, obraz Velázquezego odsłania swe barokowe, a według niektórych nawet nowoczesne, a nie klasyczne oblicze.

Las Meninas jest jednym z najwcześniejszych wyrazów epistemicznej zmiany, polegającej na zastąpieniu klasycznych „neutralnych” trybów przedstawienia przez takie, w których przedstawienie pojawia się wraz z samopredstawieniem²²⁵.

Nie jest więc *Las Meninas* samopotwierdzającym się świadectwem klasycznej formuły podmiotu, lecz wskazaniem na niewidzialne, nieświadome aspekty podmiotowości jako takiej, zapowiadając tym samym jej nowoczesne przeobrażenie.

Dla Foucaulta to tam rodzi się człowiek, nie określony przez swe role, ale skonsolidowany w przejmującym go obrazie, który sam stworzył i w którym artysta jest częścią przedstawienia świata. Ta subiektywna pozycja faktycznie odsyła do nowoczesnego *cogito* o tyle, o ile podmiot wyłania się jako oddzielony od wiedzy na temat tego, kim jest on sam w porządku świata: królem, malarzem czy widzem. Zasada rzeczywistości zostaje tu zakwestionowana²²⁶.

²²⁴ *Ibidem*, s. 62–63.

²²⁵ U. Awret, *Las Meninas and the Search for Self-Representation*, „Journal of Consciousness Studies”, 2008, vol. 15, nr 9, s. 11.

²²⁶ P.-G. Guéguen, *Foucault and Lacan on Velázquez: The Status of the Subject of Representation*, „Newsletter of the Freudian Field”, 1989, vol. 1, nr 1–2, s. 53.

Obraz hiszpańskiego malarza wręcz wypatruje tej nowej formy podmiotowości; nie szuka jednak jej obecności we własnym wnętrzu, swoje badawcze spojrzenie kieruje natomiast na zewnątrz, poza okalające go ramy.

Figura autorytarnego panowania ustępuje w malarskim spektaklu Velázquezu subiektywnej władzy zewnętrznego podmiotu; nie tylko para królewska, ale i uczestniczący w nim portret samego autora wystawieni zostają na łaskawe spojrzenie obserwującego ich indywidualium. Bezsilne, osierocone w swym istnieniu postacie przywołują rzeczywistą moc jego spojrzenia, nie oglądając się do tyłu, tam, gdzie w widmowej aurze gasną duchy przeszłych władców.

Niektórzy patrzą na obraz Velázquezu tak dalekosięźnie, że odgadują w nim nawet przepowiednię postmodernistycznej *episteme*:

Podobnie jak Velázquez zdradliwie zdemaskował królewską rodzinę przez wyeksponowanie artefaktycznej natury kompozycji, tak też, według Foucaulta, transcendentna krytyka, koniec końców, zdradza samą siebie, odsłaniając swą własną kompozycyjną sztuczność i tym samym podkopując swój autorytet (poststrukturalizm Foucaulta)²²⁷.

W poststrukturalistycznej interpretacji moglibyśmy rzec, że współkonstruujący przedstawienie widz uświadamia sobie konwencjonalny i fikcyjny charakter swojego władczyego spojrzenia i cieszy się z artystycznej wolności swojego królowania, nie chce już z góry wyrokować, woli być, jakby za namową Richarda Rorty'ego, łagodnym ironistą i „tęгим poetą”.

Można więc uznać, że *Las Meninas* nie dość, że nie służy afirmacji królewskiego panowania, to jeszcze w zawoalowany sposób wystawia je na poniżającą drwinę. Jak pisze Gregg Lambert:

Wziąwszy pod uwagę, iż o kluczowej interpretacji postaci obecnych na obrazie decyduje to, która z nich najbliższa jest spojrzeniu królewskiej pary, bez wątpienia pewna doza ironii zawiera się w tym, że zgodnie z tą zasadą zdecydowanie istotniejsze miejsce przysługuje leżącemu na pierwszym planie psu niż tym nieobecnym na płótnie²²⁸.

Mistyczne ciało króla wymienione zostało na niepewne, nieprzeniknione do końca przez myśl ciało stwarzającego się podmiotu, obserwującego zmienność swoich przejawów na wymykającym się badawczemu spojrzeniu mrocznym tle nieświadomego. To z pewnością nie jest już pewny swego podmiot Kartezjusza – *cogito ergo sum* zapada się w otchłań nieznanego.

[...] spostrzegamy fundamentalną deprecjację uwidocznionego na portrecie wizerunku władzy: albo ześlizguje się ona jako historyczny artefakt w przeszłość, albo

²²⁷ J. Tran, *Foucault and Theology*, London: T&T Clark, 2011, s. 79.

²²⁸ G. Lambert, *The Return of the Baroque in Modern Culture*, London: Continuum, 2004, s. 88–89.

w terażniejszość – jako bajeczna scena, emblemat lub ornament, fetysz spojrzenia, nieobecny w nowoczesnych relacjach współczesnego społeczeństwa²²⁹.

Chociaż Foucault zapewnia, że bezkrólewie nawiedzające *Las Meninas* jest tylko przejściowe i miejsce, w którym stwarza się widzialność obrazu, jest zawsze zajmowane przez stwarzający je podmiot, to jednak niepewna co do swego pochodzenia władza tej kreatywnej subiektywności podważa *episteme* klasycznego przedstawienia. Charakterystyczne dla epoki klasycznej przekonanie o wspólnym logosie „natury świata” i „natury człowieka”, o głęboko rozumnym pokrewieństwie między znaczącym i znaczonej uchylone zostało w procesie uświadamiającej się subiektywności. Na przezroczystej tafli dyskursu wystąpiły z całą mocą maskowane dotąd pęknięcia: niewspółmierność języka i przedstawienia ukazana została w całym bezprawiu.

I teraz możemy spostrzec, że zasada suwerena wciąż tam panuje, potwierdzona przez kierunek wszystkich spojrzeń i przez wyłonienie się konsumenckiej kultury w miejscu zajmowanym dotąd przez feudalną lub monarchiczną aranżację społecznego spojrzenia. Oczywiście jest tak dlatego, że samo przedstawienie zostało „obrobione” i wpisane w pozycję widza, na swój sposób w ukrytą przyczynowość samego przedstawienia. Bez pragnienia widza, kogoś, kto chce widzieć, nic nie zostałyby przedstawione²³⁰.

W wymianie spojrzeń, w grze widzialnego z niewidzialnym wyłania się sylwetka nowoczesnego podmiotu, heteronomicznego, uwarunkowanego przez zewnętrzne, nieuświadomione, skryte relacje.

To, czego nie możemy zobaczyć w *Las Meninas*, to my sami – niewidzialne dla siebie podmioty.

Urywający się film. Jean-Pierre Oudart, rozwijający w swojej teorii filmu koncepcję lacanowskiego „suture”²³¹, w *Las Meninas* widział źródło inspiracji. Francuski teoretyk twierdził, że kompozycja Velázquezowa pod pewnym względem działa według tej samej zasady co obraz filmowy. I tu, i tam mamy do czynienia z polem widzenia, które zdaje się poddawać władzy widza. W *Las Meninas* władza ta na pozór przegląda się po królewsku w zwierciadlanym uobecnieniu jej dyskretnego, ale i skutecznego zarazem nadzoru, przed którego obliczem reprezentuje się rzekomo posłuszna rzeczywistość przedstawienia. Z kolei w filmie obraz odślania się „jako wizualne pole przed oczyma suwerennego widza niczym odwrócony kąt widzenia jakiegoś domyślnego obserwatora, panującego nad tym widokiem. Według Oudarta filmowy obraz pozostanie rozszczelniony, ziejący niezupełnością, dopóki ten domyślnie panujący obserwator

²²⁹ *Ibidem*, s. 89.

²³⁰ *Ibidem*, s. 90.

²³¹ Zob. J.-P. Oudart, *Cinema and Suture*, „Screen”, 1977, vol. 18, nr 4, s. 35–47.

nie zostanie ujrany jako postać w filmie, pokazany na ekranie w następnym ujęciu, tak jak panujący obserwator obrazu Velázquezego przedstawiony jest w umieszczonym z tyłu lustrze. Każde ujęcie filmowe jest dla Oudarta takim odwróconym kątem widzenia, wypatrującym postaci, która by go dopełniła; każde ujęcie domaga się uzupełnienia przez przeciwujęcie, czyli domaga się tego, co lacanowscy althusserianie nazywają «szyciem», aby zamknąć szczelinę pozostawioną w widzialnym przez nieobecność obserwatora w następującej scenie²³².

Jednak wbrew teorii Oudarta obraz Velázquezego na wielu widzach wywiera wręcz przeciwne wrażenie. Stojący przed nim obserwator bardzo często doświadcza swoistego paraliżu identyfikacyjnego, paraliżu przerywanego próbami gwałtownego wtargnięcia w malarską wizję i opanowania jej wywołującej zawrót głowy niedookreśloności. Nie tylko na estetycznej powierzchni obrazu nie udaje się „zszyć” tożsamości widza i przedstawionej w *Las Meninas* rzeczywistości; także symboliczne ściegi są zbyt splątane i łamliwe: kontemplujący dzieło percypient staje się świadkiem niedowidzenia, ślepoty, wokół której narasta i nawarstwia się jego prowizoryczna podmiotowość. Mówiąc językiem Lacana, Velázquez niczym wytrawny analityk doprowadza swego analizanta do przejrzenia fantazmatu i do pewnego rozluźnienia symbolicznych fiksacji.

Penetrującemu oku albertiańskiej perspektywy odpowiada więc nieustępliwe Spojrzenie realnego, pozornie poddający się wzrokowej inspekcji obraz odmawia pełnego widoku. Jak odpowiada Uziel Awret, można by zamienić tytuł *Panny dworskie* na *Oko i spojrzenie*²³³.

W koncepcji pożądania Lacana spojrzenie nie jest środkiem, za pomocą którego podmiot opanowuje obiekt, lecz punktem w Innym, który opiera się opanowaniu przez widzenie. Jest to pusta plamka w spojrzeniu podmiotu, puste miejsce, które zagraża jego poczuciu opanowania patrzenia, ponieważ podmiot nie może zobaczyć go bezpośrednio czy z powodzeniem zintegrować go z resztą jego pola widzenia. Dzieje się tak, ponieważ, jak wskazuje Lacan, spojrzenie jest „czymś, czego brakuje, co jest nie-lustrzane, czego nie można uchwycić w obrazie”. Nawet gdy podmiot widzi pełny obraz, coś pozostaje niejasne: podmiot nie może zobaczyć, jak jego własne pożądanie zniekształca to, co widzi. Spojrzenie na obiekt obejmuje podmiot w tym, co podmiot widzi, ale to spojrzenie nie jest obecne w polu widzialnego²³⁴.

Pękające lustro. W *Las Meninas* widział Foucault nie tylko obraz, ale i zwierciadło, a o namalowanym w nim lustrze błędnie myślał, że znajduje się ono w centralnym punkcie perspektywy, bowiem to miejsce, „w którym tronuje król

²³² G. Perez, *The Material Ghost. Films and Their Medium*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1998, s. 301–302.

²³³ Zob. U. Awret, *op. cit.*, s. 22.

²³⁴ T. McGowan, *The Real Gaze* s. 11.

ze swą małżonką, to także miejsce artysty i widza: w głębi zwierciadła mogłyby się ukazać, powinny by się ukazać – anonimowe oblicze przechodnia i oblicze Velázqueza²³⁵.

Jak już wcześniej powiedziano, zgodnie z prawami optyki żadna z wymienionych postaci nie mogłaby się tam odzwierciedlić; to nie w wizerunku Filipa IV i Marianny zbiega się perspektywa przedstawienia – punkt przecięcia leży mniej więcej na wysokości łokcia José Nieto Velázqueza, którego widzimy w prawym dolnym rogu obrazu, przed drzwiami otwierającymi się na przestrzeń głównego przedstawienia.

W związku z tym w lustrze nie mogłyby się uwidocznic żadne stojące na zewnątrz *Las Meninas* modele; jedyne, co mogłoby ono ukazać, to niewidoczna, wewnętrzna strona rozwieszonego na sztalugach płótna; gdyby tak rzecz miała się przedstawiać, to widoczne w nim postaci pary królewskiej odzwierciedlałyby jedynie ich namalowany portret i mielibyśmy tu do czynienia ze sztucznością do drugiej potęgi, z platońskim odbiciem odbicia, z lustrzanym pozorem artystycznego artefaktu. W tak przekształconej „perspektywie” zjawiskowe lustro przemienia się w „lustro” symboliki. Symboliczność tego, co widzialne, podkreślona zostaje przez antycypacyjny autoportret autora: widzimy go w przyszłej chwili upragnionego triumfu: na jego piersi prezentuje się dumnie czerwony krzyż, widoczne dla wszystkich potwierdzenie szlacheckiego tytułu. Wprawdzie Velázquez został później rzeczywiście odznaczony, wyprzedzając termin przyszłej ceremonii, sam sobie udzielił królewskiej łaski w scenie stworzonego przez siebie świata.

Powróćmy jeszcze do fenomenologicznej wykładni. Nawet obrazoburczy Lacan, odczytując *Las Meninas*, nie od razu wycofał się z logiki zjawisk, lecz najpierw starał się do końca rozegrać jej reguły. I tak, zakładając, że Velázquez po prostu namalował dokładnie to, co widział, rozważył Lacan następującą możliwość: zarówno malarz, jak i namalowane przez niego postaci stały przed olbrzymim lustrem i cały obraz jest jedynie starannym odwzorowaniem ich zwierciadlanego odbicia. Dla takiego obrazu nie istniałoby już żadne zewnątrz, lustro stanowiłoby ostateczną granicę jego samoświadomości.

Z tej fenomenologicznej interpretacji skorzystała m.in. Faye Carey, zrównując wizję *Las Meninas* z artystyczną pracą snu:

Możemy powiedzieć, że podmiotem lub odpowiednikiem „myśli snu” w obrazie nie jest król, królowa, infantka, świta dworska ani szambelan, lecz jest nim twórca obrazu, senny marzyciel, bo ostatecznie obraz ten jest przede wszystkim autoportretem artysty. Jak zostało już wcześniej powiedziane, bynajmniej nie „przeszkadzili” mu żadni niespodziewani goście, jest on całkowicie pochłonięty pracą, patrząc w lustro na siebie

²³⁵ M. Foucault, *op. cit.*, s. 27.

po to, by namalować swój portret, właśnie taki, jaki widzimy na obrazie. I czyni on to, opisując samego siebie w samym sercu najpotężniejszego wówczas królestwa. To jego obraz, jego „sen” i to Velázquez wyznacza każdemu jego miejsce, organizując całą scenę wraz z jej postaciami. Co zdaje się być celebrowaniem dworu Filipa IV, jest zarazem proklamowaniem się przez samego malarza na artystycznego władcę swej dziedziny²³⁶.

Ale, jak wykazał Lacan, tego rodzaju interpretacje wpadają w pułapkę fantazmatu; obiecując szczęśliwe pojednanie zmysłów i myśli, wciągają nas w barwne odmęty wyobrażeń, mając iluzją samoopanowania. Dlatego też nie wolno przymykać oczu na ślepe plamy, które stawiając opór naszemu widzeniu, same stają się wymierzonym w nas Spojrzeniem.

W rzeczywistości sennej odpowiednikiem tego Spojrzenia są momenty, w których usypiająca praca symbolicznej wyobraźni zostaje zablokowana przez nierozwiązywalną gmatwaninę znaczących. Nie da się ich rozsupłać w oddzielne, wyraźne znaczenia. Freud mówił, że natrafiamy wtedy na tajemniczą pępowinę snów. Na same pierwociny sensu, pierwotność wcześniejszą od mowy słów, na wymykającą się wszelkiej interpretacji estetykę popędu.

I rzeczywiście pomysł z lustrem umieszczonym przed malarzem nie wytrzymuje fenomenologicznego sprawdzianu. Gdyby dosłownie zawierzyć tej wizji, trzeba by uznać, jak zauważył Lacan, że Velázquez był mańkutem – jeśli źródłem jego autoportretu było lustrzane odbicie, a na obrazie trzyma pędzel w prawej dłoni, to zgodnie z logiką zwierciadlanego odwrócenia rzeczywisty Velázquez, a nie jedynie namalowany, musiałby trzymać pędzel w lewej dłoni. Mało to jednak prawdopodobne – o ewentualnej leworęczności malarza milczą historyczne przekazy; trudno przypuszczać, żeby zlekceważono i pominięto w licznych biografiiach mistrza tak ważną informację na jego temat. Najsensowniejszym wytłumaczeniem tej fenomenologicznej niekonsekwencji wydaje się założenie, że Velázquez po prostu przedłożył nad porządek zjawiskowy symboliczną prawomocność: jego wszechobecna „praworęczność” jest bardziej praworzędna niż zasady estetycznego pozoru.

Tym samym także i ten wariant „lustrzanej” interpretacji – choć, jak przyznaje Lacan, dość pociągający – pęka pod wzniosłym naporem symbolicznego znaczenia.

Las Meninas nie otwiera się na zewnątrz za pomocą pojedynczej wymiany spojrzeń między obrazem a zewnętrznym obserwatorem, jak chciał tego Foucault; przeciwnie, przedstawienie nie odpowiada naszym spojrzeniom, ale uparcie, nieznośnie patrzy prosto w nasze oczy milczącym pytaniem nieświadomego.

²³⁶ F. Carey, *The Place of the Visual in Psychoanalytic Practice. Image in the Countertransference*, New York: Routledge, 2018, s. 73–74.

Przemierzające przestrzeń obrazu spojrzenia namalowanych postaci rozcinają jego wnętrze na odrębne kawałki. Inaczej niż Foucault, Lacan w pozorach ich wiążącej wymiany odkrywa chemię rozpadu.

O tym obrazie mówiono, że jest obrazem krzyżujących się nawzajem spojrzeń, czymś w rodzaju współwidzenia, jak gdyby wszystkie postacie określały się poprzez wzajemne odnoszenie się do siebie. Gdy jednak przyjrzymy się temu uważniej, zobaczymy, że z wyjątkiem damy dworu Marii Agostiny Sariente, która spogląda na donnę Małgorzatę, żadne spojrzenie nie zatrzymuje się na niczym²³⁷.

Z fenomenologii rozbieżnych spojrzeń wynika następujący symboliczny wniosek: w żadnym razie nie należy zakładać, że przed obrazem stoi para królewska, jej obecność byłaby bowiem nie do pogodzenia z tak ewidentnie obojętnym zachowaniem dworzan, z ich rozproszonymi, niezogniskowanymi na majestacie spojrzeniami.

Po drugiej stronie lustra – zamknięte okno symbolu. Podtrzymując swoje zasadnicze przekonanie o eksplanacyjnej przewadze symbolicznego nad wyobrażeniowym, proponuje Lacan dość zaskakujące rozwiązanie tego imaginacyjnego impasu: rzeczywista obecność pary królewskiej jest do pomyślenia pod warunkiem, że wyobrazimy ją sobie po przeciwnej niż dotychczas stronie przedstawienia – wystarczy zamienić „lustro” w „okno”, z którego podpatrują całą scenę, ukryci za przyciemnioną szybą, za weneckim lustrem, król i królowa.

Nic nie powstrzyma nas przed przypuszczeniem, że znajduje się tam coś w rodzaju pokoju przechodniego, połączonego z dużą komnatą, jedno z tych miejsc służących do szpiegowania, i że można równie dobrze założyć, że oni patrzą właśnie stamtąd, a także i to, że widząc wszystko, podtrzymują spektakl tego świata²³⁸.

Realnym tematem *Las Meninas* jest więc nie tyle para królewska, co zasłaniająca ją okno.

O ile okno, w relacji spojrzenia do świata widzianego, jest zawsze tym, co pomijane, sami możemy sobie przedstawić funkcję obiektu *a*, a mianowicie okno, jako szparę między powiekami, jako wejście do źrenicy, jak to, co konstytuuje najbardziej elementarną pierwotność każdego przedmiotu we wszystkim tym, co dotyczy widzialności, czyli tak jak *camera obscura (la chambre noire)*²³⁹.

To, co u Foucaulta miało potwierdzać, wprawdzie dość swobodną i niezwykle dynamiczną, pojęciowo-wyobrażeniową spójność obrazu, w interpretacji Lacana okazuje się powodem kompozycyjnego rozszczepienia: tajemnicza niedostęp-

²³⁷ J. Lacan, *The Object of Psychoanalysis 1965–1966*, s. 14.

²³⁸ *Ibidem*, s. 16.

²³⁹ *Ibidem*, s. 8.

ność „obrazu” w obrazie jawi mu się jako rozszczepiająca iluzję niedostępna rzecz sama w sobie, a w rzekomym „zwierciadle” dostrzega on okno „uwalniające *Las Meninas* od iluzji przedstawienia samego przedstawienia, przy której upierał się Foucault, w zamian zmieniając je, bezceremonialnie i wprost, po lacanowsku mówiąc, w reprezentatywnym przedstawieniu”²⁴⁰.

Demaskując konwencjonalną naturę własnej przedstawieniowości, *Las Meninas* pozbawia tym samym wstawioną w ramy obrazu ideologię rzeczywistych podstaw bytowych; samoujawniająca się sztuczność estetycznej prezentacji bezwzględnie wskazuje na fikcyjny charakter wpisanego w nią symbolicznego prawa.

Narcystyczna wyobraźnia odkleja się od powierzchni pozornego lustra, ześlizguje się wraz ze znaczącymi wielkiego Innego, którego efemeryczna postać nie może posłużyć za solidne umocowanie: widz nie znajduje wystarczającego wsparcia w wątych przejawach królewskiej pary; nikt i nic nie pobłogosławi jego chęci do samoopanowania. W realnym Spojrzeniu ujawnia się przypadkowość wszelkich związków między wyobraźniowym i symbolicznym; lustro, a następnie okno ostatecznie przekształca się w ekran²⁴¹, który, bardziej niż pokazuje, ukrywa traumatyczny wymiar rzeczywistości.

W *Las Meninas* to, co do pomyślenia, i to, co do zobaczenia, oraz podmiot i przedmiot percepcji oddzielają się od siebie w heteroutopiach realnego, które w obiektach *a* zniekształcają geometryczną optykę wyobraźniowego. Nawet wytyczony w przestrzeni geometrycznej główny kierunek patrzenia jest drogą wyjścia z widzialności, perspektywiczne linie zbiegają się w postaci, która opuszcza całe przedstawienie.

To nie przypadkowa postać. On także nazywa się Velázquez. Tyle że zamiast Diego-Rodriguez mówią na niego Nieto. Tenże Nieto miał dużo do powiedzenia w głosowaniu, dzięki któremu Velázquez uzyskał tytuł królewskiego aposentadora, czyli kogoś w rodzaju szambelana lub wielkiego marszałka. Krótko mówiąc, ta postać dubluje go i została tutaj wyznaczona po to, byśmy my, którzy nie widzimy, mieli kogo poprosić: „Pozwól nam zobaczyć”. A to, że postać ta wychodzi, nie jest spowodowane jedynie widokiem dostępnym z miejsca, w którym się ona znajduje, ale także tym, że się tak wyrażę, że musiała zobaczyć już stanowczo zbyt wiele²⁴².

W libidinalnej topologii *Las Meninas* na pierwszy plan wydobyte zostają przez Lacana realne skazy, mącające pozorną przejrzystość przedstawienia; gdzie Foucault znajdował świadectwa wyobraźniowego pojednania, tam jego adwersarz

²⁴⁰ S.Z. Levine, *op. cit.*, s. 107.

²⁴¹ Lacan żartował, że mamy tu do czynienia ze swoistą antycypacją ekranu telewizyjnego. Zob. J. Lacan, *The Object of Psychoanalysis 1965–1966*, s. 211.

²⁴² J. Lacan, *The Object of Psychoanalysis 1965–1966*, s. 12.

dostrzegał przeblyski oślepiającego rozszczelnienia, w których znaczące nieświadomości niczym ślepe plamy widzenia wynurzają się na powierzchnię fantazmatu, odsłaniając jego niespójność i wyobrażeniową zwodniczość. Paradoksalnie lustrzana identyfikacja z obrazem rozbija się także o przedstawione w nim rzekome zwierciadło. Jak utrzymywał Lacan, wbrew sugestii Foucaulta, nie odbija ono wcale zmysłowej rzeczywistości, lecz jest jedynie miejscem symbolicznej inskrypcji: widniejąca w nim para królewska spogląda na widza jak odcisnięty w wosku wizerunek władzy, samostemplująca się pieczęć władzy – reprezentacja wyobrażeniowa, którego estetyczna powłoka jest tylko pretekstem do symbolicznego uobecnienia się imion własnych.

Sama Nazwa własna jest znakiem, a nie tylko, jak sugerują najnowsze ustalenia od Peirce'a do Russella, zwykłym wskaźnikiem, który odsyłałby do swego przedmiotu, sam nic nie znacząc. [...] Innymi słowy, jeśli Nazwa (jak będziemy od tej pory określać nazwę własną) jest znakiem, to jest to znak wielowymiarowy, gęsty, brzemienisty w sens, znak, którego żadne użycie nie ograniczy, nie spłaszczy w przeciwieństwie do nazwy pospolitej, której sens zawsze jest określany przez zdanie²⁴³.

Portret pary królewskiej, ta estetyczna pieczęć imion własnych, stoi poza „zdaniami”, nie jest też graniczną kropką na jego końcu, ale zewnętrznym komentarzem, wygłoszoną zza kulis puentą całego przedstawienia. Widoczność tego portretu jest umowna i wiele mówiąca. Podobny zabieg dość często stosowany jest w obrazie filmowym, gdy nałożony zostaje na niego drugi, pochodzący z innego wymiaru, symboliczny obraz, stempel, który dopiero nadaje całej widzialności odpowiedni sens.

W literaturze tego rodzaju symboliczna operacja nad obrazem dokonywana jest nie tak często, zazwyczaj nakładanie się obrazów, jak np. w poezji imagizmu czy w haiku, polega na zupełnej substytucji, w której nałożony obraz wypełnia i bez reszty przykrywa obraz poprzedni lub składa się z nim w harmonijną całość, na przykład: „Śpi na poduszce / jakby wiosenny strumień / włosy w nieładzie”²⁴⁴. Gdy oddajemy się tak spójnie przenikającym się obrazom, nasze fantazmatyczne skłonności pięknie się nasilają, wyobrażenia rozkoszuje się harmonijną jednością swej przestrzenno-czasowej obecności, niezdolna do żadnych wzniosłych wyrzeczeń.

Ale oprócz tych w pełni metaforycznych zastąpień spotykamy się także z takimi zestawieniami obrazów, w których wręcz podkreślona zostaje ich bytowa niewspółmierność.

²⁴³ R. Barthes, *Proust: nazwy i nazwiska*, s. 47.

²⁴⁴ Y. Buson, *Z pism Buson'isō*, [w:] W. Wilgat-Malinowska (red.), *Haiku*, tłum. A. Żuławska-Umeda, Wrocław: Ossolineum, 1983, s. 66.

Za przykład niech posłuży fragment powieści Josepha Conrada *Tajny agent*. Tytułowy bohater, zniechęcony, sfrustrowany, nasycy swym rozczarowaniem roztaczający się za oknem widok. Z jego projekcji wyłania się nadmiarowy, zewnętrzny obraz: twarz człowieka, który skazał go na poczucie klęski.

Widoki na przyszłość były równie czarne jak szyba, o którą opierał czoło. I nagle twarz pana Vladimira, wygolona i inteligentna, ukazała się w aureoli blasku bijącego z rumianej cery niby jakaś różowa pieczęć nałożona na zgonną ciemność²⁴⁵.

Wzniosła estetyka reprezentatywu wprowadza odbiorcę w stan podobny do tego, w jaki popada położony na kozetce analizant. Obie sytuacje mają bowiem pomóc w przejściu z poziomu wyobrażeniowego na symboliczny. Ta tak chętnie stosowana wobec neurotyków technika jest „próbą wymazania geometrycznej płaszczyzny percepcji na rzecz logiki znaczącego w odnoszących się do siebie wypowiedziach, w których ujawni się nieświadomość”²⁴⁶. W Lacanowskim ujęciu obraz Velázqueza zdaje się prowadzić do równie wstrząsającego efektu co psychoanalityczna terapia, nie tylko do otrzeźwiającej prawdy ikonoklazmu, ale i do odrzucenia pokusy symbolicznego absolutyzmu. Po odrzuceniu narcystycznych identyfikacji z wyobrażeniowym innym zdemaskowana zostaje także symbolicznie urojona figura wielkiego Innego. Hiszpański malarz pokazuje symbol absolutnego panowania, reprezentatyw królewskiej pary, jako zanikający wizerunek odrzeczywistniającego się bezprawia, znaczące, którego znaczenie zatracą swe oparcie w wyzwolonym języku podmiotowego pragnienia.

Według Freuda w *Trzech esejach o seksualności* urok (*Reize*) to jakość, którą oko (jako strefa erogenna) przekazuje obiektowi seksualnemu i która „daje nam poczucie piękna” [...]. Tak więc kiedykolwiek i jakkolwiek analizowany przesyła analizującemu coś w rodzaju erotycznej wiadomości skopicznej, ten ostatni działa tak, jakby mówił: „Nie widzisz mnie stąd, skąd ja widzę ciebie”²⁴⁷.

Jak utrzymuje Lacan, Velázquez tak samo prowadzi swego widza w stronę niewidzenia, ku oslepiającemu zmysły abstrakcyjnemu światłu języka, w którym świat przedstawienia rozpada się na nieprzystające do siebie perspektywy.

[...] gdy przedstawiłem jako pytanie tego obrazu owo „pokaż mi” (*fais voir*), włożone w usta [...] infantki, Dony Margarity Marii z Austrii, moją pierwszą odpowiedzią na to „pokaż mi”, której wygłoszenie przypisałem postaci Velázqueza obecnej w obrazie, było: „Nie widzisz mnie stąd, skąd ja na ciebie patrzę”. Co to oznacza? Jak już przedstawiłem wcześniej, obecność w obrazie tego, co wprost w nim samym jest przedstawieniem, tym malowidłem, które ze swej strony jest reprezentatywem przedstawienia,

²⁴⁵ J. Conrad, *Tajny agent*, tłum. A. Gliniczanka, [w:] *Dzieła wybrane*, t. 3, Warszawa: PIW, 1987, s. 490.

²⁴⁶ A. Quinet, *Lacan's Clinical Technique. Lack(a)nian Analysis*, London–New York: Routledge, 2018, s. 62.

²⁴⁷ *Ibidem*, s. 66.

pełni w tym obrazie tę samą funkcję co kryształ w wysoce nasyconym roztworze; faktem jest, że wszystko na tym obrazie przejawia się już nie jako przedstawienie, lecz jako reprezentatyw przedstawienia²⁴⁸.

Odwrócony obraz, odwrócona Rzecz. Według Lacana analiza *Las Meninas* powinna zacząć się od wyjaśnienia fundamentalnej roli, jaką odgrywa w tym przedstawieniu odwrócone tyłem do widza płótno, którego uparta i nieodwołalna skrytość nie przypadkiem zawłaszczyła sporą część pierwszego planu. Jego zdaniem Foucault niedostatecznie oszacował ciężar jego kompozycyjnego znaczenia i nie do końca zrozumiał, jak dalece „krnąbrność” owego przeciwobrazu wpływa na popędową percepcję całego *Las Meninas*.

Powiedzielibyśmy, że ten obraz jest jak odwrócona karta do gry i nie możemy zapominać, że owa karta nabiera swej wartości poprzez swą przynależność do określonej talii i modułu innych kart. Tak naprawdę za sprawą tej odwróconej karty ty masz wyłożyć swoje²⁴⁹.

Trzymając się tej metaforyki hazardu, powiedzielibyśmy, że lepiej byłoby porzucić nadaremne próby przejrzania Innego i wreszcie zagrać własnymi kartami, własne pragnienie przeciwstawiając zagadkowemu pragnieniu Innego.

Psychoanaliza ma uwolnić podmiot z narcystyczno-wyobrażeniowych sideł i ucisku zbyt sztywnych identyfikacji symbolicznych. Podobną zdolność do terapeutycznego oddziaływania przypisywał Lacan wielkiej sztuce. *Las Meninas* nie było tu oczywiście wyjątkiem. Zmysłowy powab odczarowuje się w nim na oczach widza, porywająca fantazja odwirowuje się w nagle zarysowujących się szczelinach, pęknięciach, między pigmentem farby, w zgaszonej nicości, w mroku fenomenologicznej niemożliwości niewspółmiernych przestrzeni, doprowadzając w końcu do ostatecznego wyrzeczenia – do wzniosłej prawdy popędu, rozdzielającej od środka przyciasne kostiumy symbolicznych tożsamości.

Las Meninas nie jest więc, jak chciał Foucault, lustrem, nie jest także polyskującym parkietem, na którym radośnie wirujący podmiot zakreśla choreografię nieskrępowanego rozwoju; jego taneczny krok potyka się na śladach własnego popędu, a wolność jego wyborów wykoleja się w podskórnym, zakłócającym rytmie realnego pragnienia.

Domniemane lustro okazuje się fallicznym znaczącym, który przekreśla kartezyjską perspektywę wyobrażeniowego.

W kontekście iluzorycznego porządku, który Velázquez usiłuje wywołać, to właśnie znaczący bez znaczonego obnaża iluzoryczną naturę tego porządku. Wszystko pozostaje na tym samym miejscu, ale nagle poddane zostaje radykalnie innej interpretacji²⁵⁰.

²⁴⁸ J. Lacan, *The Object of Psychoanalysis 1965–1966*, s. 232.

²⁴⁹ *Ibidem*, s. 9.

²⁵⁰ U. Awret, *op. cit.*, s. 23.

Dla Lacana „lustro” nie odsłania, jak utrzymywali Snyder i Cohen, tajemnicy odwróconego płótna, nie odzwierciedla też stojących przed obrazem modeli: królewska para jest jak alegoryczna pieczęć, emblemat, przesłaniający nieusuwalne pęknięcie, szczelinę złościącą przedstawieniowość każdego przedstawienia.

Las Meninas służy jako wzniosłe zwierciadło, prowadzące Velázquezę i widza do procesu pełnej uniesień samoreferencji”²⁵¹.

Wzniosłe „lustro” znosi własną spekulatywność i przestaje być lustrem narcyza. Można się też dopatrzeć bliskiej analogii między odwróconym przez Velázquezę „obrazem” i „rzeczą samą w sobie” Kanta. W realistycznym ujęciu na *das Ding an sich* spoczywa cały ciężar niezależnej od podmiotu rzeczywistości. W tym niedostępnym dla przedstawienia punkcie przejawiające się w naszym doświadczeniu zjawiska zbiegają się w prawdziwą jedność.

To, że potrafimy się porozumieć, sugeruje według Kanta, że „nadmysłowe” rzeczywiście jednoczy różnorodne przestrzenie społecznej percepcji, naukowej wiedzy, moralnego działania i filozoficznej refleksji, tak samo jak niedostępny „awers” namalowanego w *Las Meninas* płótna łączy nieprzystające przestrzenie w jedno dzieło przedstawienia²⁵².

Jakżeż inaczej działa owa Rzecz w teorii Lacana, w jego hermeneutyce nieświadomego, dla której podstawą jest ostateczny brak rozumienia. Tam, gdzie jedni chcieliby na dobre zakończyć percepcyjne peregrynacje i osiąść wreszcie na niepodważalnym gruncie rzeczywistości, tam inni znajdują punkt wyjścia do niekończących się wątpliwości. I tak też dla Lacana odwrócone w *Las Meninas* płótno to przede wszystkim zagadka prowokująca do subwersyjnie zbaczających wędrówek po dziele Velázquezę. Jego tajemniczość odsyła nas do wyobrażeniowych identyfikacji, w kierunku pozornego lustra, które mamy nas obietnicą odzwierciedlenia i rozpoznania tego, co ukrywa przed nami druga strona obrazu. Ale właśnie tam, gdzie spodziewaliśmy się ostatecznej odpowiedzi, spotyka nas rozczarowanie: za fałszywym lustrem, za zamkniętym oknem majaczy nikczemne widmo Innego.

Wokół pustki. Wracamy do namalowanego przez samego siebie autora, jakbyśmy chcieli w jego oczach znaleźć wskazówkę. Podążając nie tylko za jego wzrokiem, ale i za odpowiedzią Lacana²⁵³, być może natrafimy na realną od-

²⁵¹ *Ibidem*, s. 31.

²⁵² L. Hengehold, *The Body Problematic. Political Imagination in Kant and Foucault*, Pennsylvania: Penn State University Press, 2007, s. 62.

²⁵³ W tym wypadku pozostają nieczuły na sugestię Lacana. Nie potrafię dostrzec „płaczu”, który on „widzi”. Ale pomijając tę wyobrażeniową rozbieżność, gotów jestem przystać na symboliczną zawartość tej interpretacji i zgodzić się z tym, że nawet jeśli księżniczka nie płacze, ma ku temu wyraźne powody.

powieź – wydobywający się z ust infantki płacz. Przechylona do tyłu, chce koniecznie zobaczyć, co kryje się na odwróconym obrazie, jakby tam wyjaśnione zostało tajemnicze pragnienie Innego. W związku z tym warto przypomnieć wcześniejszy tytuł tego obrazu: *Rodzina Filipa IV*, w świetle którego wyraziściej ujawnia się jego edypalna treść. Oto przyszła królowa chce wiedzieć, czego oczekują od niej jej królewscy rodzice. Rozhisteryzowana księżniczka nadaremnie usiłuje przejrzeć „punkt” *a*, dostrzec, jaki los odmalowany jej został na odwróconym obrazie; jej wzrok, jak sugeruje Lacan, błaga: „Pozwólcie mi zobaczyć”. Popędowa energia rozlewa się między dwoma znaczącymi: realnym autoportretem Velázquez’a i jego symbolicznym dopełnieniem, czyli Velázquezem Nieto, który, jak gdyby na pożegnanie, udziela wreszcie odpowiedzi: „Widziałem już zbyt dużo. Opuszczam was”.

Widz musi sam zmierzyć się z enigmą przedstawienia i na własny rachunek zakwestionować wielkiego Innego – spytać o własne chcenie. Patrzący na niego obraz pragnienia wskazuje mu wyjście. Trzeba pójść w stronę szambelana Nieto. Swobodnym krokiem *flâneura*, ni to wchodzić, ni to wychodzić, po swemu spacerować po pasażach fantazmatycznych przedstawień.

Płótno hiszpańskiego mistrza okazuje się więc nie tylko przedstawieniem przedstawienia, ale i przedstawieniem pragnienia, demaskującym fikcyjny charakter ukrytego za nim wielkiego Innego. Velázquez w pełni uwidocznia wybrakowaną egzystencję symbolicznej władzy. Sam, nie oglądając się na pragnienie Innych, udekorował własną pierś krzyżem Santiago. Po takiej lekcji wolności, nawet w porzuconej przez Lacana czołowej perspektywie, niczym z czołowego zderzenia, zwycięsko wychodzi suwerenny widz, przed którym połyскуje w oddali, na w pół śmiesznie, na w pół strasznie, królewska zjawia. W tym pojedynku wygrywa odzyskujący siebie podmiot.

Z psychoanalitycznej perspektywy odwrócony w *Las Meninas* obraz jawi się niczym *tabula rasa*, w którą wpisać należy niepowtarzalną inskrypcję własnego popędu. Nie wiemy, czego pragnie Inny; co więcej, jego egzystencja jest niczym więcej niż widmowym pozorem lustrzanego odbicia. Odwrócone płótno pozostanie na zawsze poza naszym zasięgiem, a z fallicznej próżni „lustra” wynurza się jedynie ułuda „królewskiego” znaczenia, niech więc to miejsce wypełni znaczące podmiotowego popędu. Niech widz, tak jak księżniczka, stawi opór pragnieniu Innego.

Struktura całości obrazu nie symuluje fenomenologii naturalnego spostrzeżenia, lecz opierając się na antynomii „oka” i „spojrzenia”, organizuje montaż niewspółmiernych przestrzeni: symbolicznych, wyobrażeniowo udostępniających się reprezentacji i realnych „plam”, zniekształcających perspektywiczną percepcję. Dzieło sztuki u Lacana to zmateralizowana forma krążenia wokół podmiotowej pustki, wspaniała i daremna próba fantazmatycznego wypełnienia wydrążonego rdzenia egzystencji. Próba podejmowana z uporem ukła-

dającego mandalę mnicha, który znużony przejrzaną na wskroś nicością, tym chętniej oddaje się pięknym złudzeniom. Dlatego w doświadczeniu estetycznym zawarty jest zarówno ból realnego rozczarowania, jak i jego mistyczno-zmysłowe ukojenie.

Niewidzialność. W Lacanowskiej interpretacji obrazu widz zostaje w niego wchłonięty przez Spojrzenie wyzierające z pustki wydrążonej w centrum jego przestrzeni, wsysającej go, niczym „czarna dziura”, w Inny wymiar. Siła przyciągania najintensywniej działa w heteroutopiach, w „miejscach” o największej nieprzejrzystości. Fascynujące Spojrzenie najżywiej wyzwała się tam, gdzie oko nie jest już w stanie wyświecić się podług własnych reguł, stwarzając poczucie zderzenia z zewnętrzną, transcendentną rzeczywistością. Jak mówił Lacan, „jeśli ktoś chce kogoś zwieść, przedstawia mu obraz zasłony, czyli coś, co pobudzi go do pytania o to, co się za nią skrywa”²⁵⁴.

Przeźrenie obrazu poszerzona zostaje nie dzięki uwidocznieniu tego, co choć doraźnie niedostępne, możliwe jest jednak, jak w lustrze Foucaulta, do ujrzenia z innego punktu widzenia, lecz poprzez ukazanie bezwzględnej niewidzialności w samej widzialności, poprzez unaocznienie w samej wizji jej na zawsze i zewsząd niezgłębionego mroku. Ten uparty, ślepy, nieodwzajemniający naszych spojrzeń opór wypełnia nasze oczy głębią niezależnej od nas zewnętrznosci, która zdaje się napierać i wybrzuszać zasłonę nicości, pustkę niewidzialnego, wokół której krąży nasz skopiczny popęd.

Ten „należący do mnie punkt widzenia” zostaje nagle odsączony z przedstawienia, gdy tylko zwierciadło zaczyna funkcjonować jako przesłona²⁵⁵.

Iluzja referencjalna działa tutaj tak, jak gdyby w lustrze nagle otworzyło się okno, przez które patrzy na nas nieskończony świat.

Skopiczny popęd budzi się w niezwiązanej symbolicznie „przeźreniu”, między znaczącymi, jak między *Las Meninas* a odwróconym w jego wnętrzu obrazem czy między obiema reprezentacjami Velázquez (autoportretem realnego malarza i jego symbolicznym dubletem – aposentadorem José Nieto Velázquezem) we wzniostej, niewpisującej się w logikę wyobrazeniowej wizji, przeźreniu popędu, w której proces sygnifikacji ulega gwałtownej refrakcji i rozproszeniu. Podmiot rozpoznaje sam siebie jako „efekt niemożliwości widzenia tego, czego brakuje w przedstawieniu”²⁵⁶. Spojrzenie jest końcem widzialności, w wizualnym polu wydarza się jedynie jako jego negacja i gdy tylko zacznie nabierać wyobrazeniowego wyrazu, zamienia się w fantazmat zafascynowanego

²⁵⁴ J. Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, s. 112.

²⁵⁵ J. Copjec, *The Orthopsychic Subject: Film Theory and the Reception of Lacan*, „October”, 1989, nr 49, s. 69.

²⁵⁶ *Ibidem*, s. 70.

i zaniepokojonego podmiotu. W ścisłym sensie Spojrzenie jest niewidoczne. Pustki obiektu *a* nie jest w stanie wypełnić żaden fenomenologiczny korelat; jej realność jest całkowicie heterogeniczna wobec wyobraźniowego.

W oślepiającej niewidoczności Spojrzenia obrazu, w jego negatywności nie bije też oryginalne źródło żadnej symboliczności, każde znaczenie jest jedynie wytworem fantazji zdezorientowanego widza, jego przerażoną reakcją na skomityzującą go pustkę, gorączkową próbą przywrócenia sensu. Pusta egzystencja symbolu jest jednak tym, z czym, zdaniem Lacana, powinien wzniosłe zmierzyć się każdy rozhisteryzowany esteta. Nie po to jednak, by stoczyć się w psychotyczną przepaść, lecz by w swej nieuniknionej potrzebie symbolizowania nie zatracić się ani w fanatycznej pewności, ani tym bardziej w skrajnie wyczerpującym nihilizmie. Sztuka zdaje się najatrakcyjniej podpowiadać, jak można sens życia odnaleźć w samym jego poszukiwaniu.

W *Psychozie* Alfreda Hitchcocka mamy scenę w wyjątkowo poruszający sposób ukazującą, jak pustka realnego ewokuje iluzję wyższego sensu, choćby i demonicznego. Chodzi o scenę, w której na schodach napęczniałego wiktoriańskim mrokiem domu zamordowany zostaje nieustępliwy detektyw. W dynamicznych ujęciach widzimy niemożliwe, widzimy, jak sparaliżowana starsza pani ze wzniesionym energicznie nożem przemierza długim, niezwykle szybkim krokiem korytarz (znacznie później widz dowiaduje się, że była to tylko „przebieranka”). Całe to szaleństwo nieprzypadkowo oglądamy z niezwyklej perspektywy – kamera zawieszona została pod sufitem. Z tego nieludzkiego, jakby „obiektywnego”, ogarniającego i oderwanego od pola widzenia punktu zajmujemy przez chwilę wyobcowującą pozycję odpodmiotowanej obserwacji. Patrzymy poprzez kamerę, która uprzedmiotawia zarówno to, co widziane, jak i samo widzenie.

Jedynie fantazmatyczne wsparcie ze strony muzyki utrzymuje jeszcze tę scenę w rejestrze naszej rzeczywistości. Ta przerażająca muzyka paradoksalnie przynosi pocieszenie, przywołując straszny, ale jednak jakiś wyższy sens. Ściśle rzecz biorąc, dla Lacana realne jest czystą negatywnością, zniekształcającą symboliczne lukę, a nie miejscem ukrytej Prawdy, schowkiem dla Boga, schronem dla zbłąkanej duszy. Lecz ten sam surowy dla wyobraźni Lacan wie, że fantazmatyczne wsparcie dla używającego znaczeń człowieka jest niezbędne i, choć wymagające pewnej moderacji, nie może być zlekceważone.

Moje pokolenie pamięta dziecięcą zabawę w potajemne wykopywanie gdzieś w pobliżu domu, na placu zabaw, maleńkiej dziury, którą przed zasypaniem wypełniało się różnymi sekretnymi świecidełkami. I tak jak nie zdradza się do końca swych fantazji, tak strzeżono też dostępu do ukrytych w ciele ziemi własnych fantazji.

Skoro jednak wiemy, gdzie ukryliśmy swe „skarby”, zawsze możemy tam powrócić. I jeśli zajdzie potrzeba, gdy nasze pragnienie utknie w obezwładniającym zastojem, możemy raz jeszcze spojrzeć w opróżnioną z fantazmatów

dziurę i z nieklamana rozkoszą raz jeszcze wypełnić własną pustkę odmienioną kolekcją fantazji.

W Lacanowskim widzeniu *Las Meninas* euklidesowa, abstrakcyjna geometria obrazu przekształcona zostaje w pole libidalnych sił, które rozrywają, deformują linearną perspektywę: wzrok widza nie przemierza już abstrakcyjnej odległości między punktami, lecz zapada się w pofałdowanym, poszatkowanym przez psychosomatyczną energię polu widzenia.

Libidalna lektura *Las Meninas* nie zmierza jednak do brutalnego zerwania z estetyką pozorów, a jedynie do jej zrównoważenia przez uwrażliwienie widza na toczącą się pod powierzchnią wyobrażeniowej iluzji kapryśną grę popędów. Francuski psychoanalityk uważał, że nie można bezkarnie sondować tej podskórnie doświadczanej głębi bez fantazmatycznej asekuracji; zanurzając się w jej odmęty bez wyobrażeniowej osłony, zostalibyśmy zgniecieni przez nie-ludzko realne ciśnienie. Realne udostępnia się w artystycznym przedstawieniu tylko w formie złagodzonej przez estetyczne uśmierzenie. Nie można nagim okiem patrzeć prosto w słońce, nieosłonięte realne oślepiłoby każdego podglądacza.

Na tym polega głęboki konserwatyzm tego aspektu Lacanowskiego myślenia: dla Nietzschego zerwanie zasłony Mai ma umożliwić odnowę porządku symbolicznego, „całkowicie nowy zbiór symboli”; dla Lacana każde zerwanie obrazowej przesłony może się tylko przejawić jako załamanie porządku symbolicznego, jako psychotyczny krach w przedstawieniu²⁵⁷.

Sztuka nie może według Lacana wyrzec się funkcji *dompte-regard*, nie wyrzekając się własnego człowieczeństwa na rzecz obezwładniającej siły jakiegoś ponadindywidualnego Sie, pochłaniającego ludzkie Ja niczym „czarna dziura” Realnego. Pod tym względem *Las Meninas* wciąż pozostaje wielkim dziełem w stylu *trompe-l'oeil*, ciemną gwałtownością, która chroni się przed samą sobą w światłach opanowanej kontemplacji, jak kobieta, przezornie zamykająca swe bezkresne spojrzenie w ogarniającym ją wzroku podejrzliwego mężczyzny. Fascynujące Spojrzenie obrazu, uwodząc widza, nie może go zwieść w śmiertelną pułapkę bezsensu – realne musi odnaleźć swe miejsce w prowizorycznej, wciąż rozwijającej się całości niczym fragment pustki wpisującej się w ażurowy sens symbolicznej kompozycji.

Oczywiście nie każdego przekonuje estetyczny konserwatyzm Lacana. Hal Foster, bynajmniej nie ukrywający swego życzliwego zainteresowania teorią francuskiego psychoanalityka, w tej kwestii zajmuje zgoła inne stanowisko:

Wbrew Lacanowi, *dompte-regard* nie obowiązuje w całej sztuce; w rzeczywistości niektórzy usiłują wyzwolić się z tego jarzma, niekiedy rozdzierając przesłonę obrazu

²⁵⁷ H. Foster, *op. cit.*, s. 277.

jako taką, a przynajmniej „niszcząc malarskość” (czasami w błędnym przekonaniu, że malarski obraz i obrazowa przeszłość stanowią jedność)²⁵⁸.

Ten powściągliwy estetyzm Lacana, a nawet skłonność do pewnego gestaltizmu, dziwi u kogoś tak niechętnemu fenomenologicznym tendencjom do obłaskawiającej i obłaskawionej percepcji, percepcji, w której każda skaza przemienić się musi w wyraźniejszy od innych ślad harmonijnej jedności. Okazuje się jednak, że w obliczu sztuki upodobnia się on do krytykowanego wcześniej za także właśnie poglądy Merleau-Ponty’ego.

Estetycznie afektywna reprezentacja wyobrażeniowa. Tylko „patrzac z ukosa”, możemy dostrzec realną fakturę symbolicznych wyobrażeń. W literaturze przedmiotu często podaje się przykład *Ambasadorów* Hansa Hollbeina, obrazu, który w amorficznym oglądzie wyjątkowo przejrzyście unaocznia tę fenomenologiczną możliwość. Wyraźnie widzimy na nim, jak po odstąpieniu od czołowej perspektywy, na oczach zerkającego z boku widza, spod nieznaczącej, wydawałoby się, plamy na wizerunku zażywających gnuśnego przepychu wielmożów, w ukośnym rzucie wyrasta właściwy motyw – złowieszcza czaszka. Tak samo uchyla się Lacan przed wizją Foucaulta, rezygnując ze spekulacji jego „zwierciadlanego” realizmu, przekraczając logikę optycznego przedstawienia po to, by zobaczyć realne znaczenie *Las Meninas*.

Przedstawienie zastąpione zostaje w Lacanowskiej interpretacji przedstawieniowym reprezentatywem (*die Vorstellungsrepräsentanz*). I tym, „co w istocie konstytuuje obraz, jest nie przedstawienie, bowiem rezultatem tego obrazu w obrazie jest *Vorstellungsrepräsentanz*. Ściśle rzecz biorąc, jest tak, że wszystkie postacie, które widzisz, nie są bynajmniej przedstawieniami, lecz spostrzegasz je nie inaczej niż jako postacie odgrywające spektakl (*en représentation*), tak więc wszystkie te postacie, bez względu na ich status, skutecznie się tutaj urzeczywistniają i choć przecież zmarły już dawno temu, to przecież wciąż są tutaj i trwałość tej obecności bierze się dokładnie z tego, że są postaciami odgrywającymi rolę, oraz z całkowitego przekonania o tym, że żadna z nich nie przedstawia tego, co sama sobą prezentuje”²⁵⁹.

Jednakże sposób, w jaki Lacan interpretuje ten zapożyczony od Freuda termin, nie wytrzymuje estetycznej próby. Bowiem w artystycznej aranżacji znaczących zawsze uwolniony zostaje ich afektywny ładunek. Estetyczne doświadczenie to w zasadzie afektywna eksplozja, w której odsłonięte zostają pokłady popędowej przeszłości znaczących, a sygnifikacja jako taka w kulminacyjnych momentach wręcz cofa się na powrót za granicę pierwotnego wy-

²⁵⁸ *Ibidem*, s. 286.

²⁵⁹ J. Lacan, *The Object of Psychoanalysis 1965–1966*, s. 11.

parcia, do źródeł pierwotnego procesu. Wbrew obrazoburczej opinii Lacana, estetyczna inskrypcja jest w stanie przypomnieć, obnażyć afektywne korzenie znaczenia, objawić niewinną siłę jego pierwszego obsadzenia. Jego kategoryczne zastrzeżenie: „reprezentatyw nie jest przedstawieniem”²⁶⁰ nie przekonuje w obliczu estetycznego Spojrzenia, nawet jego samego, o czym świadczy choćby jego trudny i egzaltowany stosunek do obrazu Courbета.

Ten w dużej mierze jednostronny romans sprowadzał się głównie do usilnych prób zasypania i wyjałowienia bijącej ze *Źródła świata* afektywności. Mówiąc późniejszym językiem Kristevej, owa anestetyzacja znaczących zmierzała do zlikwidowania ich semiotycznej zawartości, przy jednoczesnym wzmocnieniu ich abstrakcyjnej semantyczności.

Estetyczny stosunek między znaczącym a afektem jest możliwy dla każdego, kto go (nie)szczęśliwie doświadczył. Nawet jeśli potem całe to przeżycie zbędzie mianem fantazmatu. Jego niemożliwość jest udziałem jedynie tych, którzy nigdy nie dali się przekonać, czy też, jak pewnie sami by to określili, zwieść estetycznym afektom. Nie dla nich „piękno zbawi świat”; poniekąd to rozumiały, skoro sam Dostojewski wiarę tę powierzył tytułowemu *Idiocie*²⁶¹.

W lacanizmie, niestety, ta dysocjacja (między przedstawieniem i afektem) prowadzi do odrzucenia jednego z dwóch terminów i do przyznania absolutnego pierwszeństwa przedstawieniu, do prymatu „znaczącego”, zgodnie z terminologią Lacana. Nie trzeba czytać wielu tekstów Lacana, aby się przekonać, że freudowskie rozróżnienie między afektem a reprezentacją stało się – w lacanizmie – rzeczywistym odrzuceniem, niekiedy pogardliwym, zarówno afektywności, jak i przeżytego doświadczenia²⁶².

W powszechnej czy też raczej pospolitej ikonografii wyobrażeniowość dzieła sztuki służy niemal w całości jako rodzaj fantazmatycznego ekranu wspierającego symboliczność. Ten obrazowy ekran stanowi „imagistyczną konsekwencję języka, wizualny środek społecznego uznania i wymiany, i jako taki bierze udział zarówno w wyobrażeniowym, jak i w symbolicznym”²⁶³. Ale nawet tam, gdzie praca piękna wydaje się w pełni zwieńczona w wyrazie ponadindywidualnej prawdy, zawsze prześwitują niezatarte do końca świadectwa czyjegoś mozolnego retuszu. Wtedy w polu widzenia odsłaniają się niesamowite ślady realnego podmiotu.

Jeżeli znaczący mojego imienia jest moim reprezentatywem lub delegatem wobec interpersonalnej społeczności języka, [...] to moim ekwiwalentnym reprezentaty-

²⁶⁰ J. Lacan, *The Other Side of Psychoanalysis*, s. 144.

²⁶¹ F. Dostojewski, *Idiota*, tłum. J. Jędrzejewicz, Warszawa: PIW, 1979.

²⁶² J. Laplanche, *The Unconscious and the Id. A Volume of Laplanche's Problématiques*, trans. L. Thurston, London: Rebus Press, 1999, s. 18.

²⁶³ H. Foster, *op. cit.*, s. 276.

wem w warunkach wizualnego przedstawienia jest niewidzialny fantom mojego obiektu *a*²⁶⁴.

Dlatego też pełne doświadczenie sztuki dociera do najgłębszych pokładów dzieła, wsączając, przelewając i odfiltrując interpretacyjne przedsady w punktach *a*, w wydrążonych przez popęd szczelinach przedstawienia, stwarzających odbiorcy okazję do przeżycia ucieleśnionych w nich osobliwości Innego, jego dziwnej *jouissance* i niesamowitego lęku. Podmiot estetycznego przeżycia najpierw wchodzi w skórę autora, zatacza pętlę w obiegu pragnienia Innego, okrąża o-biekt, by następnie powrócić po odwróconej stronie pętli do siebie, do własnego pragnienia, ale odmienionym i wzbogaconym przez autentyczne spotkanie z Innym. Rozwijane w taki sposób fantazmatyczne wariacje na temat symbolicznego nie służą już ślepemu narcyzmowi, lecz pozwalają w swych wyobrażeniach przyswoić to, co obce, zachowując jednocześnie jego niemożność. W filozoficznej poetyce Levinasa powiedzielibyśmy, że tak oto w estetycznym poznaniu Inny staje się Drugim.

W doświadczeniu sztuki konfrontujemy się z intymną konfiguracją obiektu *a*, w jego pustym miejscu artysta odsłania się w widmowych manifestacjach własnego popędu. Hermeneutyka jego twórczości dalece wykracza więc poza warstwę deklaracji, obejmując także to, co wyznane przez nieświadome ciało. W tej estetycznej samoprezentacji spotykamy się z artystą przede wszystkim jako podmiotem cielesnej *jouissance*; podmiot znaczącego to jedynie przyciasny kostium ek-systencji, pod którym oddycha realne istnienie, które nie dość, że nie uchyla się przed naszym wzrokiem, to, jak odwrócony w *Las Meninas* obraz, zawsze będzie nas przemierzać nieprzeniknionym Spojrzeniem.

²⁶⁴ S.Z. Levine, *op. cit.*, s. 95–96.

3. CIAŁO ABIEKTU (JULIA KRISTEVA)

3.1. JĘZYK „Z KRWI I KOŚCI”

Podmiot w procesie (*sujet en procès*). Rygoryzm metodologiczny strukturalizmu, tak skuteczna broń w walce z sentymentalnie reakcyjnymi przesądami humanizmu, doprowadził do całkowitego wyjałowienia tego, co miało być ostatecznie wyjaśnione i dzięki temu wyzwolone – samego podmiotu tej ultraracjonalnej emancypacji. Paradoksalnie, jak to zauważyła Julia Kristeva, pod znakiem zapytania stanęła możliwość jakiegokolwiek indywidualnego samostanowienia: jeśli podmiot jest jedynie strukturalnie ubezwłasnowolnioną iluzją i nikt nie zdoła się oprzeć zewnętrznej opresji znaków, to i każda forma samowyzwolenia nie jest niczym więcej jak iluzją subiektywnej niezależności, pseudoegzystencją wytworzoną przez autoteliczną sygnifikację.

W strukturalistycznie zamkniętym i szczelnie wypełnionym swoim symbolicznym istnieniem języku nie ma miejsca na indywidualny opór. Rewolucyjna walka z tak totalitarnym systemem byłaby niczym innym jak zamaskowaną strategią samozachowania tegoż systemu, w której tzw. podmioty pełniłyby rolę funkcjonalnej fikcji, obliczonej jedynie na użytek symbolicznego programu.

Jednakże, zdaniem Kristevej, lingwistyczna teoria zafałszowuje prawdziwą naturę języka, jeżeli traktuje go jak „monolityczny przedmiot”, sztucznie oddzielając go od pozasystemowych oddziaływań; zawężająca pole widzenia formalizacja prowadzi do zniekształconego i zubożonego obrazu sygnifikacji, nie dostrzegając, jak w gruncie rzeczy złożony i dynamiczny kompleks rozmaitych, heterogenicznych praktyk przyczynia się do wytworzenia jego określonych, konkretnych znaczeń. Podkreślając procesualny charakter języka, czyli to, że język zawsze wypowiedany jest przez realny podmiot, wskazała ona na potrzebę uzupełnienia abstrakcyjnej analizy semiotycznej badaniami nad praktycznym wymiarem sygnifikacji.

Już samo to, że język nie istnieje bez „mówiącego podmiotu”, sprawia, że jest on uwikłany we wszystkie te przemiany, jakim ciągle podlega wypowiadająca go subiektywność – ucieleśniona, historyczna, zideologizowana i pragnąca. Należy w końcu wydobyć z abstrakcyjnej formaliny mówiący podmiot i „dostrzec sygnifikacyjną praktykę, która [...] nie chce utożsamiać się z bezwładnym ciałem”²⁶⁵ uprzedmiotawiającej analizy – zapobiec uśmiercającej język wiwisekcji. Jak to skomentowała Kristeva, „nasze filozofie języka, realizacje tej idei, to nic innego jak myśli godne archiwistów, archeologów i nekrofilów”²⁶⁶.

²⁶⁵ J. Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, trans. M. Waller, New York: Columbia University Press, 1984, s. 15.

²⁶⁶ *Ibidem*, s. 13.

Pomimo krytyki strukturalizmu Kristeva tylko częściowo wpisuje się w filozofię wypierającego go poststrukturalizmu i z dystansem podchodzi do jego standardowej metody dekonstrukcji. Jej zdaniem także i ona prowadzi do zamknięcia językowych procesów w abstrakcyjnym wymiarze czysto semiotycznej różnicy, gdzie o konfiguracji znaczących decydować może jedynie wewnętrzna logika znaczących, całkowicie odseparowana od niejęzykowych wpływów.

Według Kristewej zarówno w strukturalizmie, jak i w poststrukturalizmie indywidualna tożsamość unicestwiona została w podmiotowości zredukowanej do abstrakcyjnego punktu, z którego nierealnej pozycjonalności wyrastać ma autonomiczna geometria dyskursu, obliczona w transcendentalnej i całościowej kalkulacji modernizmu lub nakreślona w postmodernistycznie zdecentralizowanej przestrzeni znaczących.

W pierwszym przypadku mamy jeszcze do czynienia ze swoistym logocentryzmem Rewolucji, gdzie samowystarczalny system znaków, jako idealny byt, nieskażony chaosem podrzędnego świata natury, wytwarza i potwierdza własne Słowo, wcielając je następnie w uległą materię bytu. W drugim przypadku prawdziwościoroszczenia sygnifikacji zostają definitywnie odrzucone, nawet między samymi znakami nie znajdujemy żadnego samouzasadniającego się znaczenia – wszystko jest dozwolone, gdy nie istnieje transcendentalny znaczący. Każde z tych rozwiązań jest według Kristewej fałszywe; co więcej, każde z nich, na swój sposób, uznaje autentyczną emancypację podmiotu za ideologiczne złudzenie.

Skoro więc z bezosobowego strukturalizmu i pseudoosobowego poststrukturalizmu nie sposób wydobyć głosu sprzeciwu, warto byłoby, jak uznała Kristeva, tak przeformułować te po części słuszne demystyfikacje metafizycznego esencjonalizmu, aby można było wykorzystać ich emancypacyjny potencjał, opierając się na bardziej realnych podstawach. Oczywiście zamiarem Kristewej nie jest rekultywacja przebrzmiałej koncepcji ludzkiego indywiduum jako w pełni świadomej, panującej nad sobą, spójnej tożsamości. Niemniej, jeśli koncepcja podmiotu ma być adekwatna, musi ona uwzględnić nie tylko pasywne aspekty jego rzeczywistego funkcjonowania, ale i jego twórczą aktywność, bowiem oprócz tego, że podlega on determinacji ze strony rozmaitych ogarniających go praktyk, sam także przyczynia się do ich dalszego rozwoju.

Zaprojektowana przez nią tzw. semanaliza zajęła się więc pominiętym przez strukturalistyczną i poststrukturalistyczną semiologię faktycznym funkcjonowaniem języka, kwestionując tym samym zasadność sprowadzenia podmiotowości do roli biernego podłoża sygnifikacyjnych operacji. Wprowadzając w puste pole sygnifikacji ucieleśniony, konkretny podmiot, semanaliza pozwala zrozumieć dynamikę przemian, którym nieustannie podlega rzeczywisty język. Rozwój języka byłby bowiem niemożliwy w samoreferencyjnej izolacji: „nowe słowo” wyrasta zawsze w miejscu przecięcia się różnorodnych praktyk sygnifikacyjnych, gdy w odpowiadających im systemach znakowych dochodzi do

symbolicznych transpozycji. Zjawisko to zwięźle charakteryzuje pojęcie intertekstualności.

Termin „intertekstualność” denotuje tę transpozycję jednego lub kilku systemów znaków w inny, ale w związku z tym, że termin ten bywa często rozumiany w banalnym znaczeniu „badań źródłowych” (*study of sources*), wolimy termin „transpozycja”, bowiem mówi on o tym, że przejście z jednego systemu sygnifikacyjnego do innego wymaga nowego wyrażenia tetyczności – wypowiedzeniowej i denotacyjnej pozycjonalności. Jeśli ktoś uzna, że każda praktyka sygnifikacyjna jest polem transpozycji rozmaitych systemów sygnifikacyjnych (intertekstualność), rozumie on też, że jego „miejsce” wypowiedzenia i denotowany przezeń „przedmiot” nigdy nie będą stanowić kompletnej jedności ani nie będą ze sobą tożsame, lecz na zawsze pozostaną pluralistyczne, rozbite, nadające się do rozparcelowania. Tym sposobem można polisemię [wielorakie poziomy lub rodzaje znaczenia] postrzegać jako rezultat semiotycznej poliwalencji – przylegania do odmiennych systemów znaków²⁶⁷.

Bez żywej podmiotowości, przekształcającej się w gorącym tyglu niejęzykowych praktyk, struktura czystego języka nie byłaby w stanie się rozwijać; zapadając się w monotonię nieskończonych powtórzeń, stałaby się grą tak samo różnicowanych znaków, skupionych wyłącznie na sobie, obumierających w bezproduktywnej autoafirmacji.

Włączanie się procesów czysto językowych w logikę zewnętrznych przemian zakłada przy tym pewną współmierność, którą semiotyczna analiza znajduje w zasadzie sygnifikacji, determinującej wszystkie heterogeniczne praktyki społeczne. Jakkolwiek owe praktyki byłyby rozbieżne, zawsze są one systemami znaków, które działają według tych samych reguł artykulacji, jako znaczące arbitralnie odniesione do znaczonego. Barthes zauważa:

Faktycznie musimy się teraz zmierzyć z możliwością odwrócenia Saussure’owskiej deklaracji: lingwistyka jest nie częścią, nawet tą uprzywilejowaną, ogólnej nauki o znakach, lecz to semiologia jest częścią lingwistyki [...]. Dzięki temu odwróceniu możemy łatwiej dostrzec jedność w badaniach nad pojęciem sygnifikacji, jakie przeprowadzane są obecnie w antropologii, socjologii, psychoanalizie i stylistyce²⁶⁸.

W analizie procesów sygnifikacyjnych należy jednak koniecznie uwzględnić to, że nie służą one jedynie celom społecznej wymiany i że nie można ich wyłącznie opisywać na podstawie komunikacyjnego modelu języka. Przy takim podejściu z obszaru badań znika całe transgresywne bogactwo „podziemnych”, erupcyjnych przejawów języka. Semiotyka bazująca na lingwistycznym ujęciu praktyk społecznych przyczyni się do pełniejszego ich poznania tylko wtedy, gdy posługiwać się będzie rozszerzoną koncepcją języka, wrażliwą zarówno

²⁶⁷ *Ibidem*, s. 59–60.

²⁶⁸ R. Barthes, *Elements of Semiology*, trans. A. Lavers, C. Smith, New York: Hill and Wang, 1968, s. 11.

na jego afirmatywność, jak i negatywność wobec otaczającego go środowiska znaków. Bez procesualnej dialektyki, zdolności do zawiązywania i rozwiązywania określonych porządków symbolicznych świat dyskursu zastygłby w wiecznej skamienielinie, nieczulej na dotyk zmiennej rzeczywistości. Dlatego też semiotyka, systematyzując swój przedmiot, musi z równą skrupulatnością rejestrować mechanizmy i zdarzenia potwierdzające jej taksonomiczne założenia, jak i te kontrfaktyczne, naruszające spójność przyjętej uprzednio interpretacyjnej metody. W tym sensie semiotyka powinna się przekształcić w semanalizę.

Samorefleksyjna semiotyka, natrafiając na opór heterogenicznych elementów, staje przed trudnym zadaniem: nie ulec systemowej pokusie homogenizacji wszystkiego, ku czemu się zwraca jej badawcza intencja. Semanaliza Kristevej, rozpoznając w asymbolicznej negatywności materialność sygnifikacji, jej osadzenie w „mówiącym podmiocie”, wręcz wypatruje na uporządkowanym gruncie językowej systemowości wszelkich śladów jego idiomatycznej, idiosynkratycznej obecności, nieposłusznych ścieżek, wydeptanych przez obcego „z krwi i kości”. Transcendentalny podmiot systemu, poruszając się po śladach Innego, spostrzega uporządkowany przez siebie świat znaków z nieoczekiwanej, dziwnej perspektywy: zmieniają się proporcje, symbole odsłaniają przed nim nieznane dotąd oblicze. Dzięki temu semanaliza może doprowadzić do nowych syntez, zrewolucjonizować język i naruszając zastałe formy komunikacji, przywołać Słowo języka do nieprzewidywalnego i nieartykułowanego wcześniej porozumienia.

Wreszcie sama semiotyka, kwestionując w ten sposób swoje *status quo*, wyzwalając się na chwilę z przywiązania do ustanowionych przez siebie zasad i reguł, wraca później do siebie odświeżona i zdolna dalej dotrzymywać kroku spieszącemu po rozdrożach heterogenicznych praktyk transgresywnemu indywidualium. Nieprzypadkowo przydające życia lingwistycznej ortodoksji hereetyckie epizody najłatwiej przeżyć i rozpoznać w zaskakującym i niesamowitym języku poezji.

Sygnifikacja „z krwi i kości”. Zapewne wyjątkowa wrażliwość na to, co żywe i nieskodyfikowane w języku, na jego nieświadomą, subwersyjną stronę pogłębiona została u Kristevej przez jej psychoanalityczne doświadczenia, zarówno teoretyczną, jak i kliniczną działalność, dzięki której miała okazję przekonać się o tym, jak dalece artykułowane w języku znaczenia kształtowane są nie tylko przez abstrakcyjną gramatykę i syntaksę, lecz również przez cielesne przeżycia i afekty.

O ich sensotwórczym charakterze wystarczająco pouczyć może wysłuchanie wypowiedzi pozbawionej afektywnego wsparcia: mechaniczny, „nieładzki” głos, zamiast przydać jasności, jakby mogli się spodziewać lingwistyczni „formaliści”, przesłania wówczas i zniekształca sens wypowiedzianych słów do tego stopnia, że niekiedy trudno się w nich doszukać jakiegokolwiek przekazu, gdy samo wypowiedzanie nie podpowiada, kto mówi i do kogo. Łatwo można sobie

także wyobrazić, w jakie osłupienie popadłaby publiczność poddana aktorskiej prowokacji polegającej na „wspieraniu” wygłaszanej kwestii zupełnie nieoczekiwanym afektem (monolog Hamleta oznajmiony urzędowym tonem, kasan-dryczne wizje wyśpiewane z brooklyńskim akcentem itp.). I jak wreszcie mielibyśmy nie stać się ofiarą czyjejs ironii bez afektywnej wypowiedzi? Zwykle, codzienne życie nie raz prowadzi do nieporozumień, w których zderzamy się z głuchą ścianą afektywnego niedowład.

Nad wyraz „wymownych” przykładów afektywnego zubożenia języka dostarcza praktyka psychoanalityczna. Z tego rodzaju deficytem najczęściej mamy do czynienia u osób cierpiących na depresję. Dotknięci nią pacjenci modulują i rytmiczują swoje wypowiedzi w pozbawiony żywej emocji sposób, sprawiając wrażenie jakby nieobecnych.

Kristeva określa afektywny niedobór nie tylko jako znaczące zniekształcenie mowy; dostrzega w nim przeszkodę dla samej inicjacji językowej podmiotu. Jeden z jej pacjentów, chłopiec o imieniu Paul, nie potrafił rozwinąć swoich zdolności językowych. Dopiero praca nad jego afektywnością wywołała pożą-dany skutek. Poprzez wspólne śpiewanie, wyrażanie i odgadywanie własnych i cudzych intencji w odpowiednio dobranych piosenkach i ariach wzbudzona została u Paula popędowa i wyobrażeniowa identyfikacja z samym aktem komunikacji. Przyjemność, jaką sprawiało mu słyszenie własnego śpiewu, a także żywo odczuwana radość z harmonijnego porozumienia stopniowo zamieniły się w zwykłą chęć zabierania głosu – język nabrał nareszcie odpowiedniego sensu.

W opisywanej przez Kristevę relacji między językiem a jego rzeczowym podmiotem, inaczej niż u większości strukturalistów i poststrukturalistów, mamy do czynienia nie tylko z oddziaływaniem języka na ciało – samo ciało także wywiera znaczący wpływ na język.

Sygnifikacja jest jak transfuzja żywego ciała w język²⁶⁹.

Systemową logikę języka zawsze narusza popędowe pragnienie; czy to będzie abstrakcja transcendentalnego ego, czy podmiot rozumiany jako fikcyjne miejsce gry czystych znaczących, dla każdego z tych teoretycznych modeli ostatecznym odniesieniem i wiarygodnym sprawdzianem wciąż pozostaje żywy podmiot, przemawiający do innych głos, wydobywający się z trzewi, a nie z pustki bezdźwięcznych znaków.

Semiotyczne/symboliczne. Wewnętrzną dialektykę sygnifikacyjnego procesu Kristeva opisuje za pomocą dwóch terminów: „semiotyczne” i „symboliczne”. Pierwszy z nich, w odróżnieniu od semiotyki jako nauki o znakach, odnosi się do, wpływów jakie wywiera na system oznaczania afektywne ciało.

²⁶⁹ K. Oliver, *Introduction*, [w:] K. Oliver (red.), *The Portable Kristeva*, New York: Columbia University Press, 1997, s. XX.

Drugi termin dotyczy tego wymiaru sygnifikacji, który regulowany jest wyłącznie przez system znaków, przez reguły gramatyki i syntaksy. W tym trybie proces oznaczania dąży do jak największej jednoznaczności, jego skrajnym wyrazem są twierdzenia nauki, matematyki i logiki. Opierająca się na stabilnym systemie znaków symboliczność to domena panującej nad sobą świadomości. Złudzenie tej samowładzy rozwiewa się, gdy symboliczność sygnifikacji ulega semiotycznym odkształceniom.

Zasadnicza różnica między symbolicznym i semiotycznym nie oddziela ich całkowicie, oba tryby nakładają się na siebie: afektywność rozsupłuje i rozrywa zeszytniałe powiązania w sieci znaków, z kolei abstrakcyjny porządek *signifiance* pozwala obniżyć zagrażającą skutecznej komunikacji ekscesywność popędu.

Choć w języku obie modalności są ze sobą splecione i w praktyce żadna z nich nie działa w całkowitej izolacji, chronologiczne pierwszeństwo przysługuje semiotyczności. Docierając do semiotycznych źródeł języka, Kristeva podążała za mitycznymi sugestiami Platona. Do opisanego w *Timaiosie*²⁷⁰ prehistorycznych okoliczności i warunków powstania świata wykorzystywał on metaforyczne znaczenia terminu *chora*, oznaczającego bezkształtny zbiornik pierwotnej nieokreśloności, pasywną przestrzeń, w której dojrzewa, niby w matczynym łonie bytu, przyszłe istnienie. Pomimo tej macierzyńskiej przenośni, nasuwającej na myśl rodzicielskie zabiegi i starania, platońska *chora* jest całkowicie bierna; jej troska spełnia się w całkowitej uległości wobec tego, co ją wypełnia.

Dla Kristevej *chora* to macierzyńska sfera narodzin języka, semiotyczna wagina, w której rozwija się afektywna znaczeniowość. W tym lingwistycznym ujęciu odnosi się ona przede wszystkim do przedjęzykowego porozumiewania się matki z dzieckiem.

W matczynych objęciach dziecko uczy się, jak radzić sobie z przytłaczającą energią popędów. Zespolone ze swoją rodzicielką, jest ono przez jej czuły dotyk zachęcane do afektywnej komunikacji. W gaworzącym, zrytmizowanym, glosolalicznym upojeniu niemowlę odczuwa szczęśliwą możliwość bycia sobą obok matki, w porozumieniu zwiastującym wyzwalającą i usamodzielniającą moc języka. Z matczynych gestów, z odkładającej się na ciele dziecka miłosnej energii narasta poczucie odrębnej tożsamości, której nie zagraża horror bezradnego osamotnienia.

Bez takiego afektywnego przygotowania nikt nie przyjmie w pełni ojcowskiego Słowa. W konfrontacji z Prawem języka zwyciężyć musi afektywna ufność przyszłego rozmówcy. Bezwzględnie kastrujący Ojciec to, jak przekonuje Kristeva, wystarczający powód do psychotycznej ucieczki przed jarmem języka i pokusy zupełnego zatonięcia w otulinie płynnego macierzyństwa.

²⁷⁰ Platon, *Timaios i Kritias*, tłum. W. Witwicki, Warszawa: Alfa-Wero, 1999, s. 57.

W przeciwieństwie do Platona, Kristeva podkreśla produktywną naturę *chory*; nie tylko przyswaja ona, ale i wytwarza własną energię, umożliwiając tym samym przekształcenie się afektywnych relacji matki z dzieckiem w sygnifikacyjny proces, w którym przedjęzykowy dwugłos przeistacza się w harmonijny dialog.

Miłosny przebieg tego dorozumiewania się, łagodnie uwypuklając granicę między obiema stronami, sprawia, że dziecko na poziomie protosymbolicznych doznań coraz wyraźniej przeżywa różnicę między sobą a otoczeniem. Z semiotycznych reakcji na zewnętrzne przedmioty (radosne „ma-ma” na widok matki, żywiołowe „hau-hau” na widok psa itp.) przebija symboliczna antycypacja dojrzałego języka.

Już narcystyczne przeglądanie się w zwierciadle matczynego ciała nadaje afektywności porządkującą i łagodnie dyscyplinującą formę. Naśladowanie matczynej mimiki, gestów i głosu pozwala dziecku przyswoić sobie umiejętności ustawiania się naprzeciw innemu w pozycji zapośredniczonej przez sygnifikacyjny dystans.

Postawa matki jest tu decydująca: musi ona, wspierając emancypację swojego podopiecznego, zadbać o to, by nie doprowadziła go ona do monadycznego zasklepienia się w sobie. Utwierdzając dziecko w jego tożsamości, powinna więc zarazem stwarzać mu okazję do takich afektywnych doświadczeń, w których dane jest im realizować szczęśliwą wspólnotę odrębnych bytów. Bezwarunkowe zaspokajanie zamienia się wówczas we wpajanie afektywnych wzorców komunikacyjnych; samoekspresja staje się jednocześnie zaproszeniem do współdziałania.

Kristeva, adaptując terminologię Edmunda Husserla, mówi w tym przypadku o tetycznym przełomie: na tym poziomie artykulacji mamy już bowiem do czynienia z zaczynem językowego sądu, z ustanowieniem tożsamości i różnicy. „Tetyczny przełom” okazuje się więc, obok freudowskiego rozwiązania „kompleksu Edypa” i lacanowskiej „fazy lustra”, kolejnym niezbędnym momentem w konstytucji podmiotu jako ujęzykowanej egzystencji.

[...] widzimy tetyczną fazę – przyjmowanie *imago*, kastracji i semiotycznej ruchliwości – jako miejsce Innego, jako warunek wstępny sygnifikacji, tzn. jako warunek wstępny przyjęcia języka. Tetyczna faza wskazuje na granicę między dwiema heterogenicznymi dziedzinami: semiotycznego i symbolicznego²⁷¹.

Wraz z nabyciem symbolicznych kompetencji nie zanikają semiotyczne potrzeby języka. Ich zlekceważenie skutkować musi zaburzeniami w świadomym i nieświadomym funkcjonowaniu podmiotu. Zbyt często zdarza się, że teoria

²⁷¹ J. Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, s. 48.

i praktyka społecznej komunikacji, a także problematyka autorefleksji grzęzną w bezpodstawnych założeniach o rzekomej samowystarczalnej symbolicznej racjonalności. Tymczasem każde rzeczywiste znaczenie jest dynamicznym efektem dwubiegunowego pola sygnifikacji, wyłączenie któregośkolwiek z nich przyczynia się do poznawczej i komunikacyjnej deformacji. Wyparcie semiotyczności skazuje nas na odgrywanie roli transcendentalnego widma, desymbolizacja przemienia nas w przeżywających nie wiadomo co idiotów.

Dynamikę sygnifikacji wywodzi więc Kristeva z cielesności popędów i ich wyobrażeniowych reprezentacji, ze sfery wyprzedzającej to, co symboliczne. Ten materialny, biologiczny żywioł z jednej strony zagraża swoim niebezpiecznym pulsowaniem stabilności symbolu, z drugiej zaś jest jego ożywczą siłą, w której tkwi już logika antycypująca symboliczne prawo. W tym, co nazwane zostaje ciałem Matki, a co wykreśla uniwersum presymbolicznych, cielesnych relacji między dzieckiem a matką, relacji, które zawiązują się już w brzemiennym łonie, dochodzi do realizacji tzw. funkcji macierzyńskiej, wyprzedzającej i umożliwiającej realizację funkcji ojcowskiej, będącej ostatecznym, finalnym dopełnieniem zdolności sygnifikacyjnych.

Także Lacan podkreślał istotną rolę matki w rozwoju językowych zdolności dziecka, zaznaczając, że to zazwyczaj ona pierwsza odgrywa w jego życiu rolę wielkiego Innego, retroaktywnie przydając nieartykułowanemu krzykowi dziecka określone znaczenie, tym samym podnosząc prymitywną potrzebę do poziomu artykułowanego przekazu.

Do pewnego stopnia Lacanowskim odpowiednikiem semiotycznego wymiaru znaku jest utworzony przez niego przy okazji badań nad „psychotycznym językiem” Jamesa Joyce’a termin *lalangue*. Ten wywiedziony z rodzajnika określonego „la” i z rzeczownika „langue” neologizm dotyczył języka lekceważącego ojcowską potrzebę jednoznaczności na rzecz estetycznej rozkoszy (*jouissance*), wytwarzanej w zmysłowej grze homofonii i wieloznaczności. Estetyczna rozkosz odsyła tu do źródeł wcześniejszych niż symboliczne prawo Ojca i zalecana przez to prawo powściągliwość „zasady przyjemności”.

Cielesne wzorce przejęte zostają przez dziedzinę tego, co Symboliczne. Cielesne oddzielenie i odrzucenie może stać się oddzieleniem i odrzuceniem symbolicznym, ponieważ kontrola macierzyńska organizuje psychikę jeszcze przed fazą lustra i edypalnym kryzysem. Macierzyńska kontrola antycypuje ojcowski zakaz i edypalne uwikłanie, dzięki którym podmiot ostatecznie wkracza na płaszczyznę sygnifikacji. Dla Kristevej oznacza to, że siła cielesnego popędu zawiera już sama w sobie symboliczną logikę i moc zakazu oraz że owa popędowa siła nie jest nigdy całkowicie wyparta wewnątrz sygnifikacji²⁷².

²⁷² K. Oliver, *Reading Kristeva. Unraveling the Double-bind*, Bloomington: Indiana University Press, 1993, s. 19.

Podmiot w procesie jest więc nie tylko lacanowskim efektem symbolicznego języka, ale i skutkiem semiotycznej semiozy.

Zanim kastrujący Ojciec przetnie pępowinę, symbolicznym Prawem zastępując bezgraniczną czułość Matki na długo przedtem, nim będziemy starali się do niej wrócić okrężną drogą języka, już w samych matczynych objęciach odczuć możemy łagodny uścisk autorytetu. Dzieje się to w tych momentach, gdy administratorka dziecięcej zmysłowości, kierując się wybranymi przez siebie zasadami nagradzania i „karania”, poddaje tresurze nasze ciało, regulując porę snu czy też zarządzając jego procesami wchłaniania i wydalania. Pierś funkcjonuje nie tylko jako obiekt rozkoszy, ale i skuteczne narzędzie władzy.

Deprywacja i zaspokojenie, symbioza i oddzielenie – w taki sposób macierzyństwo wpisuje w ciało dziecka afektywną matrycę logiki odróżnienia i identyfikacji, stanowiącej zmysłową antycypację fundamentalnych zasad języka: negacji i tożsamości. Dzięki temu, że najpierw cieleśnie nabywamy umiejętności identyfikowania się, a następnie także odróżniania się od matczynego ciała, gotowi jesteśmy później przyjąć ojcowski nakaz ponownej samoidentyfikacji w symbolicznym świecie języka, w świecie odróżnionego podmiotu i przedmiotu, nieustannie poróżnionego znaczącego i znaczonego. Symbolicznie edukacja wywodzi się więc z karnalnego wychowania.

Jak gdyby od zawsze zanurzona w symboliczności języka, istota ludzka doświadczała nadto *władzę*, odwrotną stronę – chronologicznie i logicznie bezpośrednio – *praw* języka. Za pomocą frustracji i zakazów owa władza czyni ciało *obszarem* ze strefami, otworami, punktami i liniami, powierzchniami i zagłębieniami, gdzie zaznacza się i funkcjonuje archaiczna władza opanowania i poluzowania, rozróżniania na czyste i nieczyste, możliwe i niemożliwe. „Logika binarna”, pierwotna kartografia tego ciała, które nazywam *semiotycznym*, by wyrazić to, iż, będąc warunkiem przedwstępnym języka, jest ono dłużnikiem sensu, ale inaczej niż znaki *językowe* i wprowadzany przez nie porządek *symboliczny*. Władza macierzyńska jest strażniczką tej topografii ciała *czystego* w obu znaczeniach tego terminu; różni się od *praw* ojcowskich, w których wraz ze stadium fallicznym i opanowaniem języka będzie się toczył los człowieka²⁷³.

W cieleśnym budowaniu własnej tożsamości dziecko nie jest zdane tylko na matczyne zarządzanie, jego ciało też wykazuje protosymboliczną inicjatywę. Symboliczną negację poprzedzają korporalnie przeżyte procesy odrzucania, negowania materialnego ekscesu.

Do wyznaczonej przez psychoanalizę fazy analnej dochodzi przed kompleksem Edypa i odseparowaniem się we freudowskiej topografii ego od id. Fazę tę zamyka znacznie bardziej rozległy i fundamentalny okres infantylnego libido, tzw. okres sadystyczny, którego poprzedzająca kompleks Edypa dominacja konstytuuje oralny, mięśniowy,

²⁷³ J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. M. Falski, Kraków: Wyd. UJ, 2007, s. 71.

uteralny i analny sadyzm. We wszystkich tych formach, z których analna, jako wyparta najpóźniej, jest najważniejsza, energia napięć i rozładowań erotyzuje zarówno językowe, uteralne i analne zwieracze, jak i system kinetyczny. Te przechodzące przez zwieracze popędy wzbudzają przyjemność w tym właśnie momencie, gdy od ciała zostają odseparowane i odrzucone należące do niego substancje. Ta dojmująca przyjemność zbiega się zatem z utratą, odseparowaniem od ciała i odizolowaniem obiektów na zewnątrz niego²⁷⁴.

Pozbywanie się nadmiernej materii, defekacja, procesy wydalania, wyplwanie pokarmu – wszystko to służy wzmocnieniu popędowych tendencji do wyodrębnienia się ze zmysłowego środowiska i stawianiu somatycznych granic między tym, co moje i nie moje. Ten cielesny sprzeciw przeradza się nawet w agresję; dziecko sadystycznie gryzie wypełniającą go pierś i w rozdrażnieniu wymiotuje matczyne ciało. Chce w końcu zacząć żyć własnym ciałem. Musi więc wy-miotować to, co się przed nim miota jak niepewna swojego miejsca rzeczywistość, wyrzucić to na zewnątrz, postawić przed sobą jako przed-miot, stać się po-miotem samego siebie – panującym nad swoim wnętrzem pod-miotem. Dla Kristevej nawet w opisanej przez Freuda dziecięcej grze *fort-da* poza wymiarem symbolicznym odsłania się także materialny, cielesny charakter językowej inicjacji.

Podczas gdy Lacan widzi w Fort/Da negatywność, funkcjonującą na zasadzie metonimii, wskazującej na początek symbolizacji, Kristeva dostrzega negatywność, która wciąż pozostaje pierwotnie gestykulacyjna i kinetyczna – cielesny akt odrzucania i przyciągania szpulki. [...] Kristeva kładzie nacisk na fizyczną stronę tego czynu. Dla niej ten cielesny akt jest równie ważny dla późniejszego wyłonienia się sygnifikacji jak „fort” i „da”. W przypadku gry Fort/Da negatywność jest początkowo materialna, a nawet gestykulacyjna. Kristeva przekonuje, że negatywność, konieczna dla pojawienia się podmiotowości, jest już czynna w samym ciele²⁷⁵.

Abiekt i ciało Matki. Inicjacja podmiotu, jego wejście w sygnifikacyjny wymiar zaczyna się, zdaniem Kristevej, znacznie wcześniej, niż sądził Lacan. Jeszcze przed fazą lustra znajdujemy w zachowaniu dziecka przejawy podmiototwórczego rozwoju, gdy podejmuje ono próby odróżnienia się od matczyngo ciała, odrzucając je od siebie jako obcą, niestrawną materię. Jakby w niecierpliwym oczekiwaniu na własne Ja, usiłuje ono już w najwcześniejszym okresie życia wysliznąć się ze zbyt szczelnych objęć Matki.

Niedojrzała psychosomatyczność staje się wtedy areną rywalizacji dwóch popędów: chęci powrotu do łona, zatopienia się w uwalniającej od egzystencjalnego braku pierwotnej komunii i przeciwnej do niej gwałtownej potrzeby

²⁷⁴ J. Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, s. 150–151.

²⁷⁵ K. Oliver, *Reading Kristeva*, s. 44.

wyodrębnienia się i zakreślenia nieprzepuszczalnych granic wokół własnej zmysłowości.

Już Lacan mówił o tym, że wbrew rozpowszechnionemu wśród freudystów pogładowi, głównym powodem nieświadomego lęku nie jest wcale utrata matczyego ciała, lecz na odwrót, nic bardziej nie frustruje i niepokoi jak niemożliwość wynurzenia się z przepastnych odmętów macierzy i wyjścia na stały, otwarty ład ojczyzny, na którym każdy z wytyczonych przez Prawo szlaków prowadzi do umacniającego się podczas symbolicznej wędrówki samopotwierzenia.

Niemniej dla Lacana ten popędowy konflikt rozstrzygać się zaczyna dopiero w trakcie rozwiązywania kompleksu Edypa, dla którego „faza lustra” jest wyobrażeniowym i quasi-symbolicznym preludium. Natomiast Kristeva już w symbiotycznej relacji dziecka i Matki dostrzega pęknięcia i działania sił zmierzających do rozpadu. Co więcej, zjawiska te wyprzedzają całkowicie symboliczność upodmiotowiającego języka, a dla ich skutecznego przebiegu w zupełności wystarcza somatyczne podłoże popędów.

Nie czekając na „imię Ojca”, ciało dziecka nieświadomie rozpoczyna walkę o siebie w swoim niewypowiedzianym jeszcze imieniu. Bezwarunkowemu, zdawałoby się, oddaniu towarzyszy narastająca niechęć wobec Matki; jej ciało staje się coraz bardziej odstręczające i jako to, co narusza rosnące w dziecku poczucie autonomii, przemienia się z celu i źródła kazirodzkiej satysfakcji w obiekt wstrętu.

Kristeva, opisując procesy uwstrętniania tego, co zagraża podmiotowej jedności, posługuje się oryginalną koncepcją tzw. abiektu (*l'abject*). W etymologii tego terminu zawarta jest podstawowa struktura psychosomatycznego formułowania się indywidualnej tożsamości. Ab-iekt to owa niesamowita „ziemia niczyja”, wzburzona płynność miotająca się między dwiema nieszczelnymi zaparami: pod-miotem i przed-miotem.

Zazwyczaj skryty, czający się w tle codziennej, nawykowej percepcji, gdy tylko wynurzy się na pierwszy plan, doprowadza do ostrego kryzysu tożsamości i znaczenia. Podmiot traci wtedy orientację co do swojego położenia, nie wie już, co jest nim, a co przynależy do obezwładniającej go przemocy, zewnętrznej lub wewnętrznej. Powodem tego zatrwożenia są nie tyle konkretne obiekty lub subiekty, ile pozbawione przedmiotowości lub podmiotowości rozchwiania i rozstępy bytu.

Chyba najczęściej doświadczamy abiektualnej niepewności przy okazji jedzenia. Kristeva przywołuje przykład obrzydzenia, jakie budzi kożuch na mleku. Wystarczyłoby oddzielić mleko i unoszącą się na nim skórę, by powstrzymać mdłości: każdy element sam w sobie jest dostatecznie określony, ciało płynne i stałe, nic z osobna nie wywołuje tu wątpliwości co do jego natury. Problem leży (?), płynie (?) w ich wzajemnym połączeniu, tym bowiem, co najbardziej dręczący, jest trudność w wyznaczeniu sztywnej granicy – kożuch zdaje się za-

równy płynny, jak i stały. Percepcja takiej nieokreśloności wywołuje odruch wymiotny, mimowolny wraz tego, jak bardzo chcemy wpisać w porządek symboliczny, w jego binarną logikę, najmniejszą nawet pozostałość po archaicznej nietożsamości. Znany wielu koszmar z dzieciństwa nieprzypadkowo zapada w pamięć właśnie w tym okresie życia, gdy tak bardzo domagamy się poczucia silnej tożsamości i gdy wyjątkowo żywa jest jeszcze pamięć o lęku przed znoścą, podmywającą granice macierzyńską Rzeczą.

Abiektualizacja swoją skrajną postać, daleką od niewinnej obrzydliwości mlecznego kożucha, przybiera w estetycznej konfrontacji z tym, co ucieleśnia ostateczny brak jakichkolwiek granic, gdy doświadczamy „żywej” obecności ludzkich zwłok. O ile abiektualizacja pożywienia wiąże się z samymi początkami naszego istnienia, o tyle unaoczniona śmierć podsuwa nam pod oczy abiekt jako nasze ostateczne przeznaczenie.

Jednakże zwłoki nie są *znaczącym* śmierci – częścią Saussure’owskiego znaku, który odsyła do *znaczonego* (pojęcia) lub je reprezentuje – ale czymś innym. Znaczącym śmierci byłby „płaski encefalograf, na przykład”, ponieważ symbolicznie wskazuje on na pojęcie lub znaczone, wobec którego utrzymuje ono nieskazitelnie bezcielesny dystans. Zwłoki, wręcz przeciwnie, znoszą ten dystans, umiejscawiając śmierć w nieznośnej dla podmiotu bliskości. [...] Zwłoki są śmiercią – nie znaczoną, lecz ucielesnioną²⁷⁶.

Życie podmiotu zaczyna się od częściowej utraty jego bytu; dziecko, wyodrębniając się z matczynego ciała, odrzuca tę część rzeczywistości, z którą się identyfikuje. Odrzucona matka staje się abiektem, utrzymywaną w odpowiednim dystansie „żarłoczną” Rzeczą, przed której nieustannym naporem stawiane są abiektualne zapory wstrętu. Odizolowanie matczynej *chory* otwiera wokół niej, wolną od jej semiotycznie pulsującej nieokreśloności, stabilną przestrzeń, „centralną pustkę”, z której wreszcie mogą wynurzyć się wyraźnie odróżnione podmioty i przedmioty.

Kiedy popędowe wzburzenie otacza horyzont bezprzedmiotowej pustki, podmiot oddaje się bez reszty pragnieniu jego zobiektywizowania, usilnie starając się znaleźć dla niewypowiadalnego afektu jakiś obiekt. Tak właśnie było, zdaniem Kristevej, w znanym freudowskim przypadku „małego Hansa”, do którego zastosowała ona abiektualną interpretację. W efekcie postawiła całkowicie odwrotną diagnozę niż jej wielki poprzednik. Freud uważał, że przyczyną fobii chłopca mógł być tylko lęk przed jakimś określonym obiektem, w tym przypadku przeniesieniowy lęk przed końmi, którego rzeczywistym obiektem był zazdrosny o matkę ojciec. Kristeva zanegowała tę zawężoną do kompleksu

²⁷⁶ M. Becker-Leckrone, *Julia Kristeva and Literary Theory*, Hampshire–New York: Palgrave Macmillan, 2005, s. 34–35.

Edypa charakterystykę fobii, zakładającą jej konieczny rzekomo związek z określonym obiektem. Jej zdaniem dla „małego Hansa” to właśnie brak obiektu, wokół którego mógłby się zakotwiczyć jego wezbrany popęd pragnienia, był tak przerażający, że chłopiec za pomocą symbolicznych koni metaforycznie sam stworzył sobie prowizoryczny obiekt fobii. Na korzyść tak postawionej diagnozy przemawia przebieg samej kuracji. Już niebojący się koni, pozornie wyleczony pacjent, nie rozpoznając żadnego obiektu swego lęku, cierpiał znacznie bardziej niż przed „wyleczeniem”. Nic więc dziwnego, że dość szybko znalazł sobie nowy obiekt dla tego samego lęku, obiekt, w którym bezkształtny lęk, zyskując jakąś postać, stawał się mniej przerażający.

Zupełnie inaczej wygląda rozwiązanie tego problemu po przeniesieniu jego analizy na płaszczyznę preedypalnych procesów abiekcji.

W przeciwieństwie do freudowskiej analizy fobicznego obiektu, Kristeva słyszy w fobii małego Hansa, w jego „boję się koni” nie lęk przed obiektem, lecz raczej, jak to ujęła, „hieroglif”, ustrukturyzowany zgodnie z „logiką metafory i pragnienia”. Hans opracował sposób sygnalizowania „popędowej ekonomii w pragnieniu obiektu”. To, że fobiczna metafora Hansa (konie) pojawia się wtedy, gdy popęd nie znajduje obiektów, ma związek nie z obiektem paternalnym, lecz z *pragnieniem* lub inauguracyjną *utrątką*. Szczególnie ważne jest to, że metafora reprezentująca *pragnienie* jest ukonstytuowana w symbolizującej podmiotowości, która transponuje nieusymbolizowane procesy semiotyczne. Język abiekcji Hansa demonstruje podmiotową potrzebę symbolicznego opracowania tego, co semiotyczne²⁷⁷.

Wbrew temu, co sugerował Freud, to nie nadmiernie zagrażająca figura Ojca powodowała, że „mały Hans” nieświadomie wolał schronić się przed nim w wyobrażeniu mniej przerażających koni. Wręcz przeciwnie, konie jako obiekt fobiczny zostają przez niego nieświadomie powołane do zastąpienia zbyt słabo obecnego Ojca. Ich przedstawienie, budząc lęk, zarazem w kojący sposób reprezentowało niedostatecznie wyartykułowane imię Ojca.

W abiekcji dostrzega Kristeva uzupełniające przeciwieństwo prymarnego narcyzmu – ze ścierania się tych dwóch sił, dośrodkowej i odśrodkowej, wyłania się wewnątrz podmiotu i zewnętrżność przedmiotu. Pierwotna kateksja matczyne go ciała, narcystyczna identyfikacja z nim powodują, że pragnienie dziecka, tożsame z pragnieniem Matki, kieruje się zawsze w tę samą stronę co Ona. Gdy więc Matka jest nieobecna, pragnienie dziecka przenosi się za nią ku nieznanemu, wyobrażeniowemu Innemu. W pustce pozostawionej przez Matkę otwiera się zatem miejsce dla Trzeciego. Dualna relacja Matka – dziecko przekształca się w ternarny układ: Matka – dziecko – Inny, wyobrażeniowy Ojciec. Ten kochający Inny, do którego zwraca się pragnienie Matki, zatrzymując

²⁷⁷ S.K. Keltner, *Kristeva. Thresholds*, Cambridge: Polity Press, 2011, s. 42.

ją przy sobie, umożliwia „jeszcze nie podmiotowości” dziecka rozwinięcie swojej osobności w pozostawionej przez Matkę pustce.

Wyobraźniowy Ojciec nie grozi, nie zakazuje matczynego ciała, jego objawienie się w przeniesionym pragnieniu Matki uczy dzielenia się miłością, bycia kochającym, który pozwala być kochanemu, uczy miłosnego dystansu.

Zaistnienie tej trójczłonowej struktury już na preobiektywnym poziomie, przed edypalną triangulacją i protosymboliczną fazą lustra, jest warunkiem prawidłowego ewoluowania „jeszcze nie podmiotu” w kierunku późniejszej symbolizacji. Granice wyznaczane przez abiektywizację, dzięki narcystycznej identyfikacji z upragnionym przez Matkę kochającym Trzecim, działają już nie tylko jako zaporę przed napierającym zewnątrz, ale także jako pomost prowadzący do dojrzałej miłości odrębnych i indywidualnych bytów. Matczyna Rzecz w objęciach wyobraźniowego Ojca zmienia się ze wstrętnej, złowieszczego abiektu w odzyskiwany obiekt znaczącej, metaforycznej adoracji.

Wywołująca lęk nieokreśloność nie ulega wyparciu, represja jest tylko częścią; na peryferiach świadomości i nieświadomości, jak upiorna zjawia, mający nieustannie abiekt – widmowe dopełnienie podmiotowości. Ciało matki uobecnia się uparcie i stale w rozmaitych awatarach, przerażających wizjach obcej materii – oblegającej, przenikającej i rozpuszczającej somatyczny pancerz nieustannie niepewnego Ja. Rozkładające się zwłoki, jedzenie o „dziwnej” konsystencji, przenikliwy odór i cała mnogość innych wstrząsających doznań to powtarzająca się groźba, której rzeczywisty ciężar poczuliśmy pod naporem matczynego ciała.

Abiekcja jest warunkiem zaistnienia podmiotu i możliwością zniesienia jego bytu. Oddzielenie się od abiektu, wycofanie go przez podmiot na zewnętrzną pozycję obiektu udaje się połowicznie; w traumatycznym załamaniu się symbolicznych granic, oddzielających Ja od nie-Ja, abiekt powraca, by wziąć nas w swoje posiadanie.

O roli „nieczystego” i wstrętu w konstytucji podmiotowych tożsamości napisano już wiele. Do podobnych wniosków doszli liczni antropologowie kultury, z Mary Douglas na czele, udowadniając, jak wielkie znaczenie dla socjalnej taksonomii i społecznej tożsamości ma rytualizacja i tabuizacja tego, co skalanne i wstrętne.

W tym sensie wstręt jest odpowiednikiem porządku społecznego i symbolicznego na skalę indywidualną i zbiorową. Z tego powodu, podobnie jak *zakaz kazirodztwa*, wstręt jest zjawiskiem uniwersalnym – natrafia się nań, kiedy tylko ukonstytuuje się symboliczny i/lub społeczny wymiar ludzkości, i to w każdej cywilizacji²⁷⁸.

²⁷⁸ J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia*, s. 67.

W patriarchalnych społeczeństwach abiektualizacja jest wyjątkowo skuteczną metodą poniżenia kobiety. Falliczny system wartości w naturalny sposób sprzyja idealizacji męskiego ciała i zohydzenia ciała kobiecego. To pierwsze, wypełnione tchnieniem rozumnego ducha, wznosi się dumnie nad tym drugim, niepanującym nad sobą, mięsiączkującym, omdłym, rodzącym, rozhisteryzowanym.

Tym, co jednak odróżnia teorię abiektu od typowych w tej kwestii stanowisk, jest transcendentalizacja wstępu jako zmysłowej zasady wykreślenia fundamentalnych granic między Ja i nie-Ja. Jej swoistość polega na przyznaniu ciału zdolności, jaką zwykle się łączy z apriorycznymi strukturami czystego rozumu, mianowicie zdolności do pierwotnej syntezy podmiotowej, w której rozwijające się ciało abiektualnie samookreśla swoją wewnętrzną. Relatywizującą „wstę” perspektywę antropologii kulturowej osadza Kristeva w pozakulturowym ciełe. Oczywiście zgadza się ona z tym, że procesy abiektualizacji będą różnie się konkretyzować w odmiennych kontekstach kulturowych. Jednakże sama potrzeba uwstętniania pojawia się jeszcze przed kulturową socjalizacją i dlatego charakteryzuje ona podmiot jako taki, podmiot w ogóle. Choć więc zmysłowy charakter wstętu jest zawsze kulturowo dookreślony, nie można go uznać za wyłączny efekt dyskursu.

Narcystyczny podmiot współczesności. W *Objaśnianiu marzeń sennych* Freud opowiada o ojcu, który znużony wielogodzinnym czuwaniem przy zwłokach syna zapada w sen; śni mu się zmarły jako oskarżająca go zjawia. „Ojczy, czyż nie widzisz, że płonę?”²⁷⁹ – to pełne wyrzutu pytanie budzi śpiącego, który spostrzega, że od płomienia świec zajęła się odzież martwego dziecka. Najprostsze, wydawałoby się, wytłumaczenie tego koszmaru, wskazywałoby na fizyczne zjawiska jako przyczyny takiego, a nie innego przebiegu snu: rzeczywisty zapach dymu i swąd spalenizny zostały po prostu włączone do rozwijającego się scenariusza snu jako jego nowe tematyczne motywy. Można by jednak zapytać, dlaczego owe zewnętrzne bodźce zostały wykorzystane akurat w taki, a nie inny sposób; równie dobrze dym i swąd sprowokować by mogły do zdecydowanie przyjemniejszych marzeń sennych, na przykład o przypalonym na ruszcie soczystym mięsie. Tu natomiast mamy do czynienia ze straszliwą traumą, wstrząsem, który nie pozwala śnić.

Dla Lacana cała ta historia jest opowieścią o bolesnej konfrontacji z realnym. Głębokie poczucie winy za śmierć syna, nawet jeśli całkowicie nieuzasadnione, było tym realnym, które zniweczyło pracę fantazji – kojącą, zacierającą traumatyczne ślady w nieświadomości śpiącego. Ojciec budzi się, by móc dalej fantazjować o swym braku winy, żywiąc się wyobrażeniami na temat swej ojcowskiej

²⁷⁹ S. Freud, *Objaśnianie marzeń sennych*, tłum. R. Reszke, Warszawa: KR, 2007, s. 429.

troskliwości, wyobrażeniami symbolicznie wzmocnionymi przez życzliwą opinię otoczenia. Z wydanego na pastwę nieświadomości snu wypłoszyło go dopiero realne.

Lacan mówił o potrzebie przemierzenia swoich fantazmatów i odczuciu tego, co zawsze uwiera pod delikatną podszewką wyobrażeń. Jest to, choć bolesne, stosunkowo nietrudne do zrealizowania, bo w samą fantazję wpisana jest ambiwalencja wypierania tego, co realne, jak też odwrotny pęd ku traumatycznej granicy. Skoro „prawda ma strukturę fikcji”, człowiek, uczestnicząc w pełni rzeczywistości, musi w jakimś stopniu fantazjować, byle nie zapominał całkowicie o tym, co w nim samym wymyka się wyobcowującym wizerunkom.

Można więc cieszyć się swoim obrazem jak pożyczonym na jakiś czas przebraniem, które, nawet jeśli zachwyca, w nie mniejszym stopniu ukrywa prawdziwą nagość, którą upiększa.

Przed niebezpieczeństwem utraty kontaktu z własną realnością przestrzega Kristeva. Współczesny człowiek, tonąc w powodzi pustych, gładkich obrazów, sam przekształca się w estetyczny pozór. W zdigitalizowanym świecie obrazoburcza natura symboli wyrodnieje w bałwochwalczą pewność zero-jedynkowych kalkulacji. Jestem tym, co się ściśle przedstawia, w pełni zobrazowanym symbolem, podmiotem przeglądającym się w równie przezroczystych co ja innych.

Semiotyczna czy realna, jak by powiedział Lacan, energia ulega w tej fantazmatycznej orgii coraz większemu zubożeniu lub też eksploduje pod nieznosnym ciśnieniem symbolicznego, rozbijając krzywe lustra ludzkich relacji. Czas najwyższy, przekonuje Kristeva, powstrzymać zarówno anestetyzację semiotycznego, jak i jego niszczące, zupełnie niekontrolowane wybuchy; należy sprzeciwić się rozprzestrzeniającej się nieprawdzie, jak to ujęła za Guyem Debordem, „społeczeństwa spektaklu”.

Dopóki to, co konieczne pozostanie społecznym marzeniem sennym, dopóty sen będzie społeczną koniecznością. Spektakl jest złym snem nowoczesnego społeczeństwa zakutego w kajdany i w gruncie rzeczy wyraża jedynie jego pragnienie snu. Spektakl jest tego snu strażnikiem²⁸⁰.

Już pora spuścić kurtynę i stworzyć nowe przedstawienia, w których człowiek odzyska „utraconą duszę”. Obudzić należy otępiałą zmysłowość, znieczuloną alkoholem, pigułkami i iluzją estetycznego Photoshopa.

Ciało zdobywa niewidzialne terytorium duszy²⁸¹.

²⁸⁰ G. Debord, *Społeczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, tłum. M. Kwaterko, Warszawa: PIW, 2006, s. 39.

²⁸¹ J. Kristeva, *New Maladies of the Soul*, trans. R. Guberman, New York: Columbia University Press, 1995, s. 9.

Kristeva zaleca więc poddać ciało, a w konsekwencji i zmartwiałą duszę kuracji wstrząsowej. Aby to uczynić, należy zaaplikować odpowiednie środki estetycznego wyrazu. Ich opis dostarczyła Kristeva już w *La révolution du langage poétique*²⁸². Z czasem widoczne staje się to już w *Potędze obrzydzenia* – estetyka zostaje przez nią uznana za najbardziej skuteczną politycznie praktyką rewolucji.

Rozczarowana wielkimi ideologiami, prawdziwe szanse na poprawę stosunków społecznych i emancypację jednostki znajduje w ich estetycznym, a nie czysto symbolicznym przepracowaniu; sam teoretyczny dyskurs i oparta na zewnętrznym przymusie realizacja ideologicznych tez to nic więcej jak zastępowanie jednego terroru innym.

Współczesny człowiek to narcyz – narcyz, który choć może cierpieć, nie wie, co to wyrzuty sumienia. Jego cierpienie manifestuje się w jego ciele, udręczonym przez somatyczne symptomy. Problemy wynikające z jego pragnienia paradoksalnie dostarczają mu pretekstu, by się w nich całkowicie pogрузić. Kiedy nie jest w depresji, zostaje pochłonięty przez błahe, bezwartościowe obiekty, które oferują mu perwersyjną przyjemność, lecz nie zadowolenie. Żyjąc w chaotycznej i rozpedzonej przestrzeni i czasie, często rozmija się on z własną fizjonomią; pozbawiony seksualnej, podmiotowej lub moralnej tożsamości, ten borderline jest jak żyjąca na pograniczu amfibia lub też ktoś w rodzaju „fałszywego ja” – jest ciałem, które działa, zazwyczaj nawet nie ciesząc się tym upajającym się działaniem. Współczesny człowiek traci duszę, nie wiedząc o tym, ponieważ jego aparat psychiczny rejestruje jedynie przedstawienia i te ich wartości, które są wygodne dla podmiotu²⁸³.

Narcyzm jest niezbędnym elementem struktury podmiotu. Kristeva wie, jak istotną rolę w formowaniu się podmiotowości odgrywają jego autodemarkacyjne mechanizmy; jej krytyka nie zmierza do wyeliminowania narcyzmu, tylko do zniesienia jego przerośniętej w zewnętrznych reprezentacjach formy. Tożsamość współczesnego człowieka, pozbawiona wnętrza, zawłaszczona przez medialny spektakl wyobcowuje się w fałszywym poczuciu autokreacji, której scenariusze pisane są za jej plecami przez nadzorców i funkcjonariuszy środków masowego przekazu, nowej broni masowego rażenia, niszczącej wszelkie przejawy autentycznego życia.

Przed tą opresją schronić się można tylko we własnym wnętrzu, w zbudowanej przez siebie „strefie wewnętrznej”, w zaciszu „sekretnego ogrodu, w intymnej siedzibie czy też, ujmując to prościej i zarazem ambitniej – w życiu psychicznym”²⁸⁴.

²⁸² J. Kristeva, *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle. Lautréamont et Mallarmé*, Éditions du Seuil, Paris 1974.

²⁸³ *Ibidem*, s. 7–8.

²⁸⁴ *Ibidem*, s. 27.

Wyalienowanemu narcyzowi nie pozostaje nic innego jak stać się narcyzem dogłębnie i w pełni, w sobie samym, a nie na zewnątrz, znajdującym pierwotną obcość, nieusuwalną nieprzystawalność kłębiącego się w nim życia do jakiegokolwiek, choćby najpiękniejszego czy najstraszniejszego wizerunku.

Powrót do siebie nie polega więc na rozpoznawaniu jakiejś ukrytej, substancjalnej i niezmiennej prawdy o sobie samym; jeśli już, to jedyną niewątpliwą wiedzą, jaką zyskujemy o własnej podmiotowości, jest pewność co do jej procesualnej natury. Uświadomienie sobie tej procesualności pozwala uwolnić pragnienie z symbolicznego zastoju, wyzwolić jego swobodny przepływ, nieskrępowany już przez ideologiczne fiksacje.

Poprzez prymarną identyfikację z wyobraźniowym Ojcem jeszcze nie „mówiący podmiot” wchodzi w obszar symbolicznej zewnętrzności, w której otwiera się pole dla przyszłych obiektualnych obsadzeń ze strony rozwijającej się, z dala od matczynego abiektu, swobodnej i elastycznej tożsamości. Wyidealizowany Trzeci, sam nie będąc obiektem, pozwala wyłonić się symbolicznie ukształtowanej przedmiotowości; jego miłość jest przyzwalająca i nie żywi się cudzym istnieniem. Z metaforycznej figury wyobraźniowego Ojca wypływa cała miłosna sygnifikacja, dzięki której tworzący się podmiot pojmować zaczyna własną egzystencję jako niekończącą się wędrówkę po wzniosłych ścieżkach symboli.

Inaczej niż melancholia, którą można scharakteryzować jako niezdolność do pracowania utraty, żałoba jest zawsze niepełnym i dokonującym się nadawaniem symbolicznej formy i treści semiotycznej utracie²⁸⁵.

Narcyz musi więc się wznieść ponad „centralną pustką”, wokół której nadbudowała się jego indywidualność. Tylko wtedy będzie mógł prawdziwie zaistnieć jako ten, który kochając obcego w sobie, potrafi pokochać Inność innego.

W tym sensie, jak deklaruje Kristeva, jedynie miłość może nas zbawić, ponieważ „przestrzenią wolności dla indywiduum jest miłość – to jedyne miejsce, ten jedyne moment w życiu, gdy złamane zostają rozmaite zabezpieczenia, mechanizmy obronne i konserwatywne nawyki oraz gdy ktoś stara się przekroczyć granice własnego bycia”²⁸⁶. Głęboką wiarę Dostojewskiego, że „piękno zbawi świat”, można by tu wyrazić następująco: zbawi nas tylko wzniosłe piękno miłości do obcego bliźniego.

Bez utożsamienia się z wyobrażeniem o symbolicznej miłości Ojca inny pojawiałby się przed nami wyłącznie jako zwierciadlane alter ego, w którym dostrzegalibyśmy jedynie zasadę własnej przemocy. Takie narcystyczne skrzy-

²⁸⁵ S.K. Keltner, *op. cit.*, s. 42.

²⁸⁶ J. Kristeva, *Julia Kristeva. Interviews*, New York: Columbia University Press, 1996, s. 121.

wienie znajdujemy przecież w lacanowskim lustrze, w którym wyobraźniowego nie rozświetla jeszcze symboliczne światło miłosnego zaufania i szczęśliwego zainteresowania Innością; ideał Ja, który z niego wyziera, jest zagrażającym nam rywalem. Chcemy się do niego upodobnić, aby stał się taki sam jak my, w pełni przewidywalny, zawsze nas potwierdzający i przez to unicestwiony. Kristeva, jak zapobiegliwa Matka, uprzedza lacanowskiego Ojca i stawia przed narcyzem inne zwierciadło.

Załamanie się miłosnej symbolizacji okalecza, a nawet unicestwia podmiot, czyni go niezdolnym do poszukiwania i pozyskiwania żywych znaczeń. Odrętwiałe w depresji lub pogrążone w melancholii indywiduum nie jest w stanie wysublimować przepełniającego jego istnienie abiektu, staje się przedmiotem pochłanianym przez nienasyconą Rzecz.

Z odzyskanej intymności, z realności pragnienia przemówić może głos autentycznej symbolizacji, sensowności nieprzesłaniającej własnego nonsensu. Pewny swojej rozkoszy (*jouissance*) podmiot, zdaniem Kristevej, będzie podmiotem rzeczywistej rewolucji, zdolnym do oporu zarówno wobec pustych obietnic wielkich ideologii, jak i wobec marketingowo-reklamowych manipulacji rynku.

Nowy człowiek ma żyć jak wolterowski Kandyd, krzątając się we własnym ogródku, przesadzając od czasu do czasu korzenie wewnętrznych oczywistości, pozwalając kwitnąć temu, co nieznane, dbając, by nie przerosło w całkowicie bezsensowny gąszcz. Taki ma być podmiot w procesie, w którym jest on sędzią, oskarżonym, jak też świadkiem – w procesie bez ostatecznego wyroku.

Semiotyczna rewolta, symboliczne pojednanie – estetyczna subwersja podmiotu. Kristeva wskazywała na poezję jako ten typ praktyki językowej, w której najwyraźniej ujawnia się dialektyka semiotycznego i symbolicznego. Nie chodziło przy tym o poezję rozumianą w kategoriach rodzaju literackiego, lecz o specyficzne użycie języka, w którym semiotyczność znaku, rozrywając skorupę symbolicznych ujednoznaczeń, wydobywa na powierzchnię jego afektywną wieloznaczność. Symptomy takiej asymbolizacji znajdujemy nie tylko w całej literaturze; w zasadzie sztuka w każdej postaci opiera się na sygnifikacyjnym samorozprzężeniu zastałych form komunikacji i ekspresji.

Znamienna dla sztuki awangardowej estetyczna manifestacja ekscesu i rozpad tradycyjnych systemów reprezentacji to zarazem powrót do semiotyczności, wyprzedzającej konwencjonalność symbolicznego porządku i obnażenie zasadniczej niepewności wszelkich tożsamości. Transgresywne doświadczenia estetyczne sprawiają, że nasza psychosomatyka po części odzyskuje preedywalną elastyczność, odkrywając we własnej materialności potencjał daleko wykraczający poza rejestr możliwości przewidzianych przez dominujący w danej chwili porządek symboliczny.

To właśnie z tych powodów Kristeva wydaje się tak zafascynowana awangardowym tekstem, „tekstami” Mallarmé’a, Lautréamonta, Artauda, Joyce’a, Schoenberga, Cage’a, Stockhausena, a nawet Giotta i Belliniego²⁸⁷.

Odcieleśniony dyskurs współczesności domaga się estetycznej interwencji i somaestetycznej terapii.

Żywe ciało poświęcono pragnieniu, które jest odcięte od ciała. Ciało staje się jedynie znakiem. Kristeva z pasją przekonuje, że gdy język nie jest przesycony popędami, owo ujarznienie przez Prawo Znaczącego zamienia żywą osobę w znak, a aktywność sygnifikacyjna się zatrzymuje. Twierdzi ona, że wzorcowy podmiot lacanowskiego pragnienia to nic innego jak masochistyczny neurotyk pochłonięty samokastracją i okaleczaniem ciała albo całkowicie katatoniczne ciało klinicznej schizofrenii²⁸⁸.

Nie należy jednak popadać w odwrotną skrajność, w symboliczną rozwiążność bełkotliwych afektów.

Dla Kristewej zniesienie Symbolicznego jest zniesieniem społeczeństwa. Bez porządku Symbolicznego żyjemy w stanie delirium lub psychozy²⁸⁹.

Pomiędzy tymi dwoma biegunami sztuka mogłaby odegrać rolę mediatora, wytwarzając w dialektycznym polu semiotycznego/symbolicznego dynamiczne, wyobrażeniowo otwarte, fascynujące, ale nie zniewalające artystyczne fantazje, estetyczne przeciwieństwa fantazmatów, pozorujących substancjalną pełnię. Kristeva dostrzega pod tym względem pewne podobieństwo do psychoanalizy, która w fantazji znajduje świadectwo wzajemnego oddziaływania symboliczności i cielesności:

[...] według Freuda znaczący jest bezpośrednio ucieleśniony. Jak Proust, Freud jest specjalistą od transsubstancjacji, z tym że słyszy on ciało w mowie pacjenta opartej na wolnych skojarzeniach, podczas gdy Proust wpisuje ciało w swoje metafory i hiperboliczne zdania. To zauważalna różnica, ale ich intencja jest analogiczna: poruszyć w słowie wibracje pragnienia. Tym, co, ściśle rzecz biorąc, wyłania się na owym skrzyżowaniu, jest fantazja²⁹⁰.

Dzieło sztuki jako świadectwo wciąż ponawianego i swobodnego pojednania ciała i symbolu – tak powinno zatem wyglądać „estetyczne wychowanie” odczłowieczonego podmiotu.

²⁸⁷ E. Grosz, *Jacques Lacan. A Feminist Introduction*, London-New York: Routledge, 1990, s. 152.

²⁸⁸ K. Oliver, *Reading Kristeva*, s. 33.

²⁸⁹ *Ibidem*, s. 9.

²⁹⁰ J. Kristeva, *Intimate Revolt. The Powers and Limits of Psychoanalysis*, New York: Columbia University Press, 1997, s. 65.

Sztuka, tak jak praktyka psychoanalityczna, dąży do przeniesienia semiotyczno-symbolicznych znaczeń. W analizie następuje przeniesienie afektywnego znaczenia między analizowanym i analizującym; w doświadczeniu dzieła sztuki dochodzi do estetycznego oddziaływania między odbiorcą i semiotycznie zintensyfikowaną sygnifikacją. Obie praktyki mogą doprowadzić poddany im podmiot do wyzwalającego *katharsis*, gdy na skutek jego konfrontacji z innością Innego skostniały język pragnienia ulegnie wzbogacającemu przeformułowaniu, otwierając podmiot na nieoczekiwane wcześniej swobodne identyfikacje.

W mniej optymistycznej wersji zdarzyć się jednak może, że histeryzacja analizowanego skończy się jego psychotycznym załamaniem, a abiektualność, semiotyczny eksces sztuki wywoła ostry kryzys podmiotowości, nie oferując żadnych środków zaradczych ani uśmierzających.

Czyż malarstwo Francisa Bacona nie jest tym wspianiałym wyrazem infernalnego rozpadu, który pozostawia widza bez jakiegokolwiek nadziei? A może unaoczniając z całą bezwzględnością rozpad i nędzę człowieczeństwa, ta anty-humanistyczna sztuka stanowi wezwanie do najgłębszej, bo bezpodstawnej i nierozumnej miłości i przez to właśnie prawdziwie ucłowiecza i upodmiotowia swojego widza?

Dzieło sztuki, dzielnie sprzeciwiając się zniewalającej martwocie znaków, zarazem podejmuje ryzyko wystawienia się na niebezpieczeństwo nadmiernej semiozy. Poszukiwanie oryginalnej formy zakłada, choćby chwilowe, zawieszenie bieżącego porządku symbolicznego. Moment, w którym nic do końca nie znaczy, „nieznośna lekkość bytu” może wywołać skrajnie różne reakcje.

Zanurzając się w nieokreśloności *chory*, artysta, ale też i mimetycznie prowadzony przez niego odbiorca, powracając później do świata żywych, musi za każdym razem symbolicznie się odrodzić, raz jeszcze przejść proces abiektualnej samoidentyfikacji. Upojony źródłem pierwotnej *aisthesis* może przynieść światu „nowe słowo”, może też jednak na zawsze zatonać w nieartykułowanym zatraceniu. Artystyczny styl pod tym względem stanowi zawsze odzwierciedlenie konkretnej, indywidualnej strategii odzyskiwania i ustanawiania się wobec utraconej pełni. Doświadczenie sztuki może więc przynieść ze sobą katartyczne wyzwolenie, może też jednak wprowadzić w stan podmiotowego odrętwienia, gdy w symbolicznym spustoszeniu zamiera jakikolwiek sens.

Kristeva, inaczej niż Lacan, w psychoanalizie dostrzega nie tylko metodę prowadzącą do samowyzwolenia – widzi w niej także realną obietnicę szczęścia. Lacan był bardziej bezwzględny; po „męsku” przestrzegał analizantów, że ich własna prawda o sobie, wiedza, która przyniesie im analityczny proces, może okazać się dla nich zbyt bolesna, a radosna ufność w wyidealizowany obraz ego może już nigdy nie ucieszyć ani nie pocieszyć ich jak dawniej.

Dla macierzyńskiej Kristevej taka postawa jest nie do przyjęcia – prawidłowa terapia polegać ma na urzeczywistnieniu empatycznej, miłosnej relacji między analitykiem i analizantem. Miłość nie jest w tym ujęciu jedynie kwestią przeniesienia, które pod koniec analizy musi zostać przezwyciężone. Współczująca troskliwość analityka pomaga bowiem analizantowi rekonstruować utracony sens egzystencji, ułatwiając mu zrozumienie i odczucie ludzkiego świata jako miejsca możliwego spotkania z bliźnim, zblizniając tym samym otwarte w jego nieświadomości traumatyczne rany przeszłości, ukazując mu przyszłość jako miłosną szansę. Inaczej mówiąc, analizant jest zawsze pacjentem, a analiza terapią, która pochyla się nad jego cierpieniem.

Oprócz psychoanalizy także sztuka, zdaniem Kristevej, pełni terapeutyczne funkcje. Struktura i przebieg doświadczenia estetycznego przypomina pod tym względem proces analityczny, przynajmniej tak, jak ona go pojmuje.

Trylogia Kristevej, *Potęga obrzydzenia*, *Opowieści o miłości* i *Czarne słońce*, analizując, w kolejności odpowiadającej wymienionym tytułom, abiekcję, miłość i melancholię, ujmowała te fenomeny łącznie nie tylko jako uzupełniające się afektywne konstytuanty „zdrowego narcyzmu”, ale także jako elementy składające się na przebieg doświadczenia estetycznego, w którym odbiorca ma okazję odtworzyć to, w jaki sposób artysta twórczo uzgodnił ich wzajemne relacje.

Depresyjnym i melancholikiem dzieło sztuki daje szansę na terapeutyczne przeżycie artystycznie przepracowanej żałoby, w której ponowne łączenie semiotycznego z symbolicznym afektywnie przywraca poczucie sensowności. Niczym „leczenie przez mowę” w psychoanalizie, doświadczenie estetyczne odnawia symboliczną i wyobrażeniową wrażliwość: podmiot znajduje wreszcie odpowiednie środki dla wyrażenia obezwładniającego go dotąd cierpienia. W obu praktykach indywiduum może skutecznie doprowadzić do wyzwalającego odseparowania się od matczyngo ciała, denegocjując za pomocą symbolicznej fantazji odpowiedni dystans między własną podmiotowością a macierzyńską Rzeczą.

Wśród wielu podanych przez Kristevę artystycznych przykładów takiej skutecznej denegocjacji do najbardziej znanych należy *Ciało martwego Chrystusa w grobie* Hansa Holbeina młodszego. Jej zdaniem dzieło to jest nie tylko symptomem melancholii, ale i jej udanym przepracowaniem. Z jednej strony surowa, klaustrofobiczna kompozycja przykuwa uwagę widza do abiektu, do budzącego przerażenie i jednocześnie osobliwie fascynującego trupa, z drugiej zaś – wszystkie te elementy obrazu, które podkreślają jego przedstawieniowość, wprowadzają separację, jak kreska w znaku de Saussure’a, między znaczącym i znaczoną, między podmiotem a osaczającą go zewnętrżnością.

Konfrontacja ze zwłokami wzbudza energię destrukcyjnego popędu, natomiast elementy przedstawieniowe umożliwiają „powrót do normy” i *dénégation*. Ta ostatnia to odmienny rodzaj transcendencji i odzyskania, udostępnionych przez materialność

wizualnego języka. Chrystus jest martwy, ale też nie jest martwy, dzięki odzyskaniu w znaku. W tym sensie obraz jest nie o, ale z – melancholii i żaloby²⁹¹.

Ogólnie „rzecz” biorąc, przedstawienie abiektu wywołuje u odbiorcy napięcie zawieszone między dwiema przeciwstawnymi emocjami: lękiem i rozkoszą (*jouissance*). Narcystyczny Eros zмага się w nim z obiecującym pełnię matczynego ciała Tanatosem. Energię tego konfliktu można, zdaniem Kristevej, wykorzystać do twórczego odnowienia dyskursu i podmiotu.

Czy jednak sztuka zawsze spełnia terapeutyczne nadzieje? Wspomniany już Bacon czy z pewnością nie tak artystycznie wybitna, ale historycznie ważna twórczość wiedeńskich akcjonistów zdają się być, jednymi z wielu, przykładami tak głęboko destruktywnej estetyki, że ich następstwem może być raczej stan depresyjnego czy też psychotycznego załamania niż sensotwórcze ożywienie podmiotu. Trudno w każdym razie uznać tego typu twórczość za terapeutyczną praktykę, w której negatywność afektu łagodzi i rozwiązuje symboliczna sublimacja. Chyba żeby zrelatywizować terapeutyczną skuteczność dzieła sztuki, o której z takim przekonaniem mówi Kristeva, do konkretnych kulturowych i indywidualnych okoliczności. Jak platoński *farmakon*, w danym momencie i dla danego indywiduum określone dzieło sztuki działać będzie jak zbawienne lekarstwo, zaś innym razem lub dla kogoś innego okaże się śmiertelną trucizną. Warto przypomnieć sobie, jak na obraz Holbeina reagował Dostojewski i jego powieściowi bohaterowie. Lew Myszkin, tytułowy „idiota”, mówi wprost, że w obliczu tak przedstawionego Chrystusa trudno nie stracić wiary. Zresztą sama poetyka Dostojewskiego wywołuje skrajnie różne reakcje – Lew Szestow widział w niej tragiczną prawdę ikonoklazmu, Włodzimierz Sołowjow – duchowość pięknej ikony.

Można też przyjąć, że jakkolwiek transgresywna byłaby sztuka, to sama jej estetyczna forma, choćby nie wiadomo jak trudna lub szczątkowa, jest wystarczającym balsamem i nawet najokrutniejsza, najbardziej wstrząsająca treść wyrażona zostaje w uśmierającym ból, znieczulającym wyrazie. Trzymając się nietzscheańskiej dychotomii – skoro o szalejącym Dionizosie opowiedzieć potrafi tylko Apollo, to, co mroczne, nieprzedstawialne, semiotyczne nie uobecni się bez minimalnego choćby wsparcia ze strony symbolu i zawsze jednak jakiegoś harmonijnego zestrojenia. Takiemu stanowisku przeczy jednak codzienna rzeczywistość szeroko rozumianej terapii, w której tak kluczowe znaczenie ma dobranie odpowiedniej estetyki zachowań, ekspresji, interakcji (intonacja głosu, kwestia dotyku, wzrokowego kontaktu itp.). Samo w sobie estetyczne doświadczenie nie jest panaceum, wszystko zależy od dobrania adekwatnej do konkretnego przypadku formy.

²⁹¹ E. Barrett, *Kristeva Reframed. Interpreting Key Thinkers for the Arts*, London–New York: I.B. Tauris, 2011, s. 80.

Zarówno artysta, jak i analityk każdorazowo są więc zmuszeni do podejmowania ryzyka; ich „estetyka geniuszu” polega na twórczości, która doraźnie zapominając o zasadach, tworzy własne, nowe reguły. Dobór środków, wybór techniki i rodzaj wykonania powinny zawsze uwzględniać materię konkretnego przypadku: artysta – odbiorca, analityk – analizant, obie strony spotykają się wprawdzie na uprzednio teoretycznie określonej płaszczyźnie, jednakże na praktycznie zawsze niepewnym gruncie nieświadomych losów, indywidualnych wrażliwości i doświadczeń, gdzie za każdym razem trzeba uczyć się chodzić tak jakby od nowa.

Kristeva, podobnie do Lacana, myśli o doświadczeniu estetycznym jak o swoistej dekapitacji, ale, w przeciwieństwie do niego, uważa, że proces estetycznej subwersji nie zatrzymuje się w momencie wyłonienia się bezgłowego podmiotu popędu. Sztuka jest dla niej zawsze antydepresyjna w tym sensie, że ponownie osadza na estetycznie uwznioślonym ciele zachwyconego percypienta „odnowioną głowę”, ponieważ pomaga cierpiącemu podmiotowi symbolicznie i semiotycznie zarazem wysłowić swój ból; nie pozostawia go w stanie sensualnego oszołomienia, lecz pozwala mu zmentalizować i zharmonizować zakłóconą afektywność.

W wypadku Julii Kristevej najbardziej uderzającym estetycznym obrazem lub ilustracją dotyczącą „nowej choroby duszy”, która nęka nowoczesność, a mianowicie depresji, a także obnażającą ją lub zwalczającą jest zdekapitowana głowa. Kristeva kojarzy figurę dekapitacji z „decydującym momentum w naszej indywidualności: kiedy dziecko uwalnia się od matki [...], traci ją po to, by móc ją pojąć”. Jak to opisuje w katalogu *Visions capitales [Święta głowa]*, wystawy, którą zorganizowała w Luwrze w 1998 roku i na którą składały się wyłącznie artystyczne przedstawienia ściętych głów, od antyku do czasów obecnych, dekapitacja odsyła do separacji, zachodzącej podczas odstawienia dziecka od matczynej piersi, do odseparowania się od tej, która obdarzała dotąd ciepłem i pożywieniem i która zaspokajała wszelkie zachcianki²⁹².

Estetycznie pobudzona wyobraźnia nie jest dla Kristevej, jak dla Lacana, jedynie źródłem fałszu i ułudy. Choć potrafi ona zwieźć na fantazmatyczne manowce, „Kristeva zwraca się ku twórczej zdolności wyobraźni – do miejsca na granicy obrazów i języka, które Kant określił jako «estetyczna idea», w którym swobodne użycie wyobraźni potrafi «przyśpieszyć» nasze władze poznawcze i połączyć się z językiem, «który inaczej byłby niczym więcej niż pozbawioną ducha literą», po to, by krytycznie opracować spektakl naoczności. Kristeva dowodzi, że taką wczesną wersję krytycznego opracowania spektaklu naocz-

²⁹² E.P. Miller, *Head Cases. Julia Kristeva on Philosophy and Art in Depressed Times*, New York: Columbia University Press, 2014, s. 10.

ności, która sama w sobie jest imagistyczna, możemy znaleźć w dziele *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta²⁹³.

Słynna powieść jest bez wątpienia takim spektakularnym ucieleśnieniem subwersyjnej historii podmiotu. Pisarz nakreślił w niej wyobrazeniową drogę semiotycznego powrotu do utraconego sensu symboli. Czytelnik wyrusza tu w dość szczęśliwą podróż; liczne rozczarowania ostatecznie tracą gorzki smak, gdy dojmujące uczucie braku zanika w obrazach estetyczno-symbolicznej pełni. Nie znaczy to jednak, że przekonanie Kristevej o uzdrawiającej mocy sztuki ogranicza się tylko do estetyki piękna.

Wzniosły sąd, z jego rozbłyskującą dezintegracją warunków umożliwiających podmiotowość, przypomina rodzaj kontrolowanego doświadczenia psychozy, do jakiego może dojść w obliczu sztuki, która potrafi tożsamość widza zetrzeć w proch²⁹⁴.

Także sztuka abiektualnego rozpadu, wbrew mrocznym pozorom, odgrywa pozytywną rolę, działając na zasadzie uwznioślającej terapii wstrząsowej. Za przykład posłużyć tu może choćby jeszcze inna literacka „podróż”, w którą tak chętnie wyruszała Kristeva – *Podróż do kresu nocy* Louisa-Ferdinanda Céline’a²⁹⁵.

O czym zdaje się zapominać refleksja zafascynowana mitem czystego intelektu, a wraz z nią także i sztuka konceptualna, to to, że odcieleśnienie symbolicznego, anestetyzacja semiotycznego żywiołu muszą prowadzić do neurotycznego odrealnienia lub psychotycznego załamania. Na tym ponurym tle wyraźnie objawia się terapeutyczne powołanie sztuki: przedstawiać żywe obrazy współistnienia tego, co symboliczne, z tym, co semiotyczne, ukazywać i ucieleśniać twórczą dynamikę ich niecałościowego, trudnego pojednania.

3.2. MARY KELLY W CIELE MATKI

Przez długi czas kobietom walczącym o równouprawnienie przyświecały ideały wzniosłej męskości, jak gdyby ostateczne zwycięstwo oznaczać miało ustanowienie powszechnego prawa do bycia lub zostania mężczyzną, bez względu na biologiczne uwarunkowania ewentualnych kandydatów czy też raczej – kandydatek. „Wyzwolona” kobieta dość często przypominała więc buntującego się niewolnika, który za wszelką cenę chce się upodobnić do znieawidzonego pana. Traktorzystki, menedżerki, prezydentki... przejmowały i sprawowały władzę, oddelegowane przez nowocześnie męskiego hegemonia na służbę starej „służnej” idei. Pozornie triumfujące rewolucjonistki maskulinizowały się niczym

²⁹³ *Ibidem*, s. 11–12.

²⁹⁴ *Ibidem*, s. 14.

²⁹⁵ L.-F. Céline, *op. cit.*

groteskowe „małpy Boga”, nieświadomie pogłębiając i utrwalając patriarchalną aksjologię. Postęp w kwestii kobiecej zabrął w kontrowersje, odwrócił swój pierwotny cel – nie tylko nie zrównał kobiety z mężczyzną, ale też wyniósł męską pozycję na wyżyny jedynie możliwego symbolu człowieczeństwa; same kobiety wyrzekły się przecież tych resztek godności, jakie łaskawie przyznawała im wcześniej patriarchalna tradycja.

W kontynuacji tej odwiecznej historii ponizania wszelkich przejawów kobiecości, dla których męski świat nie znajduje uznania, miała swój mimowolny udział ta część sztuki feministycznej, która zbyt łatwo oddała się pod kuratelę purystycznego konceptualizmu. Choć na poziomie deklaracji sztuka ta zawsze podkreślała swój feministyczny krytycyzm, często nieświadomie wyrzekała się na rzecz męskiego podmiotu, w imię jego wzniesłego znaczącego, afektywnej symboliczności.

Dopiero w latach siedemdziesiątych XX wieku kobiecy resentyment ustępuje pod naporem nowej fali feminizmu i przekierowuje główny nurt emancypacyjnego dyskursu na macierzysty grunt, w sferę nieskrępowanej kobiecości, tam, gdzie bije Inne źródło człowieczeństwa. Kobieta chce wreszcie odnaleźć samą siebie bez podpowiedzi i pouczeń drugiej strony, stworzyć swój autoportret, nie przeglądając się więcej w zwierciadle podsuwany jej przez fallicznego Narcyza. Nieposiadana przez mężczyznę, chce zapłodnić i urodzić samą siebie, w waginalnym odosobnieniu począc istotę nieskalaną przez męskie Spojrzenie.

Dzisiejsze dokonania niektórych feministek mogą być spostrzegane jako próby uobecnienia, przedstawienia, symbolizacji, a tym samym upodmiotowienia pewnej rzeczywistości ich doświadczenia, która nie została wcześniej przedstawiona, usymbolizowana czy też upodmiotowiona. Być może to uprzednio niewypowiedziane i niezapisane realne odnosi się do tego, co Lacan nazywa *jouissance* Innego i płcią Innego. [...] Podczas gdy wiele feministek interpretuje swą twórczość poprzez pojęcia ukształtowane przez specyficzną kobiecą wyobraźniowość lub pretetyczno-semiotyczny wymiar doświadczenia, można też, choć nie bez ryzyka pewnego redukcjonizmu, zrozumieć ją w ramach lacanowskiej terminologii jako próbę upodmiotowienia realnego (realnego Innego lub Innego jako *jouissance*)²⁹⁶.

Jak to skomentowała Mary Kelly, pod wpływem odnowionego feminizmu sztuka „postawiła kwestię różnicy seksualnej w dyskursie ciała, koncentrując się na konstrukcji nie indywiduum, ale upłciowionego podmiotu”²⁹⁷. Wspo-

²⁹⁶ B. Fink, *The Lacanian Subject*, s. 117.

²⁹⁷ M. Kelly, *Re-viewing Modernist Criticism*, [w:] B. Wallis (red.), *Art After Modernism. Rethinking Representation*, New York: New Museum of Contemporary Art, 1984, s. 97.

mniana Kelly i jej artystyczna restytucja kobiecości to dość specyficzny przypadek powrotu do matczyngo ciała. W zaskakujący sposób, nie tylko dla administratorów jej twórczości, ale i dla niej samej, własne macierzyństwo odcisnęło abiektualne piętno na sztuce tej artystki. W chwili, gdy jej pozycja w męskim świecie konceptualnej sztuki wydawała się wreszcie potwierdzona przez symboliczne, ojcowskie uznanie ze strony krytyki, Kelly-matka skandalicznie zbrukała czystość konceptualnej abstrakcji „brudną” materią macierzyństwa.

Symboliczne, z całą swą praworządnością wszelkich scientycyzmów, abstrakcji i informalizacji, uwodzi nas, symptomatyzuje nas i oddziałuje na nas obietnicą władczej *dys-afekcji*. Ulegając tym wpływom, zapominamy o afektywnej sile teje dys-afekcji²⁹⁸.

W wystawionym po raz pierwszy w londyńskim Institute of Contemporary Arts w 1976 roku dziele *Post-Partum Document*²⁹⁹, składającym się ze *Wstępu (Introduction)* i sześcioczęściowej *Dokumentacji (Documentations I-VI)*, Kelly przedstawiła wizualno-tekstowy pamiętnik (1973–1979) opisujący stopniowy rozpad symbiotycznych więzi między nią a jej synem. W całej pracy zarchiwizowano długotrwały i „w miarę kontrolowany” proces separacji, rozpoczęty w szóstym miesiącu życia dziecka i zakończony w chwili, gdy w wieku pięciu lat potrafiło już ono napisać własne imię, samodzielnie sygnując symboliczną odrębność. Przedstawiona w *Post-Partum* historia – odstawienie od piersi, nauka języka i umieszczenie w żłobku – jest opowieścią o intersubiektywnym współkształtowaniu się dwóch nowych podmiotów, o dyskursywnym i społecznym charakterze rzekomo naturalnych ról dziecka i matki. W poniższym komentarzu do tego bardzo rozbudowanego przedsięwzięcia artystycznego, składającego się ze 135 osobnych elementów, komentarzu siłą rzeczy pomijającym wiele skądinąd interesujących wątków, główny nacisk położony zostanie na przenikające to dzieło napięcie między konceptualistycznym obrazoburstwem i abiektualną cielesnością macierzyńskiej materii, na estetyczną różnicę między podmiotem zadeklarowanej wypowiedzi a afektywnym podmiotem wypowiedzenia.

Nie mamy tu do czynienia z regularnie binarnym podziałem na męskie/żeńskie, teoretyczne/praktyczne, lecz raczej z chaotyczną, anarchiczną, narzucającą się strukturą popędów i pragnień, która wciąż wzbudza moje zainteresowanie. Myślę, że całe moje dzieło przenika napięcie między porządkowaniem i utratą kontroli³⁰⁰.

²⁹⁸ E. Meltzer, *op. cit.*, s. 177.

²⁹⁹ Była to prezentacja częściowa, rozwijana w następnych latach podczas kolejnych ekspozycji. Pierwszy raz w całości wystawiono *Post-Partum* w 1998 roku w Wiedniu, na wystawie w Generali Foundation.

³⁰⁰ M. Kelly, T. Smith, *A Conversation About Conceptual Art, Subjectivity and the Post-Partum Document*, [w:] A. Alberro, B. Stimson (red.), *op. cit.*, s. 457.

W *Dokumentacji I – Analysed Faecal Stains and Feeding Charts (Experimentum Mentis I: Weaning from the Breast)* (1974) znajdujemy sporządzony na pieluchach jej syna formalny wykaz spożytych przez niego posiłków oraz nieusunięte w płukaniu ślady fekaliiów; obsceniczna, materialna jakość skonfrontowana zostaje z metodycznym, ilościowym komentarzem, fizjologia z duchem litery – symboliczne pismo nie jest jednak w stanie wymazać obecności wydzielin. Na każdym „dokumencie” zamieszczona została data zapisu i informacja o bieżącym wieku dziecka. Proces dokumentacyjny trwał trzy miesiące i dotyczył każdego dnia. Techniczny, obiektywny ton obserwacyjnych konstatacji jakby dążył do zmarginalizowania abiektualnej materii, jednakże, jak widać, realne ciało nie poddaje się wyrokowi językowych kategorii i wciąż „wstrętne” wymyka się pseudonaukowej ocenie.

Każdą *Dokumentację* wieńczy podsumowanie wpisane przez artystkę w Lacanowski algorytm: S/s (znaczące/znaczone) i jego *schemat R*, odwzorowujący psychoseksualny rozwój podmiotu w układzie wyobraźniowego, symbolicznego i realnego. W przypadku części pierwszej miejsce S w algorytmie, miejsce „znaczonego”, zajmuje następująca wątpliwość: „Co uczyniłam źle?”. W Lacanowskiej sygnifikacji to pytanie pozostanie na zawsze oddzielone od „znaczonego” – o tym, jak powinna zachowywać się i działać „prawdziwa” matka, dowiadujemy się jedynie dzięki innym znaczącym, dzięki dyskursywnej interwencji męskiego Innego: to jego wypowiedzi i nakazy wytwarzają iluzję naturalnego macierzyństwa.

Artystka wprawdzie uznaje konieczność zaprowadzenia symbolicznego ładu w afektywnym wymiarze macierzyństwa, zgadza się z potrzebą separacji, nie zgadza się natomiast na każdy rodzaj symbolicznej interwencji, zwłaszcza tej, która pod maską naturalności skrywa ideologiczne oblicze. Zamiast uległej akceptacji proponuje ona ironiczną pertraktację z władzą patriarchy, mając nadzieję na wypracowanie języka otwartego na wpływy asubstancjalnej, nie do końca konceptualnie określonej materii macierzyństwa i kobiecości. Estetyczność jej mediacyjna postawa uwidoczni się przez zestawienie w ramach jednego przedstawienia uzupełniającej się heteronomii ojcowskiego języka, jego abstrakcyjnego symbolizmu z afektywną, semiotyczną cielesnością macierzyństwa.

Druga część diariusza, *Dokumentacja II – Analysed Utterances and Related Speech Events (Experimentum Mentis II: Weaning from the Holophrase)* (1975), skupia się na obserwacji „zdarzeń” mowy, w których z coraz większą zaradnością uczestniczy dwuletni syn artystki, z wyraźną ochotą wchodząc w wyznaczoną mu przez Ojca rolę. Udane próby symbolicznego zapanowania nad uczuciem utraty matczynej ciała przypominają przy tym opisywaną przez Freuda zabawę w *fort-da*³⁰¹.

³⁰¹ Zob. E. Meltzer, *op. cit.*, s. 166.

Istotnie, moment wyłonienia się składni zbiega się z zakończeniem fazy lustra, około 18 miesiąca życia. Potem dziecięcy obraz projekcyjny samego/samej siebie może powrócić i zostać zinternalizowany, pozwalając jemu/jej wytworzyć wyobrażeniową i libidalną relację do matki „w świecie”. To ostatecznie „odstawia” matkę od innego, który niegdyś był jej częścią, o tyle, o ile przestała ona być utożsamiana z dziecięcym lustrem, odzwierciedlającym jego/jej obraz w jej własnym spojrzeniu lub odbijającym w jego/jej słowie jej własne znaczenie. Tym samym matka musi rekonstruować swój narcystyczny obiekt wyboru podług identyfikacji z dzieckiem takim, jakim chciałaby, żeby się ono dopiero stało³⁰².

Matka-artystka wie, że dla własnego dobra dziecko musi się od niej oddalić, i w związku z tym chce ona tę teoretyczną wiedzę wyrazić i zadeklarować, choćby i wbrew własnym skrytym pragnieniom, także na emocjonalnym poziomie. Dlatego też uzupełnia ona rzeczową, beznamiętną relację z językowego rozwoju swego dziecka zaskakującym poleceniem – otóż domaga się, aby treść sporządzonych przez nią notatek została odczytana przez widza na głos, jakby chciała za pomocą cudzego głosu, *per procura*, unikając potencjalnie niebezpiecznego, subwersyjnego samopobudzenia, wypowiedzieć matczyne zadowolenie z symbolicznych osiągnięć syna, coraz bardziej odsuwającego się od jej emocjonalnej bezpośredniości, coraz bardziej podobnego do Ojca.

Co się dzieje z *jouissance*, która została złożona w ofierze? Gdzie się ona podziała? Zwyczajnie uległa anihilacji? Po prostu znikła? Czy też przemieściła się w inne miejsce, na inny poziom? Odpowiedź wydaje się oczywista: przemieszcza się ona w stronę Innego, w pewnym sensie zostaje transferowana na konto Innego. Cóż miałyby to znaczyć? Pewna *jouissance* „wyciśnięta” z ciała zostaje refundowana w mowie. Inny jako język rozkoszuje się za nas. Mówiąc inaczej, tylko tak dalece, jak wyobcowujemy się w Innym i angażujemy się we wspieranie dyskursu Innego, możemy wziąć udział w obrotach *jouissance* Innego³⁰³.

W tej *Dokumentacji* wypowiedziane przez dziecko słowa w dużej mierze zastępują macierzyńską materię poprzedniej *Dokumentacji*, ojcowski język ruguje z pola widzenia nieczyste świadectwo, widz zapomina na moment o zabrudzonych pieluchach; a jednak pomimo tej postępującej sublimacji Kelly znów restytuuje asymboliczną zmysłowość matczynego ciała.

Jej rozwiązanie polegało na użyciu prawdziwej kliszy drukarskiej ułożonej w drewnianych wręgach tak, by przywołać skojarzenie z zapisem nutowym, nawiązującym do kristewowskiego pojęcia „chory”. Ponieważ *chora jest tym afektywnym dźwiękiem, który antycypuje sygnifikację*³⁰⁴.

³⁰² M. Kelly, *Post-Partum Document*, Vienna: Generali Foundation, 1999, s. 72.

³⁰³ B. Fink, *The Lacanian Subject*, s. 99.

³⁰⁴ J. Carson, *Excavating Discursivity: Post-Partum Document in the Conceptualist, Feminist*

W *Dokumentacji III – Analysed Markings and Diary Perspective Schema (Experimentum Mentis III: Weaning from the Dyad)* (1975) mamy do czynienia z dalszym śledzeniem lingwistycznych osiągnięć dziecka. Tym razem Kelly przygląda się rysunkom syna, na ich podstawie ocenia, jak dalece wykształciły się już jego językowe kompetencje, a następnie, poprzez wspólne z nim omawianie treści tychże rysunków, dodatkowo profiluje i wzmacnia symboliczny rozwój swego wychowanka. Nie są to przy tym rysunki powstałe tylko na skutek działania niczym nieskrępowanej fantazji dziecka, ich temat został narzucony przez dydaktyczną instytucję żłobka, w którym chłopiec codziennie przystępował pod pedagogicznym nadzorem do rysowania koncentrycznych, opartych na okręgu figur – uważa się bowiem, że ten rodzaj plastycznych ćwiczeń wydatnie wspomaga przyswajanie językowych umiejętności.

Kelly nałożyła swoje teksty na rysunki syna, stwarzając niezwykle silną wizualną metaforę matczyno-dziecięcej intersubiektywności i macierzyńskiego zdystansowania w ramach tej relacji³⁰⁵.

Symboliczny Ojciec pojawia się tu niczym „tajny agent” Conrada, który odgrywając rolę ojczyma w przesyconym macierzyńską aurą świecie opóźnionego w symbolicznym rozwoju chłopca, sprawił, że ten przez całe dni z niezwykłą starannością i uporem wyrysowywał rozmaite geometryczne figury.

Tajny agent, specjalista od sekretnych kodów i symbolicznych podstawień; gracz, przekonany, że można pokonać przypadek; w mniej powściągliwej charakterystyce: zimny, wyrachowany drań, podczas gdy „Temperament pani Verloc, który – odarty z filozoficznej rezerwy – był macierzyński i gwałtowny, sprawiał, że w jej nieruchomej głowie kłębiły się myśli, raczej wyobrażone niż wyrażone w słowach”³⁰⁶.

W następnej części, w *Dokumentacji IV – Transitional Objects, Diary and Diagram (Experimentum Mentis IV: On Femininity)* (1976), artystyczny pamiętnik kontynuuje zapis pogłębiającej się separacji między Kelly i jej synem. Na kawałkach dziecięcej kołderki matka-artystka umieszcza maszynopis wspomnień opowiadających o tym okresie ich wspólnego życia, w którym, zmuszona z powodów ekonomicznych do podjęcia pracy, boleśnie przeżywała chwile rozłąki z dzieckiem. Tym sposobem w obiekty dziecięcej przytulności wpisana została praca matczynej żałoby. Przy każdym z tych obiektów znajdują się odlewy zmieniającej się w czasie dziecięcej dłoni, na które nadrukowany został Lacanowski

and *Psychoanalytic Fields, Dissertation*, Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 2000, s. 54–55.

³⁰⁵ A. Liss, *Feminist Art and the Maternal*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009, s. 29.

³⁰⁶ J. Conrad, *op. cit.*, s. 627.

schemat R, przedstawiający rozwój podmiotu w rejestrach wyobraźniowego, symbolicznego i realnego. „Chociaż częściowo widzialne jako obiekty, te odlewają działają indeksalnie jako znaczniki obecności i absencji”³⁰⁷.

Matka i dziecko renegocjują wzajemną obecność, poddając jej wyobraźniowe i realne aspekty symbolicznej regulacji Innego. Kelly jest już bliska rozwiązania kompleksu Edypa, to za sprawą jej aktywnego wsparcia z dnia na dzień rosną kompetencje językowe syna. Wygląda na to, że Ojciec, jako trzeci termin, nieodwołalnie przekształcił już diadyczną relację matka-dziecko w triadyczną strukturę symbolicznej wymiany.

Wraz z rozwojem narracji *schemat R*, wydrukowany na gipsowych odciskach ręki, jest po kolei dopełniany. Na koniec dziecko zaczyna odróżniać swe ciało od ciała matki. Ale też i matka staje się bardziej świadoma tego, jak jej „kobiecość” została skonstruowana przez innego (dlatego *Dokumentacja* ta nosi tytuł *O kobiecości*)³⁰⁸.

Pomimo początkowych perturbacji, agresywnych zachowań syna i silnych ataków melancholii u matki relacja z tego etapu ich coraz bardziej wyobcowującego współprzebywania kończy się szczęśliwym rozwiązaniem. Choć trzeba od razu dodać, że intymna natura tego szczęścia wielu widzom wydała się i wciąż wydać się może wielce podejrzana, a nawet może wywołać zdecydowanie restrykcyjną reakcję ze strony oburzonego społeczeństwa. Także dziś niepokoi miłośno-erotyczna metaforyka, w której Kelly opisuje ponowne pojednanie z synem, używając języka, który według powszechnej, publicznej opinii przystoi namiętnym kochankom i jako taki nie powinien brukać rzekomo całkowicie odseksualizowanych relacji między matką i dzieckiem. Erotyzacja macierzyństwa to poważne naruszenie patriarchalnego porządku. Kelly zdaje się jednak mówić, że wbrew pozorom to nie dewiacja, lecz zbawienna perwersja – *pèrversion*, w której „inna wersja Ojca” godzi się nareszcie z realną wersją matczynej miłości, która razi tylko w bezdusznym i zaborczym oku Ojca fallicznego.

Dokumentacja V – Classified Specimens, Proportional Diagrams, Statistical Tables, Research and Index (Experimentum Mentis V: On the Order of Things) (1977) zdaje sprawę z przebiegu uwyrażniania się różnicy seksualnej i wyodrębniania się tożsamości płciowej. Tej kwestii poświęcona jest seria tryptyków. Lewa część każdego z nich przedstawia ofiarowane przez syna dary reprezentujące różne formy życia: kwiaty, owady i inne naturalne znaleziska z przydomowego ogrodu, które w psychoanalitycznym ujęciu stanowią substytuty organów płciowych. Wszystkie przyniesione przez syna „okazy” opatrzyła Kelly stylizowanymi na muzealne etykiety „naukowymi”, rzeczowymi informacjami na ich temat.

³⁰⁷ A. Liss, *op. cit.*, s. 29.

³⁰⁸ J. Carson, *op. cit.*, s. 64–65.

Muzealno-entomologiczna prezentacja „archeologicznych” znalezisk syna, zainspirowana przez *Porządek rzeczy* Foucaulta, koresponduje z próbą ustalenia płciowej taksonomii, z matczyną odpowiedzią na fundamentalne pytania dziecka.

Trwało to najdłużej, ponieważ te sprawy kompletnie do siebie nie pasowały – owady, które mi przyniósł, i myśl o tym, jakież to może mieć związek z pytaniami, które przede mną stawiał, jak choćby: „Czy masz dziurę w swoim brzuszku?”. I choć zdawało się czymś groteskowym utrzymywanie, że ma to cokolwiek wspólnego z owadami, okazało się całkiem na odwrót. Jak wykazał Piaget, dzieci, zanim zaczną uporządkowywać świat, w pierw zadają pytania o seksualność [...]. To było tak, jak gdyby całe muzeum historii naturalnej zamieniło się nagle w rozległą, perwersyjną eksplorację matczy- nego ciała³⁰⁹.

W części środkowej znajdują się wpisane w lacanowskie diagramy reprodukcje synowskich darów. Pod nimi możemy przeczytać urywki rozmów między Kelly i jej synem, świadczące o coraz żywszym zainteresowaniu dziecka zagadką płci i problemem kastracji, czego dowodzą jego usilne próby usytuowania się w ich związku na pozycji wyobrazeniowego fallusa.

W prawej części tryptyków w lacanowskie diagramy naniesione zostały medyczno-techniczne rysunki rozrodczego ciała. Tym przedstawieniom towarzyszą definicje, których abstrakcyjny język obiektywizuje, uprzedmiotawia i alienuje matczyne i kobiece ciało. Tak to ujęła Kelly:

I pytanie dziecka, sformułowane jak algorytm „Czym jestem?”, dotyczy także tego, co miało znaczyć utożsamienie się z dziurą w moim brzuszku. Jak to wpływa na fantazje o posiadaniu fallusa i macierzyńskiej pełni. Czy będę znowu odstawiona na bok i nie będę już dłużej falliczną matką. Czym jestem?³¹⁰.

W ostatniej części, *Dokumentacji VI – Prewriting Alphabet, Exergue and Diary (Experimentum Mentis VI: On the Insistence of the Letter)* (1978), Kelly dzieli się z widzem (i czytelnikiem zarazem) refleksją i uczuciami wywołanymi przez obserwację uczącego się pisać syna. Relacja z jego postępów zbudowana została na bazie parodystycznego nawiązania do *Kamienia z Rosetty*. Tak jak w słynnym zabytku starożytnego Egiptu historia zapisana została na tablicach, tak na podobnie wyglądających, wykonanych przez artystkę tablicach tym razem zapisana została historia z jej macierzyństwa. Trzy rodzaje pisma: hieroglificzne, demotyczne i uproszczoną wersję hieroglifów zastąpiła Kelly następującymi

³⁰⁹ M. Kelly, *Excavating Post-Partum Document*, za: J. Carson, *op. cit.*, s. 70–71.

³¹⁰ M. Kelly, S. Breitwieser, *Excavating Post-Partum Document. Mary Kelly in Conversation with Juli Carson*, [w:] S. Breitwieser (red.), *Rereading Post-Partum Document*, Vienna: Generali Foundation, 1999, s. 218.

znaczeniowymi rejestrami: opisem rozwijania przez jej syna umiejętności pisania, jej odręcznymi komentarzami na ten temat oraz maszynopisem fragmentów jej pamiętnika.

Syn Kelly, Kelly Barrie, napisał na „kamieniu” oprócz swojego imienia także swoje pochodzące od ojca nazwisko, umacniając logiczną konkluzywność wynikającą z freudowskiego schematu rejestracji „imienia Ojca”. Ale w samym jego imieniu zachowane zostało przy życiu nazwisko matki. *Faux tablets* Kelly’ego nie tylko naśladują *Kamień z Rosetty*, przywodzą one także na myśl deklarację śmierci oraz nałożenie się żałoby i nazywania w nagrobnych inskrypcjach. Wzbudzając takie skojarzenia, jej własnoręcznie wykonane *tablets* kwestionują niezmienność, patriarchalność osadzoną w języku i nazywaniu. Te hierarchie zostają znowu przywrócone w jej tekstach w formie matczy-no-wychowawczych spostrzeżeń. Opowiada ona o swym niepokoju wywołanym przez fatalne warunki panujące w żłobku jej syna i o uldze, jaką poczuła, widząc, z jaką łatwością nawiązuje on przyjaźnię, zachowując przy tym poczucie niezależności. Teraz to głos matki, jej Ja, uosabia stanowczość. „Prawo Ojca”, wraz z towarzyszącą mu utratą matki – jej brakiem i jej zniknięciem w symbolicznym – nie jest jedynym rozwiązaniem. To, o czym Lacan teoretyzował, Kelly znakomicie wyraziła w swoich inskrypcjach – matczy-no-dziecięca historia nie jest wcale tak definitywnie określona, jak mogłoby się zdawać³¹¹.

Komentując to bolesne dla niej, ale przecież niezbędne dla usamodzielnienia się dziecka wejście w wymiar tego, co symboliczne, odnotowuje z zadowoleniem, że jej własne imię nie zostało wyparte przez „imię Ojca”. Można by rzec, że dane było jej odegrać rolę „matczynego Ojca”, wychowawczego ideału, o którym tyle pisała Kristeva.

Ostatecznie fetyszyzacja dziecięcego ciała w dzieło sztuki przeistacza się w *Post-Partum*, w finalnej *Dokumentacji VI*, w dziecięcą fetyszyzację matczynego ciała.

Ponieważ teksty dziecka wyrażają jego pragnienie matki, jego alfabet funkcjonuje jako anagram jej ciała. Na przykład dziecko kojarzy literę „e” z matczyną piersią. Pisząc własne imię, stopniowo stawał się więc on obiektem swojego tekstu, panując zarówno nad swoją pozycją wewnątrz symbolicznego, jak i nad figurą matki jako uprawnionym „obiektem” pragnienia. Z kolei matka ponownie zajmuje swoją negatywną pozycję w symbolicznym, w edypalnej triadzie, udostępniającej przestrzeni wyobraźniowej osobliwej matczy-no-dziecięcej diadzie³¹².

We *Wstępie*, który chyba lepiej sprawdza się w roli posłowia, znajdujemy sześć podkoszulek syna, z których zdążył już wyrosnąć i na których Kelly narysowała lacanowskie diagramy, przedstawiając je w kolejności ich rosnącej zło-

³¹¹ A. Liss, *op. cit.*, s. 34.

³¹² J. Carson, *op. cit.*, s. 74.

żoności: od pierwszego diagramu, który wyrażony jest w zrozumiałym układzie współrzędnych, aż do diagramów na tyle skomplikowanych, że bardzo trudno je opisać za pomocą samych słów, bez naocznego wsparcia. Na każdym układzie wzdłuż osi widnieje napis „intersubiektywność”, którego znaczenie stanowi główny temat całego przedstawienia i to nie tylko w warstwie symbolicznej i wyobraźniowej, ale i materialnej – nieprzypadkowo „intersubiektywność” wpisuje się w wełnianą materię podkoszułków, z których po kolei wyrastało ciało dziecka, w materię przesyconą czułością matczynego ciała; wprost w protosymboliczną symbiozę matki i dziecka wnika w następujących po sobie odsłonach symboliczne Prawo języka, do „intersubiektywności” macierzyństwa dopisując „intersubiektywność” ojcowskiego symbolizmu.

Czy tego rodzaju prezentacja lacanowskich diagramów oznacza całkowitą uległość wobec Prawa?

Choć prawda rzadko leży pośrodku, tutaj najwidoczniej waha się gdzieś w połowie drogi, między „pożerającą” Matką a „martwym”, kostycznym Ojcem. Tak podsumowała to Kelly:

Pod względem wizualnym bardzo zaangażowałam się w diagramy, tak więc wygląd [schematów Lacana] był dla mnie ważny. Zdałam sobie z tego sprawę, gdy niedawno zapoznałam się z przemówieniem Johna Lathama na temat jego dość ekscentrycznych schematów i diagramów. Po części wyrażało ono charakterystyczne dla tego czasu pragnienie denotacyjnie określonego języka. Tym, co mnie przyciągnęło do psychoanalizy, było to, jak bardzo ona sama przyczynia się do zniweczenia utopijnych nadziei racjonalności przez usilne próby schematycznego wpisania w diagram całkowicie irracjonalnych procesów nieświadomości. Ale najbardziej polubiłam to, co zostało mi w ten sposób przedstawione wizualnie, jako spostrzeżenia na temat innych diagramów i mojego własnego pragnienia [...]. Mam na myśli moje pragnienie pewnego rodzaju panowania typowego dla wielu facetów, pragnienie, którego logika samą siebie podważa³¹³.

Sens ironicznego użycia lacanowskich diagramów należy rozumieć jako próbę wynegocjowania dla matczynego dyskursu odpowiednio rozległej i autonomicznej przestrzeni w symbolicznym uniwersum Ojca. Artystka upomina się o intersubiektywność, nieopartą ani na ojcobójstwie, ani na matkobójstwie, ani tym bardziej na dzieciobójstwie.

To dość osobliwe połączenie – żałoba Maryi i nauka Lacana. [...] Jest to osobliwość, której sensowność mam nadzieję pokazać w tym, co ona ujawnia na temat wzajemnego nakładania się afektu, estetyczności i teoretycznego konceptualizmu. Z jednej strony mamy podkoszułki jako oznaki separacji i samą utratę, do której ta separacja prowadzi (paski koszulki przydają się szczególnie podczas gojenia rany po odciętej pępowninie). Z drugiej zaś zastosowany schemat stara się tę stratę obrócić w dobro,

³¹³ M. Kelly, S. Breitwieser, *op. cit.*, s. 187.

wpisując ich materialność w język, który, jak się wydaje, sam siebie już nie może stracić, bowiem stracił już zbyt wiele, aby mieć jeszcze coś do stracenia³¹⁴.

Jako jedna z założycielek brytyjskiego Narodowego Ruchu Wyzwolenia Kobiet, niejednokrotnie wyrażała Kelly swoją zdecydowaną niezgodę na wszelkie przejawy kulturowej opresji wobec kobiet, jako artystka reagowała przede wszystkim na wszelkie formy ich estetycznego uprzedmiotowienia. Pod tym względem *Post-Partum* potwierdza jej niechęć do rozpowszechnionych w patriarchalnej ikonografii wizerunków kobiet.

W całej pracy znajdziemy tylko jedno przedstawienie, które w oderwaniu od całości dzieła mogłoby dołączyć do przepastnych archiwów oficjalnie uznanych obrazów „prawdziwej” kobiecości. Chodzi tu o fotografię z okładki *Wstępu*, na której widzimy Kelly opiekuńczo spoglądającą na syna. Sama bohaterka tej fotografii dystansuje się jednak od takiej powierzchownej, jej zdaniem, interpretacji, zwracając uwagę na jej ironiczne podteksty, na parodystyczną polemikę ze *Świątą Anną Samotrzecią* Leonarda da Vinci i *Świątą Rodziną* Michała Anioła.

Oprócz tego jednego zdjęcia kobiece ciało nie pojawia się ani razu. Spora część krytyków traktując tę absencję jako wyraz konceptualistycznej strategii, która obejmując kobiece ciało ikonoklastycznym zakazem, chroni je jednocześnie przed ideologicznym nadużyciem, w którym wizerunki kobiecości dostosowuje się do patriarchalnych wymogów i wojerystycznego reżimu męskiego pragnienia.

Można by polemizować z tym dość rozpowszechnionym w feministycznej sztuce lat siedemdziesiątych XX wieku obrazoburstwem, odwołując się do słów samej Kelly: „Użycie ciała kobiety, jej obrazu lub powierzchowności, nie jest niemożliwe, lecz problematyczne dla feminizmu”³¹⁵. Czyż nie jest tak, że unikając prezentacji kobiecości, spycha się ją jeszcze głębiej w podejrzaną niewidzialność i tabuistyczną deprecjację? W walce o prawo do samostanowienia bardziej skuteczna byłaby raczej uparta, zdecydowana postawa twórczyni własnego obrazu, niewahającej się przedstawić w swoistym dla siebie ucieleśnieniu własnych pragnień, doświadczeń, wartości i idei – jak zresztą czynią to takie artystki, jak Rosalind Krauss, Marina Abramović czy Orlan i jak czyni to sama Kelly, bo choć w *Post-Partum* jej matczyny portret uwidoczni się tylko raz, to przecież całe dzieło ożywia ciało macierzyńskiej materii, która „pojawia się” nie tylko tekstualnie i bezwyobrażeniowo jako negatywny efekt wykolejenia się abstrakcyjnego języka, ale też w sposób obscenicznie dosłowny jako naruszająca, zamazująca porządek symboliczny pierwotna wydzielina realnego.

³¹⁴ E. Meltzer, *op. cit.*, s. 173.

³¹⁵ Cyt. za: L. Nead, *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*, London: Routledge, 1992, s. 76.

Strategia Kelly, opierająca się raczej na indeksalnym niż mimetycznym przedstawieniu, była głęboko związana z koniecznością ochrony matki przed dalszym krzywdzeniem. Strategia ta była częścią wspólnych debat, toczonych w brytyjskim feminizmie na początku lat siedemdziesiątych, które ogniskowały się wokół drażliwej kwestii przedstawiania kobiecych ciał. W *Post-Partum Document* Kelly pochyliła się zwłaszcza nad problemami, jakie powoduje brak reprezentacji matki w psychoanalitycznej teorii Freuda, a także nad ryzykowną możliwością jej przedstawienia we współczesnej sztuce. Mimetyczne i ilustracyjne przedstawienia matki balansują na granicy, za którą jej wizualny obraz ulega schematyzacji i ośmieszeniu; możliwość jej reprezentacji w społeczeństwie i politycznych kulturach zostaje ograniczona³¹⁶.

Poprzez abiektualną materializację macierzyństwa wyraża Kelly swój ambiwalentny stosunek do roli, jaką odgrywa w procesie upodmiotowienia symboliczny język. Przyznaje ona, że prawo Ojca, chroniąc przed nadmierną intruzją matczyne ciało, stawia niezbędne zapory, ale strzeże ich z takim przejęciem, że w swej gorliwości zapędza się na drugą stronę i zakazując afektywnej rozkoszy, samo w końcu oddaje się rozkoszy zakazywania. Pod tym względem konceptualna anestezja jest w swej istocie powierzchowna, pod cienką warstwą abstrakcyjnego znieczulenia, pod nagrobną inskrypcją liter bezlitośnie chowa żywe jeszcze ciało życia – w zawiązywanej usilnie ściśłości języka dusi się, jąka i powtarza w nieskończoność bełkotliwy popęd śmierci.

W *Dokumentacji* użyto skryptowizualnych środków po to, by wypuklić szczelinę poczynioną przez ten rozłam, aby pokazać, jak procesy nieświadomości wdzierają się w praktykę sygnifikacyjną i przecinają w poprzek systematyczny porządek języka, oraz by uwidocznili, jak problematyczny dla kobiet jest porządek symboliczny. W *Post-Partum Document* obiekty artystyczne zostały w otwarty sposób użyte jako obiekty fetyszystyczne, aby nie dopuścić do możliwej fetyszyzacji dziecka i nie wprost po to, by wyeksponować typowo fetyszystyczną funkcję przedstawienia. Poplamione pieluszki, zwinięte podkoszulki, dziecięce ślady i nadrukowane słowa mają minimalną wartość znakową w odniesieniu do towarowego statusu sztuki przedstawieniowej; natomiast w relacji do libidalnej ekonomii nieświadomości odznaczają się maksymalną wartością afektywną. W psychoanalitycznym sensie są one „przedstawieniami” obsadzonych śladów pamięci. Te ślady w połączeniu z dziennikami, przełomowymi przypadkami rozwoju mowy i wykresami karmienia konstruują dyskurs przeżytego przez matkę doświadczenia. Jednocześnie są one antagonistycznie odniesione do diagramów, algorytmów i komentarzy, które konstruują dyskurs feministycznej analizy. W kontekście instalacji przeznaczeniem tej analizy jest nie tyle definitywna teoretyzacja znaczenia *Post-Partum*, ile raczej opisanie procesu wtórnej opracowania³¹⁷.

³¹⁶ A. Liss, *op. cit.*, s. 36–38.

³¹⁷ M. Kelly, *Notes on Reading the Post-Partum Document*, [w:] A. Alberro, B. Stimson (red.), *op. cit.*, s. 372–373.

Post-Partum niemal idealnie wpisuje się w terapeutyczny wymiar psychoanalizy Kristevej. Estetyczna mediacja między symbolicznym Prawem Ojca a semiotycznym ciałem Matki to główny temat i cel tego dzieła. Za jego pomocą Kelly przepracowuje melancholię ograniczonego macierzyństwa, konfrontując jednocześnie widza z jego własnym uwikłaniem w edypalny konflikt.

3.3. ORLAN I JEJ SAMORODNE CIAŁO

Źródło świata / Źródło wojny. Francuska performerka Orlan swjej pierwszej artystycznej operacji dokonała nie na własnym ciele, lecz na kobiecie z Courbetowskiego *Źródła świata*. W 1989 roku, jeszcze przed swymi chirurgicznymi „reinkarnacjami”, wykorzystując fotografię obrazu, zmieniła jego płęć, waginalną szczelinę przesłaniając wzwidzionym penisem, kobiecą płynność przeistaczając w stężale *Źródło wojny*.

Kilka obrazów zmusza nas do zamknięcia oczu. Śmierć, cierpienie, otwarte ciało, pod pewnymi względami pornografia (dla niektórych), a dla innych jeszcze – poród³¹⁸.

O przerażającym wyglądzie waginalnego otworu mówił sam ojciec psychoanalizy, dosadnie powtarzając za François Rabelaisem: „na widok niewieściego sromu nawet diabeł ucieka”³¹⁹. Nic więc dziwnego, że kobiecość jawiła mu się na kształt „czarnego kontynentu”³²⁰, któremu stanowczo potrzeba rozumnych rządów Pana. Z równie wyniosłą męskością zmierzyło się *Źródło wojny*. W przerobionym przez siebie Courbecie Orlan ironicznie przystała na protekcyjonalną maskulinizację i przekształcając waginę w penisa, wystawiła na prześmiewczy widok groteskowy efekt tego „uwznioślającego” zabiegu.

Nie bez powodu nie tylko w głęboko tradycyjnej kulturze, ale i współcześnie, gdy kobiecy negliż stał się już niemal stałym elementem publicznego pejzażu, na tyle oczywistym, że gdy w muzeum Orsay Deborah de Robertis prowokacyjnie zademonstrowała swą prywatną waginę pod Courbetowskim *Źródłem świata*, jej artystycznie wyeksponowane „źródełko” bynajmniej nie wzbudziło fal świętego oburzenia – reakcja przypadkowo zgromadzonych widzów była dość powściągliwa. Co innego męskie genitalia, ten nieskromny fragment ciała wciąż jeszcze zachowuje obsceniczną wartość. Dzieje się tak zawsze i wszędzie tam, gdzie obowiązują, choćby w szczątkowej, wykastrowanej formie, reguły patriar-

³¹⁸ Orlan, *Intervention*, [w:] P. Phelan, J. Lane (red.), *The Ends of Performance*, New York-London: New York University Press, 1998, s. 315.

³¹⁹ S. Freud, *Medusa's Head*, trans. J. Strachey, [w:] J. Strachey (red. i trans.), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 18, London: Hogarth Press, 1964, s. 274.

³²⁰ Zob. S. Freud, *Wykłady ze wstępu do psychoanalizy. Nowy cykl*, tłum. P. Dybel, Warszawa: KR, 1995, s. 149.

chalnego Prawa. Dzieje się tak, kiedy znaczący fallus ucieleśni się w znaczone penisie, kiedy insygnia patriarchalnej władzy obnażą swą cielesną dosłowność, gdy okazuje się, że nawet priapiczna okazałość to za mało, by przedstawić i potwierdzić wszechpotężne panowanie. Kto miał zatem czelność przypatrywać się ojcowskiej płci, i dziś jeszcze może zostać przeklęty jak Cham przez Noego za to, że nie uszanował swego stwórcy i rodziciela i nie odwrócił skromnie oczu od jego bezbronnej, bezwolnej nagości.

W szczególności dotyczy to sposobu, w jaki, by falliczna władza symbolicznego porządku panowała, konieczne jest, żeby ojcowskie genitalia nie były obnażone. Dlaczego? Dlaczego nie wolno ich wystawiać na widok? Ponieważ muszą się one utrzymywać na poziomie znaczącego. Tylko zakaz patrzenia na owe genitalia może temu zapobiec. Inaczej zamienią się one w znaczone³²¹.

Ale dla Orlan vagina to nie ucieleśnienie braku, który trzeba koniecznie wypełnić, to nie okaleczona, wykastrowana struktura, której przeciekającą sensowność zabiżnić ma falliczny znaczący. W waginalnej skrytości bije źródło świata, pulsują potencje nagiego życia.

O stosunku autorki do obiektu swego przedstawienia i o tym, co myślała ona o konieczności męskiego panowania, wystarczająco wyraźnie mówi już sam tytuł jej dzieła. W męskiej wojnie o władzę przegrywa przede wszystkim jej żałosny podżegacz. Ten falliczny znaczący, który miał wypełnić przerażającą pustkę obrazu niczym osinowy kołek wbity w serce wampira, w rzeczywistości budzi jeszcze większe demony, demony opętanej własną pychą Rozumu.

Rozmaici malarze stworzyli liczne kopie obrazu Courbeta, niekiedy po to, by osłabić jego subwersyjną siłę, innym razem po to, by umocnić jej wpływ. Ale to w 1989 roku feministyczna artystka wizualna, Orlan, zwolenniczka perwersyjnego seksu, sztuki performance'u, transwestytyzmu, operacji plastycznych i reinterpretacji tradycyjnych dzieł malarstwa zachodniego, zrealizowała najbardziej zadziwiająca lacanowską wersję tego obrazu: wzniesionego w miejsce kobiecych genitaliów fallusa. Za pomocą tego dzieła, zatytułowanego *Źródło wojny*, starała się Orlan ujawnić to, co malarstwo ukryło, stapiając ze sobą nieprzedstawialną „rzecz” i jej denegowany fetysz. Identyfikując się z postlacanizmem, problematyką tożsamościową i *gender* – źródłami wojny, śmierci, kobiecości, męskości – odwróciła ona ikonografię obrazu i dosłownie przyjmując lacanowską tezę na temat fetyszyzmu, oświadczyła: „Jestem mężczyzną i kobietą”³²².

Kobiece/męskie źródło rozkoszy. Jej sztuka nie tylko jest więc wolna od ślepej nienawiści do męskości jako takiej, ale w szczególny sposób próbuje ją

³²¹ P. Adams, *The Emptiness of the Image. Psychoanalysis and Sexual Differences*, London-New York: Routledge, 1996, s. 112.

³²² É. Roudinesco, *op. cit.*, s. 90.

ocalić przed samą sobą, chroniąc ją przed fallicznie autodestrukcyjnym zeszytwnieniem w środowisku płynnej wieloznaczności, w łonie kobiecego podmiotu uelastyczniając obsesyjnie jednoznaczny metaforykę dominacji, która bez kobiecych wpływów wyradza się w źródło niemożliwej do wygrania wojny, w sadytyczno-masochistyczną potrzebę skrępowania, poniżenia i uśmiercenia wszystkiego, co upiera się w swej chęci do nieskrępowanego życia.

Pracuje ona na obrzeżach upłciowionego *gender*, nawet jeśli zawsze wołała tworzyć z wnętrza paradygmatów kobiecości. Nie pojawia się jako mężczyzna, ale daje się ujrzeć, na przykład, interpretując *Źródło świata* Courbeta przez fotografowanie penisa w stanie erekcji. Dochodzi zatem do zmiany płci. Utrzymuje się więc ona w procesie dekonstruującym wszelkie dualizmy³²³.

Orlan sama kastruje swe ciało, wyprzedzając interwencję symbolicznego Ojca, rozkoszuje się swym symboliczno-cieleśnym rozczłonkowaniem. Jej fizys w swej najgłębiej pojmowalnej i odczuwalnej istocie pozostaje zawsze ciałem w kawałkach – każda postać, którą przybiera, jest tylko kwestią jej doraźnego wyboru. Nie przeraża jej nieusuwalna przerwa, luka ziejąca w samym centrum samoświadomości, nie musi więc tego wewnętrznego braku, tego czegoś, absolutnie niczego tuszować pozornym sensem znaczących, rozwijających w nieskończoność miraż pełnego znaczenia. Dzięki temu omija ona patriarchalną logikę pragnienia, rozkoszując się w zamian tymczasowością swych niepełnych i dwuznacznych tożsamości.

W tej ekstatycznej somaestetyce możemy doświadczyć typowej dla kobiecego podmiotu rozkoszy. Jej doskonałą reprezentację dostrzegła Orlan w *Ekstazie Świętej Teresy* Berniniego, całkowicie zgadzając się z lacanowską interpretacją tej słynnej barokowej rzeźby.

Wbrew – nie powiem, że ich fallusom – wbrew temu, co krępuje ich w samym tym słowie, posiadli ideę lub poczucie, że także poza nim musi istnieć *jouissance*. Mówimy o nich – mistycy. [...] To przypomina *Ekstazę Świętej Teresy* – wystarczy, że zobaczysz w Rzymie tę rzeźbę Berniniego, by natychmiast zrozumieć, że widzisz szczytowanie. Nie ma co do tego żadnych wątpliwości. Cóż ją tak rozpałiło? To jasne, że istotne w tej kwestii świadectwo mistyków polega na wyznaniu, że tego doświadczają, choć nic o tym czymś nie wiedzą³²⁴.

W tej rozkoszy freudowski popęd do wiedzy zastąpiony zostaje przez lacanowską pasję ignorancji. Najbliżej tu do sokratejskiej formuły: „wiem, że nic nie wiem”, do Myśliciela, który przed śmiercią chce tańczyć i śpiewać, do mądrego oddalenia się od własnego Ja i łagodnej wobec świata ironii, o ile tylko można

³²³ C. Buci-Glucksmann, *The Triumph of the Folds*, [w:] S. Donger, S. Shepherd, Orlan (red.), *ORLAN. A Hybrid Body of Artworks*, London–New York: Routledge, 2010, s. 2.

³²⁴ J. Lacan, *On Feminine Sexuality...*, s. 76.

by było jej naturalną wstrzemięźliwość pogodzić z ekstatycznym zatracaniem się w rozkoszy. A przecież kobiecy podmiot wcale nie wydaje się na pastwę samozniszczenia; potrafi w odpowiednim momencie zdystansować się zarówno od własnego zdystansowania, jak i pokusy bezgranicznego szaleństwa i ślepej samozagłady. Cierpienie w tej rozkoszy więcej ma wspólnego z bólami porodowymi niż z konwulsjami popędu śmierci.

Wzniosłość realnego ciała. Estetyczna ekwilibrystyka Orlan nie dokonuje się tylko w czysto wirtualnej przestrzeni; w tej transgresywnej sztuce tym, co nigdy nie zostaje przekroczone, pominięte czy też dyskretnie ukryte, a wręcz przeciwnie, co zostaje w szokujący sposób unaocznione jako milczące i uparte świadectwo przypadkowości jakiegokolwiek znaczenia, jest sama materia w swej abiektualnej prymarności.

Deklaracja „To moje ciało, to mój software”³²⁵ może sugerować rodzaj manicheistycznego triumfalizmu, przekonanie o ostatecznym przewyciężeniu cielesnego oporu. Ale choć sztuka karnalna, w przeciwieństwie do *body art*, nie usiłuje wyrwać z cielesnych wnętrzności żadnej bolesnej prawdy, bynajmniej nie chce się ona wyrzec pretensji do wyrażania jednak jakiejś materialnie pierwotnej obiektywności, lecz w artystycznym uobecnieniu realnego, abiektualnego ciała widzi ona konieczny warunek estetycznego poznania.

Moja idea polega na zgłębianiu relacji między ciałem i słowem, na chęci pokazania, że to nie słowo staje się ciałem, lecz ciało staje się słowem³²⁶.

Artystyczna prawda Orlan nie mogła objawić się w samych słowach. Choć artystka nie przestaje mówić nawet na stole operacyjnym, miejscowo znieczulona, recytując Kristewę, Lacana czy Eugénie Lemoine-Luccioni, jej głos wydobywa się na oczach zszokowanego widza z wnętrza jej realnego ciała: rozkrzajanego, odsądzanego, na żywca przerabianego w ciągle to samo obce mięso. Każdy zostaje w ten traumatyczny sposób zmuszony do stania się świadkiem cielesnych narodzin *logosu*. Słowa nie wyrzekają się tu nawet najpodlejszej materii, nie odwołują się do idealno-boskiego rodowodu, nie udają, że znaczą tylko tyle i aż tyle co nadzmysłowo cyfrowy zapis. Ani różnorodność i częstotliwość zastosowanych przez Orlan wirtualnych technologii, ani konceptualny wymiar jej sztuki nie są w stanie znieczulić ekscesywnej natury ciała.

Wciąż żyjemy otoczeni nadmiarem, w ekscesie i nawet w chwili medytacyjnej kontemplacji, gdy ktoś chciałby się uwolnić od tego nadmiaru, jak to zaproponował John Cage w swoich 4 minutach i 33 sekundach milczenia i słuchania, nasza krew wciąż płynie, nasze serce pompuje, nasze płuca oddychają, nasza maszyna funkcjonuje,

³²⁵ Orlan, *This is My Body... This is My Software*, [w:] S. Donger, S. Shepherd, Orlan (red.), *op. cit.*, s. 35.

³²⁶ Za: D. Johnson, *Psychic Weight*, [w:] S. Donger, S. Shepherd, Orlan (red.), *op. cit.*, s. 90.

nasze oczy widzą, nasza skóra oddycha, wydziela zapach i ma dreszcze, nasze ciała stają się pobudzone. To długie 4 minuty i 33 sekundy. Nasz mózg pamięta, rozważa i kojarzy dźwięki, nasze uszy wsłuchują się w całe mnóstwo głośnych i niedostrzegalnych dźwięków, zarówno w miastach, jak i na łonie przyrody, stwarzając nieskończone ilości słuchowych zdarzeń. Eksces, zatrzymany ruch, Barok, leżą w naszej naturze³²⁷.

To, co Parveen Adams powiedziała o malarstwie Bacona: „Gwałtowne wrażenie wycisnęło istotę bytu, lamellę i glinę bytu”³²⁸, można równie dobrze odnieść do Orlan. W jej sztuce zafascynowany wzrok widza odnajduje swój obiekt pożądania w materialnej, cielesnie uwznioślonej Rzeczy. Dopiero po tej realnej konfrontacji możliwe staje się przejście do udanej gry w dyskurs swobodnych identyfikacji. Z żywej materii Orlan rozwija się, zwija się, faluje niczym barokowa fałda.

Możemy tutaj użyć analitycznego pojęcia, zapożyczonego od Didiera Anzieu (1989): „skóra-ego”. [...] We wnętrzu skóry-ego znajduje się archeologia i prefalliczny symbolizm, który mógłby być głównym wątkiem. W sztuce ta skóra-ego występuje bardzo silnie. W *Sądzie Ostatecznym* Michał Anioł sportretował sam siebie w postaci oskórowanego św. Bartłomieja, który trzyma w ręce płaty swojej skóry. Skóra to krańcowa anamorfoza i metamorfoza samego siebie, bez niej każdy musi umrzeć. Ta idea akompaniuje całej sztuce Orlan: najpierw jej praca nad teksturą z wykorzystaniem prześcieradeł, okrywających skórę w niezwykle intymny sposób; następnie praca z draperią we wszystkich jej możliwych ukształtowaniach. W tym rozfałdowaniu i draperii mamy rzeczywiście do czynienia z czymś, co jest tworzeniem upozowanej i wystylizowanej skóry, jakby draperii-skóry, doprawdy czymś, co w filozoficznym sensie Deleuze nazwał „fałdą”³²⁹.

Anamorficzne ciało Orlan rozsadza od wewnątrz symboliczne współrzędne przedstawienia, nie daje się ułożyć w percepcyjnych schematach, jest jak plama w polu widzenia, która wskazuje na wzniosłą perspektywę nieprzedstawialności. Zniekształcone, wyrwane z kontekstu ciało nie poddaje się także wirtualnemu przetworzeniu. Wprawdzie Orlan daje się ponieść entuzjastycznej wierze w technologiczną modyfikację cielesności i chętnie korzysta z najnowszych urządzeń w swej somaestetycznej twórczości, wbrew jej optymizmowi widz pamięta przede wszystkim horror zmasakrowanego i realnego, awirtualnego ciała. Materialność, wydobywana przez nią z siebie samej na wierzch, to prawdziwa cena, jaką trzeba zapłacić za możliwość przemiany, cena, jakiej wymaga somaestetyczna gra w nieskończenie płynną morfologię.

³²⁷ Orlan, *This is My Body*, s. 37.

³²⁸ A. Parveen, *The Emptiness of the Image. Psychoanalysis and Sexual Differences*, London–New York: Routledge, 1996, s. 120.

³²⁹ *Ibidem*, s. 2.

Jakkolwiek dziwne imperatywy popychają Orlan pod chirurgiczny nóż, wpływa to na widza, jak sądzę, zupełnie na odwrót, niż chciałby tego narcystyczny optymizm chirurgii plastycznej. Wprawdzie może się ona stać obrazem, lecz obraz ten zostaje spustoszony przez samą operację. Jej dzieło ukazuje pustkę obrazowości, a nie triumf pełni, którą usiłuje wzbudzić dominacja obrazu. W tym sensie dzieło Orlan niweczy triumfalizm przedstawienia. Podczas operacji jej twarz zaczyna być oddzielana od głowy. Jesteśmy zszokowani tym zniszczeniem naszej normalnej narcystycznej fantazji, w której twarz „przedstawia” coś. Stopniowo ta „twarz” zamienia się w czystą zewnętrżność. Już nie przejawia się w niej iluzja głębi. Staje się ona maską, niemającą nic wspólnego z przedstawieniem³³⁰.

W męskim spojrzeniu wydaje się, że demaskując twarz, Orlan pokazuje, iż nic za nią nie ma, ale ta sama „nicość” odsłania się jako realność kobiecego Spojrzenia, jako asymboliczna resztką, materia nieznaczącego ciała. Bezradny widz musi wówczas obcować z obcością samego istnienia, z „kobietą, która nie istnieje”, dla której nie ma miejsca w symbolicznych rejestrach znaczącego podmiotu.

Mamy tu do czynienia z przerażającym odkryciem, z wnętrzem ciała, którego normalnie się nie widzi, z podstawą rzeczy, z inną stroną głowy, twarzy, z sekretami wydzielającymi się *par excellence* z gruczołów, z przeciekającym w samym sercu misterium mięsem, z mięsem tak dalece, jak ono cierpi, jest bezkształtne, tak dalece, jak sama jego forma budzi już lęk. Widmo lęku, utożsamienie lęku, ostateczne objawienie, że *ty jesteś tym – ty jesteś tym, co jest tak od ciebie odległe, tym krańcowym bezkształtem*³³¹.

Chirurgiczne szwy są specjalnie uwypuklone; prowokacyjna demonstracja pooperacyjnych śladów nie dopuszcza do pełnej identyfikacji. Jedyne, z czym może się utożsamić widz, to chęć i zdolność do nieustannej przemiany. Ludzkie ciało nie jest więzieniem duszy, lecz żywą gwarancją jej wolności, azylem i niewyczerpanym rezerwuarem możliwych sposobów zaistnienia – nieusuwalną resztką, której nie przetrawi żaden ideologiczny dyskurs, resztką, od której zawsze można zacząć od nowa formować swą tymczasowość.

Koniecznym warunkiem naszego bycia jest to, że przez cały czas uprzedmiotowimy zarówno nasze ciała, jak i ciała innych. W związku z tym postmodernistyczne przekonanie, zgodne raczej z Heglem niż Marksem, że każde uprzedmiotowienie jest równoznaczne z wyobcowaniem, rozmija się z prawdą. Oczywiście dochodzi do sporej ilości niewłaściwych uprzedmiotowień, niemniej trudno zaprzeczyć, że ludzkie ciała są rzeczywiście materialnymi przedmiotami i że gdyby takimi nie były, nie można by mówić o jakichkolwiek relacjach między nimi. To, że ludzkie ciało jest przedmiotem,

³³⁰ P. Adams, *op. cit.*, s. 145.

³³¹ J. Lacan, *The Ego in Freud's Theory...*, s. 154–155.

stanowi jego najbardziej charakterystyczną cechę. [...] Dopóki mnie nie uprzedmiotowisz, nie ma mowy o jakiegokolwiek wzajemności między nami³³².

Wymykające się naszym narcystycznym urojeniom ciało, realny przedmiot w samym rdzeniu podmiotowości, materialny zbiornik gatunkowych potencji, gleba, którą Ja musi starannie użyźniać, gdy bowiem zostawi ją odłogiem, wraz z nią wyjałowuje. Uznanie w samym sobie tej somaestetycznie doznawanej Inności nie prowadzi wbrew pozorom do pogłębienia samoalienacji, lecz do rozpoznania się w procesie swobodnej, asymilującej i oferującej się samorealizacji.

Naszą uwagę przykuwa fakt, że razem z rozległym rozprzestrzenianiem się akulturacji, wraz z jej poczuciem przedstawialności wszystkiego natrafimy na uporczywe istnienie materii. [...] To odczucie ważkiej istoty gęstości, materiałowości i materii może być także postrzegane jako zasadnicze wzmocnienie oporu, ujmując to w terminologii Habermasa, *życio-świata (life-world)* wobec systemu. Tak właśnie działają te artystyczne momenty, które uwypuklając swoją fizyczną obecność, utrudniają kategoryzację³³³.

Francuska artystka nie ukrywa abiektu pod cyfrowo-medialną powierzchnią. Samostwarzająca się Orlan to symulakrum, które ostatecznie rodzi się nie w wirtualnym świecie, lecz w „krwi i kości”. Operacje plastyczne to dla artystki akty oczyszczające ciało ze złogów kulturowych inskrypcji. Medyczna aparatura działa tu zupełnie na odwrót niż alegoryczna maszyna inskrypcyjna, opisana przez Franza Kafkę w jego *Kolonii karnej*³³⁴ – nie wpisuje przemocą w cielesność podmiotu znaków Prawa, lecz pozwala mu wymknąć się spod symbolicznego nadzoru, usuwając ze skóry i „spod skóry” zadawnione piętna. W tym sensie operacje Orlan są jej „reinkarnacjami” w odrodzonym przez nią samą ciele.

Samorództwo. Inaczej niż Kelly, u której niezgoda na falliczne uprzedmiotowienie kobiet przybiera raczej formę dyskursywnego obrazoburstwa, Orlan nie tylko mówi o zmysłowości, sprzeciwiającej się nakazom męskiego pragnienia, ale także dosadnie wyraża, brutalnie podsuwa pod oczy widza obnażony przedmiot swej artystycznej wypowiedzi – paradoksalnie, ale i zgodnie z deklaracją: „Jestem mężczyzną i kobietą”, w zdecydowanie falliczny sposób obnaża niefalliczne przedstawienia kobiecego ciała. Wprawdzie, jak widać choćby w *Post-Partum*, Kelly również potrafi rozsądzić patriarchalną strukturę przedstawienia, detonując w jego wnętrzu potężny ładunek macierzyńskiej materii,

³³² T. Eagleton, *The Illusions of Postmodernism*, Wiley-Blackwell, Oxford 1996, s. 73–74.

³³³ S. Shepherd, *Preface 2. The matter of ORLAN*, [w:] S. Donger, S. Shepherd, Orlan (red.), *op. cit.*, s. XXI–XXII.

³³⁴ F. Kafka, *Kolonia karna*, [w:] *idem, Wyrok*, tłum. J. Kydryński, Warszawa: PIW, 1957, s. 34–45.

to jednak w jej wypadku zmysłową subwersję zazwyczaj powściąga potrzeba konceptualnego zdystansowania się wobec dosłownej obrazowości.

Jak to wyraziście uwidoczniła dramaturgia *Post-Partum*, po każdej abiektualnej erupcji Kelly zawiązywała od nowa porozrywane wcześniej przez nią samą symboliczne wątki, dalej rozwijając je już zgodnie z pragnieniem Innego, jako artystka i matka zarazem, raz po raz odczuwając potrzebę opanowania wybujałej materii swego macierzyństwa. Co innego Orlan – ta nigdy nie wycofuje się z prowokacyjnej autokreacji. Gwałtownie i ostentacyjnie zdzierając z siebie kulturowy uniform, wciąż od nowa, z precyzyjnie skalkulowaną dezynwolturą, przebiera się w szokujące kostiumy – jej podmiotowość mieni się w przewrotnym kalejdoskopie perwersyjnych ucieleśnień. Można by rzec, że autorka powraca i zatrzymuje się na poziomie wyobrażeniowego i raz jeszcze, choć z odwrotnej strony, przechodzi przez fazę lustra. Oczyszcza obraz ciała z symbolicznych inskrypcji Innego, unaocznia jego realną bezznaczeniowość, a następnie wpisuje w surową materię słowa własnego pragnienia.

Tworzenie i rodzenie są w sztuce tym samym. Orlan jest zawsze nową Orlan. Jest ona obrazem, w którego pochodzeniu zatarte są różnice między byciem urodzonym i byciem stworzonym³³⁵.

Ten „nowy krok w procesie lustrzany”³³⁶ prowadzić ma do samoródtwa, do wytworzenia zewnętrznej aparycji wprost z wewnątrznie ukształtowanego obrazu. „Ten performans jest jak urodzenie samej siebie, odcinające się od jakiegokolwiek pochodzenia, od obrazu matki i imienia ojca”³³⁷.

Ideałem podmiotu staje się twórcza niecałość, w której rozkosz (*jouissance*) nieokreśloności zgadza się ze swobodnie podejmowanym wysiłkiem symbolicznych autoidentyfikacji, których dokonuje się tu z pozycji kobiecego podmiotu, z miejsca przeciwnego do pozycji obsesyjnego podmiotu męskiego. Charakterystyczny dla tego ostatniego fantazmat fallicznej autokreacji najintensywniej rozwijał się w ramach modernistycznej ideologii w estetycznych przedstawieniach futurystycznego podmiotu i jego samodzielnych, powtórných narodzin pod postacią zmechanizowanej, wymienialnej i funkcjonalnej jedności, w której indywidualność wyznaczona zostaje całkowicie przez potrzeby ogólnego aparatu ideologicznego³³⁸.

³³⁵ P. Adams, *op. cit.*, s. 144.

³³⁶ Orlan, *Carnal Art Manifesto (1989)*, [w:] S. Donger, S. Shepherd, Orlan (red.), *op. cit.*, s. 29.

³³⁷ Orlan, *This is My Body*, s. 42.

³³⁸ O tej jednostce, która nie chce już być sentymentalnym urojeniem humanizmu, lecz woli stać się bezwolnym narzędziem ponadindywidualnej przemocy, pisał Hal Foster w *Prosthetic Gods*, książce przywoływanej w niniejszym tekście we fragmentach poświęconych fallicznym fantazjom futurystycznej awangardy.

Orlan stara się nie o utratę tożsamości, lecz o potwierdzenie samej siebie jako absolutnej sztuki, o bycie artystką najznakomitszą, krystalizującą arcydzieła sztuczności w to, co „naturalne”. [...] Taka metamorfoza oznacza trudny poród – operacje przebiegać będą tylko pod znieczuleniem miejscowym. Chirurg jest tu zręcznym praktykiem, który asystuje artystce, i to Orlan kieruje swoim odrodzeniem się jako „dziewczyny bez matki”, obserwując bezpośrednio w lustrze mięsne pokłady swojego ciała [...]. Alegoria *Pięknej i Bestii*, mityczna *Księżniczka w oślej skórze*, *Meduza* [...]³³⁹.

O ile w sztuce Kelly podmiot rozkoszy, rywalizując z podmiotem znaczącego, dość często mu znacząco ustępował, to u Orlan podmiot rozkoszy wchłania podmiot znaczącego, nie trawiąc go bez reszty.

W ramach słynnej serii *Reinkarnacja Świętej Orlan* zastosowano implanty podbródka i ust oraz dokonano rekonstrukcji nosa i brwi. W trakcie tych operacji formowano twarz, sygnifikując zachodnie obrazy piękna – podbródek zapożyczając od *Wenus Botticellego*, brwi od *Mony Lizy*. W rezultacie, zamiast doskonałego oblicza, wyłoniła się dość dziwnie wyglądająca twarz, co spowodowane było rozbieżnością jej nowych cech, nadmiernie uwypuklonych przez „wybrzuszenia” lub implanty, które w 1993 roku osadziła w swoich skroniach³⁴⁰.

Technologia na usługach kobiety. Orlan nie rezygnuje z fallicznych możliwości przedstawienia, w swych performansach potrafi być „po męsku” zdecydowana, nieustępliwa, w wyraźnie agresywny sposób demonstrując swą hybrydalną tożsamość.

Zdecydowanie nie ma tu mowy o sytuowaniu się na zewnątrz genderowych kodów, zamiast tego mamy tu do czynienia z reinwestycją kobiecości w roli mechanizmu wytwarzającego zakłócające przemieszczenia wewnątrz fallocentrycznej perspektywy³⁴¹.

Przykładem takiej strategii może być sposób, w jaki artystka wykorzystuje męski świat techniki, poddając go uwewnętrznionej dekonstrukcji, feminizując, ale i zachowując jego falliczne możliwości do realizacji swych programowo zmieniających się celów. W jej sztuce technologia jest całkowicie oddana na usługi kobiet.

[...] odrzuca ona zarówno to, że jej ciało jest uświęcone, jak i to, że stanowi ono całość, a mimo to paradoksalnie usiłuje ona totalnie poddać swojej kontroli nowe medyczne i chirurgiczne technologie, w lekceważący sposób nie zważając na ich pierwotne przeznaczenie³⁴².

³³⁹ B. Ceysson, *ORLAN the Ultimate Masterpiece*, [w:] S. Donger, S. Shepherd, Orlan (red.), *op. cit.*, s. 30.

³⁴⁰ V. Pitts, *In the Flesh. The Cultural Politics of Body Modification*, New York: Palgrave Macmillan, 2003, s. 164.

³⁴¹ C. Petitgas, *ORLAN Undraped*, [w:] S. Donger, S. Shepherd, Orlan (red.), *op. cit.*, s. 57.

³⁴² R.A.J. Hurst, *The Skin-Textile in Cosmetic Surgery*, [w:] S.L. Cavanagh, A. Failer, R.A.J. Hurst (red.), *Skin, Culture and Psychoanalysis*, New York: Palgrave Macmillan, 2013, s. 161.

Używane w trakcie jej operacji wyspecjalizowane narzędzia, wysoce zaawansowana technologia bynajmniej nie służą wykreowaniu jakiegoś niezmiennego, niezniszczalnego *homo faber*, którego służebna, operacyjna tożsamość w pełni odpowiadałaby rewolucyjnym potrzebom nowoczesnego patriarchy, nie jest też Orlan bezwolną pacjentką, która na operacyjnym stole posłusznie oddaje swe bezładne ciało oględzinom męskiego pragnienia. Technologia, inaczej niż w modernizmie, służy u Orlan kobiecemu podmiotowi, nie sprzyja budowaniu sztywnych, fallicznie zafiksowanych tożsamości, jedynie wzmacnia ich wewnętrzną spójność i siłę, by w odpowiednim, dogodnym dla podmiotu momencie mógł on odegrać siebie samego w charakterze wystarczająco przekonującej i mocnej postaci, choćby wtedy, gdy zamierza stawić estetyczny opór krzywdzie i niesprawiedliwości.

Orlan nie czeka, aż społeczeństwo „przyprawi jej gębę”, ale po gombrowiczowski włamuje się do symbolicznej rekwizytorni i sama dobiera sobie maski.

Jeśli wszystkie ludzkie społeczeństwa używają maski w rozmaitych rytuałach inicjacji – narodziny, dojrzwianie, śmierć – to maskarada jest czymś więcej niż samym maskowaniem. To proces i strategia łamania obrazów i znaków siebie³⁴³.

Występując w roli arlekina, nie unikając tego, co męskie, nie dąży ona przy tym do jakiegś wątpliwej maskulinizacji, wręcz przeciwnie – jej transwestytyzm polega na przekształceniu kobiety w kobietę. Ten rodzaj feminizacji jest zupełnie inny od tego, który inspirował twórczość Kelly. Autorka *Post-Partum* z kobiety usiłującej za wszelką cenę zająć godne miejsce w męskim świecie sztuki ostatecznie przeistoczyła się w kobietę-matkę. Odtąd jej transgresje mają na celu ograniczenie patriarchalnego Prawa, powstrzymanie jego arbitralnej w istocie przemocy. Natomiast Orlan nie pertraktuje, nie rezygnuje z narcystycznej swobody na rzecz macierzyńskiego sentymentalizmu, woli być twarda i nieustępliwa.

Żeby skonceptualizować to w lacanowskiej terminologii, musimy wyjść poza prostą dychotomię fallus/kastracja, poza dychotomię pozytywnego i negatywnego³⁴⁴.

Opozycja kobiece/męskie z rozmysłem nie zostaje nigdy przez Orlan rozebrana do końca ani doprowadzona do wyraźnie określonej dystynkcji. W ten sposób stara się ona wymknąć pragnieniu Innego, ześlizgując się ze wszystkich wyróżnionych przez niego znaczących. Jedyne, czego szukają sygnowane przez jej sztukę znaczące, to *jouissance* literalności, gdy materia znaków przenika je drzeniem nieokiełznanym przez żadne znaczenie.

Kiedy kompulsywnie manipulujemy naszym ucieleśnionym doświadczeniem, a tym samym i przedstawieniem naszych ciał w naszych umysłach, czy to przez wirtualne

³⁴³ C. Buci-Glucksmann, *op. cit.*, s. 9.

³⁴⁴ P. Adams, *op. cit.*, s. 55.

technologie czy też przez modyfikacje powierzchni naszych ciał za pomocą chirurgii plastycznej lub tatuaży, szukamy mniej lub bardziej przyswajalnych sposobów porażenia siebie z obcością wpisaną w nasze ciała³⁴⁵.

Dla Orlan Inny to nie złośliwy dybuk, wciągający nas w swą demoniczną obcość, lecz duch opiekuńczy, otwierający ciemne, duszne cele naszych identyfikacji. Jej wiara w autokreatywne moce podmiotu wydaje się nieograniczona, co oszałamia, ale i budzi pewne wątpliwości. Jak poucza w tej kwestii m.in. psychoanaliza, i Lacan, i Kristeva, brak jakichkolwiek wyraźnie odczuwanych przez podmiot granic niechybnie prowadzi do psychotycznego załamania i egzystencjalnej katastrofy. Stąd też nie brakowało krytyków nie dość że nieskorych do zachwyty nad artystyczną działalnością Orlan, to wprost dopatrujących się w jej skrajnym transgresywnym objawów psychotycznych zaburzeń. Nie godząc się z przesadnym ciężarem tych oskarżeń, można jednak dostrzec u francuskiej artystki dość ryzykowne balansowanie na granicy chorobliwego narcyzmu. Jej „Inny” to wprawdzie nie „piekło” Jeana-Paula Sartre’a, ale też nie ten Drugi Emmanuela Levinasa: zaglądnąca w nasze oczy Twarz. Orlan zdaje się całkowicie pochłonięta przez własny wizerunek.

Jakże inaczej na tym egocentrycznym tle wypada macierzyńska Kelly. W tym kontekście wypełniająca teorię Kristevej ciała Matki znajduje u autorki *Post-Partum* zdecydowanie bardziej pokrewne ucieleśnienie, mimo że Orlan bardzo często, także podczas swoich „operacji”, wspierała się tekstami słynnej psychoanalityczki. Można więc, jak Kelly, troszczyć się o siebie, o swoje własne ciało, rozwijać tym samym czułość zblizniającą oddzielającą nas od Innego rany. Można też, jak Orlan, podjąć ryzyko nieustannego odradzania się na nowo – dla Siebie.

³⁴⁵ A. Lemma, *The Digital Age on the Couch*, s. 22.

BIBLIOGRAFIA

- Adams P., *The Emptiness of the Image. Psychoanalysis and Sexual Differences*. London–New York: Routledge, 1996.
- Adorno T.W., *Dialektyka negatywna*. Tłum. K. Krzemieniowa. Warszawa: WN PWN, 1986.
- Adorno T.W., *Minima moralia. Refleksje z poharatanego życia*. Tłum. M. Łukasiewicz. Kraków: WL, 1999.
- Adorno T.W., *Teoria estetyczna*. Tłum. K. Krzemieniowa. WN PWN, Warszawa, 1994.
- Adorno T.W., *The Problem of a New Type of Human Being*. [W:] R. Hullot-Kentor (red. i trans.), *Current of Music* (ss. 213–216). Malden: Polity Press, 2006.
- Anzieu D., *The Skin-Ego*. Trans. N. Segal. London: Karnac Books, 2016.
- Awret U., *Las Meninas and the Search for Self-Representation*. „*Journal of Consciousness Studies*”, 2008, 15(9), 7–34.
- Barnard S., Introduction. [W:] S. Barnard, B. Fink (red.), *Reading Seminar XX. Lacan’s Major Work on Love, Knowledge, and Feminine Sexuality* (ss. 1–20). Albany: SUNY Press, 2002.
- Barnard S., *Tongues of Angels. Feminine Structure and Other Jouissance*. [W:] S. Barnard, B. Fink (red.), *Reading Seminar XX. Lacan’s Major Work on Love, Knowledge, and Feminine Sexuality* (ss. 171–185). Albany: SUNY Press, 2002.
- Barrett E., *Kristeva Reframed. Interpreting Key Thinkers for the Arts*. London–New York: I.B. Tauris, 2011.
- Barthes R., *Elements of Semiology*. Trans. A. Lavers, C. Smith. New York: Hill and Wang, 1968.
- Barthes R., *Proust: nazwy i nazwiska*. Tłum. M.P. Markowski. [W:] M.P. Markowski, K. Kłosiński (red.), *Lektury* (ss. 43–56). Warszawa: KR, 2001.
- Barthes R., *S/Z*. Tłum. M.P. Markowski, M. Gołębiowska. Warszawa: KR, 1999.
- Barzilai S., *Lacan and the Matter of Origins*. Stanford: Stanford University Press, 1999.
- Baudrillard J., *Ameryka*. Tłum. R. Lis. Warszawa: Sic!, 1998.
- Baudrillard J., *Precesja symulaków*. Tłum. T. Komendant. [W:] R. Nycz (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów* (ss. 175–189). Kraków: Wyd. Baran i Suszczyński, 1997.
- Baudrillard J., *Rozmowy przed końcem. Rozmawia Philippe Petit*. Tłum. R. Lis. Warszawa: Sic!, 2001.
- Bauman Z., *Prawodawcy i tłumacze*. Tłum. A. Tanalska. [W:] R. Nycz (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów* (ss. 269–298). Kraków: Wyd. Baran i Suszczyński, 1997.
- Becker-Leckrone M., *Julia Kristeva and Literary Theory*. Hampshire–New York: Palgrave Macmillan, 2005.
- Benjamin W., *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*. Tłum. J. Sikorski. [W:] H. Orłowski (wybór), *Twórca jako wytwórca* (ss. 66–105). Poznań: Wyd. Poznańskie, 1975.
- Berghaus G. (red.), *Critical Writings*. Trans. D. Thompson. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2006.

- Bishop C., Introduction. Viewers as Producers. [W:] C. Bishop (red.), *Participation. Documents of Contemporary Art*. (ss. 10–17). Cambridge–London: The MIT Press, 2006.
- Boothby R., Figurations of the Objet a. [W:] S. Žižek (red.), *Jacques Lacan. Critical Evaluations in Cultural Theory*. Vol. 2: *Philosophy* (ss. 159–191). London–New York: Routledge, 2003.
- Boyne R., Foucault and Art. [W:] P. Smith, C. Wilde (red.), *A Companion to Art Theory* (ss. 337–348). Oxford: Blackwell Publishers, 2002.
- Brogowski L., *Sztuka w obliczu przemian*. Warszawa: WSiP, 1990.
- Buci-Glucksmann C., The Triumph of the Folds. [W:] S. Donger, S. Shepherd, Orlan (red.), *ORLAN. A Hybrid Body of Artworks* (ss. 1–12). London–New York: Routledge, 2010.
- Buson Y., *Z pism Buson'isô*. [W:] W. Wilgat-Malinowska (red.), *Haiku* (ss. 16–117). Tłum. A. Żuławska-Umeda. Wrocław: Ossolineum, 1983.
- Byczkow W.W., *Ikona i russkij awangard*. [W:] O. Korevishhe (red.), *Kniga nieklasyckieskoj estetiki* (ss. 58–75). Moskwa: IF RAN, 1998.
- Byczkow W.W., *Russian religious aesthetics*. [W:] M. Kelly (red.), *Encyclopedia of Aesthetics*. Vol. 4 (ss. 195–202). New York–Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Cabanne P., *Dialogues with Marcel Duchamp*. Trans. R. Padgett. London: De Capo Press, 1979.
- Campbell D., Foreword. [W:] A. Lemma, *Minding the Body. The body in psychoanalysis and beyond* (ss. 1–22). London–New York: Routledge, 2015.
- Carey F., *The Place of the Visual in Psychoanalytic Practice. Image in the Countertransference*. New York: Routledge, 2018.
- Carson J., *Excavating Discursivity: Post-Partum Document in the Conceptualist, Feminist and Psychoanalytic Fields*, Dissertation. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 2000.
- Céline L.-F., *Podróż do kresu nocy*. Tłum. W. Rogowicz. Warszawa: Wyd. J. Przeworskiego, 1934.
- Ceysson B., *ORLAN the Ultimate Masterpiece*. [W:] S. Donger, S. Shepherd, Orlan (red.), *ORLAN. A Hybrid Body of Artworks* (ss. 30–31). New York: Routledge, 2010.
- Cixous H., *Castration or Decapitation?* Trans. A. Kuhn. „Signs: Journal of Women in Culture and Society”, 1981, 7(1), 41–55.
- Conrad J., *Tajny agent*. Tłum. A. Glinczanka. [W:] *Dzieła wybrane*. T. 3 (ss. 437–678). Warszawa: PIW, 1987.
- Copjec J., *The Orthopsychic Subject: Film Theory and the Reception of Lacan*. „October”, 1989, 49, 53–71.
- Danto A., *From Aesthetics to Art Criticism and Back*. „Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 1996, 54(2), 105–115.
- Danto A.C., *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*. Tłum. L. Sosnowski. Kraków: Wyd. UJ, 2006.
- Debord G., *Spółeczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*. Tłum. M. Kwaterko. Warszawa: PIW, 2006.
- Deleuze G., *Proust i znaki*. Tłum. M.P. Markowski. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2000.

- Derrida J., *Psyche. Odkrywanie innego*. Tłum. M.P. Markowski. [W:] R. Nycz (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów* (ss. 81–107). Kraków: Wyd. Baran i Suszczyński, 1997.
- Derrida J., *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*. Tłum. W. Kalaga. [W:] H. Markiewicz (red.), *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. Antologia. T. 4. Cz. 2 (ss. 151–174). Kraków: WL, 1996.
- Descartes R., *Medytacje o pierwszej filozofii*. Tłum. M. i K. Ajdukiewiczowie. Kęty: Antyk, 2001.
- Descombes V., *Różnica*. Tłum. B. Banasiak, K. Matuszewski. [W:] B. Banasiak (red.), *Derridiana* (ss. 57–75). Kraków: Inter-Esse, 1994.
- Diamond N., *Between Skins. The Body in Psychoanalysis. Contemporary Developments*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2013.
- Dolar M., *Cogito as the Subject of the Unconscious*. [W:] S. Žižek (red.), *Jacques Lacan, Critical Evaluations in Cultural Theory. Vol. 2: Philosophy* (ss. 3–28). London–New York: Routledge, 2003.
- Dostojewski F., *Idiota*. Tłum. J. Jędrzejewicz. Warszawa: PIW, 1979.
- Drwięga M., *Wszystko to dzieje się na innej scenie. Podmiotowość w psychoanalizie Jacques'a Lacana i kwestia odpowiedzialności oraz motywów działania. „Anthropos?”*, 2012, 18–19, 128–151.
- Dupuy J.-P., *On The Origins of Cognitive Science. The Mechanization of the Mind*. Cambridge: The MIT Press, 2009.
- Dziamski G., *Sztuka konceptualna: od antysztuki do sztuki. „Estetyka i Krytyka”*, 9/10(2/2005–1/2006), 93–109.
- Eagleton T., *The Illusions of Postmodernism*. Oxford: Wiley-Blackwell, 1996.
- Easthope A., *The Unconscious*. London–New York: Routledge, 1999.
- Eco U., *Dopiski na marginesie „Imienia róży”*. [W:] U. Eco, *Imię róży* (ss. 573–601). Tłum. A. Szymanowski. Warszawa: PIW, 1987.
- Eco U., *Semiologia życia codziennego*. Tłum. J. Ugniewska, P. Salwa. Warszawa: Czytelnik, 1998.
- Eliot T.S., *Wydrążeni ludzie*. [W:] T.S. Eliot, *Szepty nieśmiertelności. Poezje wybrane* (ss. 121–124). Tłum. K. Boczkowski. Kraków: Wyd. Baran i Suszczyński, 2001.
- Eliot T.S., *Ziemia jałowa*. [W:] T.S. Eliot, *Szepty nieśmiertelności. Poezje wybrane* (ss. 103–112). Tłum. K. Boczkowski. Kraków: Wyd. Baran i Suszczyński, 2001.
- Evans D., *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. London–New York: Routledge, 2006.
- Featherstone M., *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego*. Tłum. P. Czapliński, J. Lang. [W:] R. Nycz (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów* (ss. 299–333). Kraków: Wyd. Baran i Suszczyński, 1997.
- Fink B., *Kliniczne wprowadzenie do psychoanalizy lacanowskiej. Teoria i technika*. Tłum. Ł. Mokrosiński. Warszawa: A. Żórawski, 2002.
- Fink B., *The Lacanian Subject. Between Language and Jouissance*. Princeton: Princeton University Press, 1995.
- Floreński P., *Ikonostas i inne szkice*. Tłum. Z. Podgórzec. Białystok: Bractwo Młodzieży Prawosławnej w Polsce, 1997.
- Foster H., *Prosthetic Gods*. Cambridge: The MIT Press, 2004.

- Foucault M., *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*. Tłum. T. Komendant. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2006.
- Fóti V.M., *Vision's Invisibles. Philosophical Explorations*. Albany: SUNY Press, 2003.
- Freud S., *Kultura jako źródło cierpień*. [W:] *Pisma społeczne* (ss. 165–227). Tłum. A. Ochocki, M. Poręba, R. Reszke. Warszawa: KR, 1998.
- Freud S., *Medusa's Head*. Trans. J. Strachey. [W:] J. Strachey (red.), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Vol. 18 (ss. 273–274). London: Hogarth Press, 1964.
- Freud S., *Objaśnienie marzeń sennych*. Tłum. R. Reszke. Warszawa: KR, 2007.
- Freud S., *Poza zasadą przyjemności*. Tłum. J. Prokopiuk. Warszawa: WN PWN, 2005.
- Freud S., *The Economic Problem of Masochism*. [W:] J. Strachey (red. i trans.), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Vol. 19 (ss. 155–170). London: Hogarth Press, 1961.
- Freud S., *Wykłady ze wstępu do psychoanalizy*. Nowy cykl. Tłum. P. Dybel. Warszawa: KR, 1995.
- Gadamer H.-G., *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*. Tłum. K. Krzemieniowa. Warszawa: Oficyna Naukowa, 1993.
- Gaedtke A., *Modernism and the Machinery of Madness—Psychosis, Technology, and Narrative Worlds*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
- Gladkov A., *Meyerhold Speaks, Meyerhold Rehearses*. Trans. A. Law. Amsterdam: Overseas Publishers Association, 1997.
- Goldie P., Schellekens E., *Philosophy and Conceptual Art*. Oxford: Clarendon Press, 2007.
- Goldring D., *South Lodge. Reminiscences of Violet Hunt, Ford Madox Ford and the English Review Circle*. London: Constable and Co., 1943.
- Graham E.L., *Representations of the Post/human. Monsters, Aliens, and Others in Popular Culture*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2002.
- Greenberg C., *Modernist Painting*. [W:] C. Harrison, P. Wood (red.), *Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas* (ss. 754–760). Oxford: Blackwell Publishers, 1992.
- Greenberg C., *Necessity of "Formalism"*. „New Literary History”, 1971, 3(1), *Modernism and Postmodernism. Inquiries, Reflections, and Speculations*, 171–175.
- Grosz E., *Jacques Lacan. A Feminist Introduction*. London–New York: Routledge, 1990.
- Guéguen P.-G., *Foucault and Lacan on Velázquez: The Status of the Subject of Representation*. „Newsletter of the Freudian Field”, 1989, 1(1–2), 51–57.
- Hengehold L., *The Body Problematic. Political Imagination in Kant and Foucault*. Pennsylvania: Penn State University Press, 2007.
- Hurst R.A.J., *The Skin-Textile in Cosmetic Surgery*. [W:] S.L. Cavanagh, A. Failer, R.A.J. Hurst (red.), *Skin, Culture and Psychoanalysis* (ss. 141–166). New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- Jamroziakowa A., *Obraz i metanarracja. Szkice o postmodernistycznym obrazowaniu*. Warszawa: Instytut Kultury, 1994.
- Jay M., *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley–Los Angeles: University of California Press, 1993.
- Jay M., *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonistów do Bergsona*. Tłum. J. Przeźmiński. [W:] R. Nycz (red.), *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze* (ss. 295–330). Kraków: Universitas, 1998.

- Johnson D., *Psychic Weight*. [W:] S. Donger, S. Shepherd, Orlan (red.), ORLAN. A Hybrid Body of Artworks (ss. 85–99). New York: Routledge, 2010.
- Kafka F., *Kolonia karna*. [W:] F. Kafka, Wyrok. Tłum. J. Kydryński. Warszawa: PIW, 1957.
- Kant I., *Krytyka czystego rozumu*. Tłum. R. Ingarden. Kęty: Antyk, 2001.
- Kant I., *Krytyka władzy sądenia*. Warszawa: WN PWN, 1986.
- Kelly M., *Notes on Reading the Post-Partum Document*. [W:] A. Alberro, B. Stimson (red.), *Conceptual Art. A Critical Anthology* (ss. 370–375). Cambridge–London: The MIT Press, 1999.
- Kelly M., *Post-Partum Document*. Vienna: Generali Foundation, 1999.
- Kelly M., *Re-viewing Modernist Criticism*. [W:] B. Wallis (red.), *Art After Modernism. Rethinking Representation* (ss. 87–103). New York: New Museum of Contemporary Art, 1984.
- Kelly M., Breitwieser S., *Excavating Post-Partum Document. Mary Kelly in Conversation with Juli Carson*. [W:] S. Breitwieser (red.), *Rereading Post-Partum Document* (ss. 181–234). Vienna: Generali Foundation, 1999.
- Kelly M., Smith T., *A Conversation About Conceptual Art, Subjectivity and the Post-Partum Document*. [W:] A. Alberro, B. Stimson (red.), *Conceptual Art. A Critical Anthology* (ss. 450–458). Cambridge–London: The MIT Press, 1999.
- Keltner S.K., *Kristeva. Thresholds*. Cambridge: Polity Press, 2011.
- Kilroy R., *Marcel Duchamp's Fountain. One Hundred Years Later*. London: Palgrave Macmillan, 2018.
- Kołakowski L., *Iluzje demitologizacji*. [W:] P. Kłoczowski (wybór), *Cywilizacja na ławie oskarżonych* (ss. 215–236). Warszawa: Res Publica, 1990.
- Kosuth J., *Art After Philosophy and After. Collected Writings, 1966–1990*. Red. G. Guericio. Cambridge: The MIT Press, 1991.
- Kosuth J., *Sztuka po filozofii*. Tłum. U. Niklas. [W:] S. Morawski (red.), *Zmierzch sztuki – rzekomy czy autentyczny? T. 2* (ss. 239–258). Warszawa: Czytelnik, 1987.
- Kristeva J., *Intimate Revolt. The Powers and Limits of Psychoanalysis*. New York: Columbia University Press, 1997.
- Kristeva J., *Julia Kristeva. Interviews*. New York: Columbia University Press, 1996.
- Kristeva J., *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle. Lautréamont et Mallarmé*. Paris: Éditions du Seuil, 1974.
- Kristeva J., *New Maladies of the Soul*. Trans. R. Guberman. New York: Columbia University Press, 1995.
- Kristeva J., *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*. Tłum. M. Falski. Kraków: Wyd. UJ, 2007.
- Kristeva J., *Revolution in Poetic Language*. Trans. M. Waller. New York: Columbia University Press, 1984.
- Kundera M., *Nieśmiertelność*. Tłum. M. Bieńczyk. Warszawa: Foksal, 1990.
- Lacan J., *Anxiety. The Seminar of Jacques Lacan. Book X*. Red. J.-A. Miller. Trans. A.R. Price. Cambridge: Polity Press, 2014.
- Lacan J., *Écrits. A Selection*. Trans. A. Sheridan. London–New York: Routledge, 2001.
- Lacan J., *Écrits. The First Complete Edition in English*. Trans. B. Fink. New York: W.W. Norton and Co., 2006.

- Lacan J., *On Feminine Sexuality, the Limits of Love and Knowledge (1972–1973)*. Encore the Seminar of Jaques Lacan. Book XX. Red. J.-A. Miller. Trans. B. Fink. New York: W.W. Norton and Co., 1999.
- Lacan J., *Seminar XXIV. L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre, 1976–1977*. Trans. C. Gallagher. Pobrano 25.09.2019 z: <http://www.lacaninireland.com/web/wp-content/uploads/2010/06/insu-Seminar-XXIV-Final-Sessions-1-12-1976-1977.pdf>
- Lacan J., *The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis 1954–1955. The Seminar of Jacques Lacan. Book II*. Red. J.-A. Miller. Trans. S. Tomaselli. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Lacan J., *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis. The Seminar of Jacques Lacan. Book XI*. Red. J.-A. Miller. Trans. A. Sheridan. New York: Penguin Books, 1979.
- Lacan J., *The Object of Psychoanalysis 1965–1966. The Seminar of Jacques Lacan. Book XIII*. Trans. C. Gallagher. Pobrano 26.09.2019 z: <http://www.lacaninireland.com/web/wp-content/uploads/2010/06/13-The-Object-of-Psychoanalysis1.pdf>
- Lacan J., *The Other Side of Psychoanalysis. The Seminar of Jacques Lacan. Book VII*. Red. J.-A. Miller. Trans. R. Grigg. New York: W.W. Norton and Co., 2007.
- Lambert G., *The Return of the Baroque in Modern Culture*. London: Continuum, 2004.
- Laplanche J., *The Unconscious and the Id. A Volume of Laplanche's Problématiques*. Trans. L. Thurston. London: Rebus Press, 1999.
- Le Corbusier, *Towards a New Architecture*. Trans. F. Etchells. New York: Dover, 1986.
- Lemma A., *Minding the Body. The Body in Psychoanalysis and Beyond*. London–New York: Routledge, 2015.
- Lemma A., *The Digital Age on the Couch. Psychoanalytic Practice and New Media*. London–New York: Routledge, 2017.
- Lemma A., *Under the Skin. A Psychoanalytic Study of Body Modification*. London–New York: Routledge, 2010.
- Levine S.Z., *Lacan Reframed. A Guide for the Arts Student*. London: I.B. Tauris and Co., 2008.
- LeWitt S., *Sentences on Conceptual Art*. [W:] A. Alberro, B. Stimson (red.), *Conceptual Art. A Critical Anthology* (ss. 106–108). Cambridge–London: The MIT Press, 1999.
- Lippard L.R., Chandler J., *The Dematerialization of Art*. [W:] A. Alberro, B. Stimson (red.), *Conceptual Art. A Critical Anthology* (ss. 46–50). Cambridge–London: The MIT Press, 1999.
- Liss A., *Feminist Art and the Maternal*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.
- Loos A., *Ornament i zbrodnia. Eseje wybrane*. Tłum. A. Stępnikowska-Berns. Tarnów–Warszawa: BWA Galeria Miejska w Tarnowie, Fundacja Centrum Architektury, 2013.
- Lorenc I., *Świadomość i obraz. Studia z filozofii przedstawienia*. Warszawa: WN Scholar, 2001.
- Liotard J.-F., *Filozofia i malarstwo w dobie eksperymentu*. [W:] R. Nycz (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów* (ss. 62–80). Kraków: Wyd. Baran i Suszczyński, 1997.

- Lyotard J.-F., *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*. Tłum. M. Kowalska, J. Migasiński. Warszawa: Fundacja Aletheia, 1997.
- Lyotard J.-F., *Les TRANSformateurs Duchamp*. Paris: Galilée, 1977.
- Lyotard J.-F., *Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?* Tłum. M.P. Markowski. [W:] R. Nycz (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów* (ss. 47–61). Kraków: Wyd. Baran i Suszczyński, 1997.
- Majakowski W., *Włodzimierz Iljicz Lenin*. Tłum. A. Ważyk. [W:] A. Ważyk (oprac.), *Wiersze i poematy*. Warszawa, 1949.
- Malewicz K., *Suprematyzm*. Tłum. J. Maurin-Białostocka. [W:] E. Grabska, H. Morawska (red.), *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa* (ss. 388–402). Warszawa: PWN, 1969.
- Marcuse H., *Eros i cywilizacja*. Tłum. H. Jankowska, A. Pawelski. Warszawa: Muza, 1998.
- Marinetti F.T., *Dynamic, Multichanneled Recitation*. [W:] G. Berghaus (red.), *Critical Writings* (ss. 193–199). Trans. D. Thompson. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2006.
- Markowski M.P., *Baudrillard: słownik*. [W:] J. Baudrillard, Ameryka (ss. 169–197). Tłum. R. Lis. Warszawa: Sic!, 1998.
- McGowan T., *Realne spojrzenie. Teoria filmu po Lacanie*. Tłum. K. Mikurda. Warszawa: Wyd. Krytyki Politycznej, 2008.
- McGowan T., *The Real Gaze. Film Theory after Lacan*. Albany: SUNY Press, 2007.
- Meltzer E., *Systems We Have Loved. Conceptual Art, Affect, and the Antihumanist Turn*. Chicago: The University of Chicago Press, 2013.
- Miller E.P., *Head Cases. Julia Kristeva on Philosophy and Art in Depressed Times*. New York: Columbia University Press, 2014.
- Morawski S., *Na zakręcie. Od sztuki do po-sztuki*. Kraków: WL, 1985.
- Musil R., *Człowiek bez właściwości*. Tłum. K. Radziwiłł, K. Truchanowski, J. Zelter. Warszawa: PIW, 2002.
- Nead L., *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*. London: Routledge, 1992.
- Oliver K., *Introduction*. [W:] K. Oliver (red.), *The Portable Kristeva* (ss. XI–XXIX). New York: Columbia University Press, 1997.
- Oliver K., *Reading Kristeva. Unraveling the Double-bind*. Bloomington: Indiana University Press, 1993.
- Orlan, *Carnal art Manifesto (1989)*. [W:] S. Donger, S. Shepherd, Orlan (red.), *ORLAN. A Hybrid Body of Artworks* (ss. 28–29). New York: Routledge, 2010.
- Orlan, *Intervention*. [W:] P. Phelan, J. Lane (red.), *The Ends of Performance* (ss. 315–327). New York–London: New York University Press, 1998.
- Orlan, *This is My Body... This is My Software*. [W:] S. Donger, S. Shepherd, Orlan (red.), *ORLAN. A Hybrid Body of Artworks* (ss. 35–47). New York: Routledge, 2010.
- Oudart J.-P., *Cinema and Suture*. „Screen”, 1977, 18(4), 35–47.
- Parveen A., *The Emptiness of the Image. Psychoanalysis and Sexual Differences*. London–New York: Routledge, 1996.
- Perez G., *The Material Ghost. Films and Their Medium*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1998.

- Petitgas C., ORLAN Undraped. [W:] S. Donger, S. Shepherd, ORLAN-A Hybrid Body of Artworks (ss. 49–60). New York: Routledge, 2010.
- Pitts V., In the Flesh. The Cultural Politics of Body Modification. New York: Palgrave Macmillan, 2003.
- Platon, Timaios i Kritias. Tłum. W. Witwicki. Warszawa: Alfa-Wero, 1999.
- Płuciennik J., Retoryka wzniosłości w dziele literackim. Kraków: Universitas, 2000.
- Przeźmiński J., Z perspektywy Marina Jaya, czyli o tym jak „przymknąć” oko. [W:] R. Nycz (red.), Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze (ss. 331–343). Kraków: Universitas, 1998.
- Quinet A., Lacan’s Clinical Technique. Lack(a)nian Analysis. London–New York: Routledge, 2018.
- Rilke R.M., Pierwsza elegia (z cyklu – Elegie duinejskie). [W:] Poezje. Gedichte (ss. 185–243). Tłum. M. Jastrun. Kraków: WL, 1993.
- Roudinesco É., Lacan. In Spite of Everything. Trans. G. Elliott. London–New York: Verso, 2014.
- Seip I., Towards an Aesthetics of Reversibility or What Merleau-Ponty did not Want to Learn from Kant. „The Nordic Journal of Aesthetics”, 2008–2009, 20(36–37), 11–35.
- Shepherd S., Preface 2: The Matter of ORLAN. [W:] S. Donger, S. Shepherd, Orlan (red.), ORLAN. A Hybrid Body of Artworks (ss. XVII–XXIII). New York: Routledge, 2010.
- Sloterdijk P., Not Saved. Essays after Heidegger. Cambridge: Polity Press, 2017.
- Snyder J., Cohen T., Reflexions on “*Las Meninas*”: Paradox Lost. „Critical Inquiry”, 1980, 7(2), 429–447.
- Snyder J., *Las Meninas* i „zwierciadło księcia”. [W:] A. Witko (red. i tłum.), Tajemnica *Las Meninas*. Antologia tekstów (ss. 165–204). Kraków: AA, 2006.
- Soler C., Lacanian Affects. The Function of Affect in Lacan’s Work. Trans. B. Fink. London–New York: Routledge, 2016.
- Steinberg L., *Las Meninas* Velázquez. [W:] A. Witko (red. i tłum.), Tajemnica *Las Meninas*. Antologia tekstów (ss. 151–163). Kraków: AA, 2006.
- Stenner P., Liminality and Experience. A Transdisciplinary Approach to the Psychosocial. London: Palgrave Macmillan, 2017.
- Tanke J., On the Powers of the False. Foucault’s Engagements with the Arts. [W:] C. Falzon, T. O’Leary, J. Sawicki (red.), A Companion to Foucault (ss. 122–136). Malden: Wiley-Blackwell, 2013.
- Tołstoj L., Co to jest sztuka? Tłum. M. Leśniewska. Kraków: WL, 1980.
- Tołstoj L., Sonata Kreutzerowska. Tłum. M. Leśniewska. Kraków: Znak, 2010.
- Tran J., Foucault and Theology. London: T&T Clark, 2011.
- Verhaeghe P., Lacan’s Answer to the Classical Mind/Body Deadlock. Retracing Freud’s Beyond, [W:] S. Barnard, B. Fink (red.), Reading Seminar XX. Lacan’s Major Work on Love, Knowledge, and Feminine Sexuality (ss. 109–139). Albany: SUNY Press, 2002.
- Warden C., Modernist and Avant-Garde Performance. An Introduction. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015.

- Welsch W., *Narodziny filozofii postmodernistycznej z ducha sztuki modernistycznej*. Tłum. J. Balbierz. [W:] R. Nycz (red.), *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze* (ss. 429–461). Kraków: Universitas, 1998.
- Welsch W., *Nasza postmodernistyczna moderna*. Tłum. R. Kubicki, A. Zeidler-Janiszewska. Warszawa: Oficyna Naukowa, 1998.
- Westley H., *The Body as Medium and Metaphor*. Amsterdam–New York: Rodopi, 2008.
- Wittgenstein L., *Tractatus logico-philosophicus*. Tłum. B. Wolniewicz. Warszawa: WN PWN, 2000.
- Zeidler-Janiszewska A., *Fotografia i malarstwo. Baudelaire – Benjamin – Lyotard*. [W:] A. Zeidler-Janiszewska (red.), *Drobne rysy w ciągłej katastrofie... Obecność Waltera Benjamina w kulturze współczesnej* (ss. 191–203). Warszawa: Instytut Kultury, 1993.
- Žižek S., *The Metastases of Enjoyment. Six Essays on Woman and Causality*. London: Verso, 1994.
- Žižek S., *The Real of Sexual Difference*. [W:] S. Barnard, B. Fink (red.), *Reading Seminar XX. Lacan's Major Work on Love, Knowledge, and Feminine Sexuality* (ss. 57–75). Albany: SUNY Press, 2002.
- Zupančič A., *The Odd One In. On Comedy*. Cambridge: The MIT Press, 2008.

SUMMARY

Body in the Aesthetics of the Unconscious

The book covers the field of contemporary aesthetic theory and is devoted to issues related to the body-mind relationship, with particular emphasis on philosophical and cultural aspects. The general outline of the area studied revolves around conflicts, but also around common points of the usually competing sides of the contemporary debate on the bodily conditions of the cognizing and the subject experiencing the cognition – such as somaesthetics and psychoanalysis.

By showing the processes of the unconscious embodiment of the subject, revealing the depths of the roots of psychosomatic fixations, the author shows how aesthetic experience can play a great role in the therapeutic liberation of ideologized psycho-corporeality. Especially today, with this highly technologized and industrialized world which subjects us to increasing anaesthesia, and the omnipresence of digital media that makes us lose our natural sensitivity, rendering us unable to understand ourselves and other people.

The virtualization of the body, media excess, and fragility of imaginary-symbolic templates prevent a confused individual from creating a flexible and at the same time long-lasting image of their own body, which might explain the symptomatic popularity of the term ‘borderline’. Thus, *Body in the Aesthetics of the Unconscious* tries to show, not only theoretically but also with numerous examples, how important a careful and thoughtful work on cultivating and deepening the aesthetic body awareness is. If we do not want to lose contact with the human-tailored reality, we should regain a bond with our own body. Not only our minds, but also bodies must be entrusted once again to aesthetic education and aesthetic therapy.

Nothing is more convincing than intimately, or even tangibly, embodied truth, when its sense manifests itself affectively in both bodily and emotional moments in the form of a harmonious experience of fullness. Such a self-experiencing subject is more easily bound into a meaningful whole.

The book consists of a short introduction, followed by three parts, in which the thesis and supporting arguments have been included in various plans. Part I, *Body anaesthetics and body of aesthetics*, discusses cultural and ideological aspects of modernist and postmodern art and aesthetics. Part II, *The symbolic, imaginative, real: the body (Jacques Lacan)*, refers to controversies derived from the theory of the French psychoanalyst regarding the subjective significance of corporeality. A comparison of Lacan’s and Foucault’s interpretation of a famous work of Velazquez *Las Meninas* plays a unique and special role in this. Part III, *The body of the abject (Julia Kristeva)*, uses Kristeva’s psychoanalytic theory of the abject, as well as Mary Kelly’s and Orlan’s analysis of abjective tendencies as an exemplifying and conceptual background.

The book should help the reader become more aware of how aesthetic experience and artistic creativity, by way of their own means and methods, allow one to reflect and transform the subject's affective dimension.

The effectiveness of this approach is supported by the practices devised within the framework of art therapy, especially when dealing with somatic disorders clearly associated with mental skills impairment. Patients in treatment benefit from activities strengthening the ability to aesthetically experience one's own psycho-corporeality as an artistic potential, as an existential theme for future – harmonious and satisfying – composition.