

# Slavoj Žižek

---

## Patrząc z ukosa

---

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1/2 (49/50), 161-184

---

1998

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

# Prezentacje

*Slavoj Žižek*

## **Patrząc z ukosa**

### **Paradoksy obiektu małego**

Celem „patrzenia z ukosa” na jakąś złożoną teorię nie jest wymyślna próba jej „zilustrowania”, uczynienia jej „łatwo dostępną”, by zaoszczędzić nam wysiłku efektywnego myślenia. Rzecz raczej w tym, że podobna egzemplifikacja, podobne *mise-en-scène* jakiejś teorii uwidacznia szereg jej aspektów, które w przeciwnym wypadku pozostałyby niezauważone. Ten sposób postępowania odnajdujemy u wielu wybitnych filozoficznych prekursorów, począwszy od późnego Wittgensteina po Hegla. Czyż bowiem podstawowa strategia Heglowskiej *Fenomenologii ducha* nie polega na podważaniu danej postawy teoretycznej poprzez „zainscenizowanie” jej jako egzystencjalnie subiektywnej (jako postawy ascetycznej, „pięknej duszy” itd.) i wyjawianiu w ten sposób jej ukrytych niekoherencji? Innymi słowy, na ujawnieniu sposobu, w jaki jej subiektywna pozycja wypowiedzenia (*enunciation*) podważa „to, co wypowiedane” (*enunciated*), jego pozytywne treści?

Owocność podobnego podejścia chciałbym zaprezentować w odniesieniu do Parmenidesa, owego pierwszego prawdziwego filozofa, który dowiódł wyłącznej egzystencji Bytu jako Jedni. Interesować nas tutaj

będą słynne paradoksy, za pomocą których jego uczeń, Zenon, starał się dowieść tezy mistrza *a contrario*, wykazując bezsens i sprzeczności, do jakich prowadzi hipoteza istnienia wielości i ruchu. Na pierwszy rzut oka – jak naturalnie sądzi każdy tradycyjnie nastawiony historyk filozofii – paradoksy te są typowym przejawem czystej, pustej i sztucznej logomachii, wydumanym logicznym żartem, w którym chodzi o udowodnienie czegoś, co jest w sposób oczywisty absurdalne, co pozostaje w sprzeczności z naszym najbardziej elementarnym doświadczeniem. Wszelako Jean-Claude Milner w swoim błyskotliwym esej *The literary technique of Zeno's paradoxes*<sup>1</sup> dokonuje swoistej „inscenizacji” tych paradoksów. Przytacza on dostatecznie przekonujące argumenty, byśmy doszli do wniosku, że wszystkie cztery paradoksy, za pomocą których Zenon starał się dowieść niemożliwości ruchu, odnosiły się pierwotnie do powszechnie znanych literackich motywów. A przy tym ostateczna forma, jaką przybrały, stając się częścią naszej tradycji, wynika z typowej karnawałowo-burleskowej procedury konfrontowania tragicznej, podniosłej topiki z jej pospolitymi, powszechnie znanymi odpowiednikami, w sposób przypominający późnego Rabelais’go. Weźmy najbardziej znany z paradoksów Zenona, ten o Achillesie i żółwiu. Odsyła on naturalnie przede wszystkim do *Iliady* – księgi XXII, wersów 199-200, mówiących o tym, jak Achilles na próżno stara się dogonić Hektora. Ten podniosły punkt odniesienia został następnie skrzyżowany z jego pospolitym odpowiednikiem, z bajką Ezopa o zającu i żółwiu. A zatem wersja powszechnie dzisiaj znana, *Achilles i żółw*, jest późniejszą kontaminacją dwóch modeli literackich. Milnerowi, który argumentuje w ten sposób, chodzi jednak nie tylko o to, że paradoksy Zenona, mając niewiele wspólnego z czystą grą logicznego rozumowania, należą do bardzo określonego gatunku literackiego; a zatem, że ich twórca posługuje się znaną techniką literacką podważania modelu podniosłego poprzez konfrontowanie go z jego banalnym, komicznym odpowiednikiem. Z naszej – lacanowskiej – perspektywy ujęcia decydujące znaczenie ma sama zawartość literackich odniesień Zenona. Powróćmy do pierwszego, najbardziej znanego paradoksu; odsyła on, o czym już wspominałem, do następujących wersów *Iliady*:

---

<sup>1</sup> J.-C. Milner *Detections fictives*, Paris 1985, s. 45-71.

Podobnie jak we śnie, goniący nigdy nie dogoni tego, kogo ściga, zaś ścigany nigdy nie będzie mógł raz na zawsze uwolnić się od goniącego; podobnie też Achillesowi nie udało się tego dnia osiągnąć Hektora, zaś Hektor nie był w stanie ostatecznie uwolnić się od niego.<sup>2</sup>

Mamy tutaj do czynienia z relacją podmiotu do obiektu, tak jak jest ona doświadczana przez każdego z nas we śnie. Podmiot, szybszy niż obiekt, zbliża się coraz bardziej do niego, nie może go jednak nigdy pochwycić – to paradoks marzenia sennego, polegający na ciągłym zbliżaniu się do obiektu, który mimo to zachowuje stały dystans. Na istotną cechę tej niepochwytności obiektu wskazał Lacan podkreślając, że rzecz nie w tym, iż Achilles nie może prześcignąć Hektora (czy zółwia). Jako szybszy od Hektora bez trudu może go przecież zostawić za sobą. Rzecz raczej w tym, że nie może go schwytać. Hektor jest zawsze albo zbyt szybki albo zbyt wolny. Nasuwa się tu analogia ze znanym paradoksem z *Opery za trzy grosze* Brechta: nie goń za szczęściem zbyt łąpczywie, ponieważ może się zdarzyć, że je prześcigniesz i zostawisz je w tyle. Libidinalna ekonomia przypadku Achillesa i zółwia staje się tutaj jasna: paradoks inscenizuje relację podmiotu do obiektu będącego przyczyną jego pragnienia, obiekt jednak nigdy nie może zostać schwytany. Obiekt – przyczyna pragnienia, zawsze się wymyka; jedyne co możemy zrobić, to go okrążyć. Krótko mówiąc, topologia owego paradoksu Zenona jest w istocie paradoksalną topologią obiektu pragnienia, który wymyka się nam niezależnie od tego, co przedsięwziemy, aby go schwycić.

To samo można powiedzieć na temat innych paradoksów. Spójrzmy na następną, ten mówiący o strzale, która nie może się poruszać, bowiem w każdej określonej chwili zajmuje określony punkt w przestrzeni. Według Milnera, jego pierwowzorem jest scena z *Odysei* (księga XI, wersy 606 – 607), gdzie jest mowa o tym, jak Herakles wciąż wystrzeliwuje strzałę z łuku. Choć akt ten powtarza nieustannie, strzała pozostaje nieruchoma. Nie trzeba chyba znowu podkreślać, jak dalece sytuacja ta

---

<sup>2</sup> Angielskie tłumaczenie Žižka odbiega dość zasadniczo od polskiego tłumaczenia tego fragmentu, dlatego tłumacze zdecydowali się nie posługiwać tym ostatnim (por.: „Tak niepodobna doścignąć w śnie kogoś, kto wciąż ucieka. /Ani ten skrycie nie umknie, ani go tamten dogoni. /Tak i ów nie mógł dopędzić, a tamten umknąć nie zdołał.”, Homer *Iliada*, tłum. K. Jeżewska, Wrocław 1972, s. 453.

przypomina dobrze znane ze snu doświadczenie „ruchomego bezruchu”: mimo naszych usilnych wysiłków ciągle pozostajemy w tym samym miejscu. Zdaniem Milnera, najbardziej istotne w tej scenie z Heraklesem jest jej usytuowanie – świat podziemi, gdzie Odyseusz napotyka szereg cierpiących postaci – między innymi Tantara i Syzyfa – skazanych na powtarzanie w nieskończoność tego samego aktu. Zwraca uwagę libidinalna ekonomia mąk Tantara: w bardzo klarowny sposób ilustrują one Lacanowskie rozróżnienie na potrzebę, żądanie i pragnienie, np. sposób, w jaki przedmiot codziennego użytku, służący do zaspokajania naszych określonych potrzeb, podlega przeistoczeniu w momencie, gdy zostaje uwikłany w dialektykę prośby (*demand*), i w końcu zaczyna produkować pragnienie. Kiedy prosimy, aby inny dał nam jakiś przedmiot, jego „wartość użytkowa” (fakt, że służy zaspokojeniu którejs z naszych potrzeb) *eo ipso* staje się formą ekspresji jego „wartości wymiennej”; przedmiot ów funkcjonuje jako wykładnik dla sieci intersubiektywnych relacji. Jeśli inny spełnia nasze życzenie, staje się on wówczas świadkiem określonej postawy, którą zajmuje w stosunku do nas. Ostatecznym celem naszej prośby o przedmiot nie jest zatem zaspokojenie potrzeby, jaka się z nim wiąże, ale potwierdzenie postawy innego w stosunku do nas. Kiedy, na przykład, matka karmi dziecko piersią, wówczas pokarm, który mu daje, staje się dowodem jej miłości. Biedny Tantal płaci zatem za swoją chciwość (za swoje dążenie do „wartości wymiennej”), gdy każdy przedmiot, jaki otrzymuje, traci swoją „wartość użytkową” i przekształca się w czyste, bezużyteczne ucieleśnienie „wartości wymiennej”: w chwili gdy sięga po żywność, ta zmienia się w złoto.

Przede wszystkim jednak interesuje nas tutaj Syzyf. Jego nieustanne toczenie kamienia pod górę po to tylko, by ten stoczył się w dół, stanowiło, według Milnera, literacki model dla trzeciego z paradoksów Zena: nigdy nie możemy pokonać danego dystansu  $X$ , ponieważ w tym celu musimy najpierw pokonać połowę tego dystansu, aby zaś pokonać tę połowę musimy najpierw pokonać jedną czwartą, i tak dalej, w nieskończoność. Cel raz osiągnięty musi zostać osiągnięty ponownie. Czy w tym paradoksie nie rozpoznajemy czegoś z samej istoty psychoanalitycznego pojęcia popędu, albo, mówiąc ściślej, z Lacanowskiego rozróżnienia między dążeniem (*aim*) i jego celem (*goal*)? Cel jest ostatecznym przeznaczeniem, podczas gdy dążenie jest tym, co zamierzamy zrobić, tzn. samą drogą. Zdaniem Lacana tym, do czego

w rzeczywistości zmierza popęd, nie jest cel (pełne zaspokojenie), lecz samo dążenie. Ostatecznym celem popędu jest po prostu reprodukowanie siebie, powracanie do swojej kolistej drogi, kontynuowanie swojej drogi do i od celu. Prawdziwa przyczyna rozkoszy tkwi w ciągle odnawiającym się ruchu tego zamkniętego okręgu<sup>3</sup>. Na tym polega paradoks Syzyfa: w momencie, kiedy osiąga swój cel, zdaje sobie sprawę z tego, że jego aktywność nakierowana jest w istocie na samą drogę, na następowanie po sobie ruchu w górę i w dół.

Gdzie natomiast znajdziemy przykład na libidinalną ekonomię ostatniego z paradoksów Zenona, który głosi, że z ruchu dwóch identycznych mas w przeciwstawnych kierunkach wynika, że połowa określonej ilości czasu równa się jego podwójnej ilości? Gdzie spotkamy się z tym samym paradoksalnym doświadczeniem wzmożenia się libidinalnej presji przedmiotu, podczas gdy podejmuje się wysiłki na rzecz jej zmniejszenia i destrukcji? Pomyślmy tylko o sposobie funkcjonowania w nazistowskim dyskursie obrazu Żydów: im bardziej podlegali oni eksterminacji, im bardziej byli eliminowani, im było ich mniej, tym bardziej niebezpieczni stawali się ci, co pozostali. Tak jakby zagrożenie z ich strony rosło proporcjonalnie do ich malejącej w rzeczywistości liczby. Znowu więc mamy do czynienia z typowym przypadkiem relacji podmiotu do obiektu, który budzi w nim przerażenie, będąc zarazem w jego oczach ucieleśnieniem nadmiaru rozkoszy: im bardziej stara się go zwalczyć, tym bardziej rośnie nad nim władza tego ostatniego.

Ogólny wniosek, jaki się tutaj nasuwa, brzmi, że istnieje pewna dziedzina, w której paradoksy Zenona zachowują w pełni swoją ważność: dziedzina niemożliwej relacji podmiotu do obiektu, który jest przyczyną jego pragnienia, dziedzina popędu, który krąży w nieskończoność wokół obiektu. Wszelako jest to właśnie dziedzina, którą Zenon zmuszony jest wykluczyć jako dziedzinę „tego, co niemożliwe”, po to, aby mogło się utwierdzić królestwo filozoficznej Jedni. Wynika stąd, że wykluczenie rzeczywistości popędu i przedmiotu, wokół którego on krąży, jest konstytuty-

---

<sup>3</sup> „Jeśli powierzasz komuś misję, d a ż e n i e m (*aim*) nie jest to, co on spełnia, lecz droga, którą musi przebyć w tym celu... Jeśli popęd może być zaspokojony bez osiągnięcia tego, co, z punktu widzenia biologicznej totalizacji funkcji, jest zaspokojeniem jego celu reprodukcji, dzieje się tak dlatego, że jest popędem częściowym, i jego celem jest po prostu ów powrót do koła.” (J. Lacan *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, London 1977, s. 179)

wne dla filozofii jako takiej. Z tej też racji paradoksy Zenona, za pomocą których stara się on dowieść niemożliwości i w konsekwencji niebytu ruchu i wielości, są odwrotnością utwierdzenia Jedni, nieruchomego Bytu, jak to głosił Parmenides, pierwszy prawdziwy filozof<sup>4</sup>. Zapewne rozumiemy już teraz, co miał na myśli Lacan twierdząc, że obiekt małe a „jest tym, czego brakuje filozoficznej refleksji, aby mogła ona określić swoje miejsce, tzn. uznać swoją nieważność”<sup>5</sup>.

### Cel i dążenie w fantazji

Innymi słowy, fantazja jest właśnie tą sferą, którą Zenon wyklucza, o ile przez to pojęcie będziemy rozumieli – jak ma to miejsce w teorii Lacana – „niemożliwą” relację podmiotu do a, do obiektu, który jest przyczyną jego pragnienia. Przez fantazję rozumie się zazwyczaj scenariusz urzeczywistniający pragnienie podmiotu. Ta potoczna definicja jest adekwatna pod warunkiem, że odczytamy ją w sposób dosłowny: zadanie fantazji nie polega na inscenizowaniu sceny, w której spełnia się, w pełni urzeczywistnia, nasze pragnienie, ale przeciwnie – zadanie to polega na urzeczywistnieniu, inscenizacji pragnienia jako takiego. Fundamentalne twierdzenie psychoanalizy brzmi, że pragnienie nie jest dane z góry, lecz musi dopiero zostać skonstruowane – i rola fantazji polega właśnie na tym, by dostarczyć współrzędnych dla pragnienia podmiotu, by bliżej określić jego obiekt, by zlokalizować w nim pozycję podmiotu. Tylko w fantazji podmiot konstituuje się jako pragnący: tylko dzięki fantazji uczymy się sposobu pragnienia<sup>6</sup>. By zilustrować tę istotną teoretyczną kwestię posłużę się

---

<sup>4</sup> Innymi słowy, istotę wszystkich paradoksów Zenona możemy oddać za pomocą Hegłowskiego rozróżnienia między tym, co podmiot „zamierza powiedzieć” i tym, co „efektywnie mówi” (rozróżnienie, które, nawiasem mówiąc, pokrywa się z Lacanowskim rozróżnieniem na *z n a c z a c e* i *z n a c z o n e*). Tym, co Zenon „zamierza powiedzieć”, jego intencją, jest wykluczenie paradoksalnej natury naszej relacji do obiektu małe a poprzez udowodnienie jego nieistnienia; to, co on efektywnie czyni (ściśle mówiąc: powiada) polega na wyartykułowaniu istoty paradoksów, które określają status tego obiektu jako niemożliwie rzeczywistego.

<sup>5</sup> J. Lacan *Responses a des étudiants en philosophie*, w: *Cahiers pour l'analyse* 3, Paris 1967, s. 7.

<sup>6</sup> Odnośnie artykulacji podobnego pojęcia fantazji w kinie współczesnym, patrz: E. Co-

przykładem głośnej noweli z gatunku *science fiction*, Roberta Sheckleya *Store of the Worlds*.

Pan Wayne, bohater powieści, odwiedza starego i tajemniczego Tompkinsa, który żyje samotnie w chacie, mocno już podniszczonej i pełnej różnego rodzaju odpadków, w opuszczonej części miasta. Plotka głosi, że Tompkins, za pomocą specjalnego narkotyku, jest w stanie przenieść ludzi w paralelny wymiar rzeczywistości, w którym spełniają się wszystkie ich marzenia. Jako zapłatę za tę usługę każdy ma wręczyć Tompkinsowi swoją najbardziej cenną rzecz materialną. Wayne, znalazłszy Tompkinsa, wdaje się z nim w rozmowę. Ten ostatni utrzymuje, że przeważająca większość jego klientów jest zadowolona z doświadczenia; nie czują się po nim oszukani. Wszelako Wayne się waha, Tompkins więc radzi mu, aby trochę odczekał i wszystko jeszcze raz przemyślał, zanim się zdecyduje na eksperyment. Przez całą drogę do domu Wayne się zastanawia. W domu czekają na niego żona i syn, wkrótce też pochłaniają go radości i drobne kłopoty rodzinnego życia. Niemal codziennie obiecuje sobie, że ponownie odwiedzi starego Tompkinsa i przejdzie przez doświadczenie spełnienia marzeń. Zawsze jednak coś staje mu na przeszkodzie, jakaś rodzinna sprawa, która powoduje, że ciągle przekłada wizytę. Najpierw musi więc towarzyszyć swojej żonie na urodzinowym przyjęciu; potem syn ma kłopoty w szkole; nadchodzi lato i wakacje i musi dotrzymać obietnicy danej synowi, że pojedzie z nim na żagle; nieszczęśliwy upadek przysparza nowych kłopotów. W ten sposób mija cały rok, i Wayne nie ma nigdy czasu na podjęcie decyzji, chociaż wciąż niewyraźnie przeczuwa, że wcześniej czy później odwiedzi Tompkinsa. I tak mija czas, gdy oto pewnego razu... budzi się nagle w chacie Tompkinsa, w gospodrzę pyta uprzejmie: „No, i jak się pan teraz czuje? Czy jest pan zadowolony?”. Zmieszany i zakłopotany Wayne mamrocze: „Tak, tak, naturalnie”, daje mu wszystko, co posiada (zardzewiały nóż, starą blaszankę i jeszcze kilka innych drobiazków), i szybko go opuszcza, spiesząc między ruinami domostw, by nie stracić swojej wieczornej porcji ziemniaków. Do swej podziemnej kryjówki przybywa przed zapadnięciem zmroku. Wtedy też wychodzą z nor gromady szczurów i przejmują władzę nad tym, co zostało po wojnie nuklearnej.



Opowieść ta należy do gatunku postkatastroficznego *science fiction*, gdzie opisuje się życie codzienne po wojnie nuklearnej – lub po wydarzeniu podobnym do niej – które doprowadziło do zniszczenia naszej cywilizacji. Tym jednak, co nas tutaj interesuje, jest pułapka, w którą z konieczności wpada czytelnik tej powieści. Na tej pułapce zasadza się siła jej oddziaływania i paradoks samego pragnienia: za odsunięcie „rzeczy samej” bierzemy mylnie to, co jest już „rzeczą samą”, za poszukiwanie i niezdecydowanie właściwe pragnieniu bierzemy mylnie to, co faktycznie jest już urzeczywistnieniem pragnienia. Oznacza to, że urzeczywistnienie pragnienia nie polega na jego „spełnieniu”, „pełnym zaspokojeniu”, zbiega się ono raczej z reprodukcją pragnienia jako takiego, z jego kolistym ruchem. Wayne „urzeczywistnił swoje pragnienie” poprzez wprowadzenie siebie w stan halucynacji, który pozwolił mu opóźnić na czas nieokreślony pełne zaspokojenie swojego pragnienia. Innymi słowy, w stan, który reprodukował konstytutywny dla pragnienia brak. W ten sposób możemy również uchwycić specyfikę Lacanowskiego pojęcia lęku: lęk nie nachodzi nas wtedy, gdy brakuje obiektu będącego przyczyną pragnienia. Powodem lęku nie jest brak obiektu, lecz przeciwnie, obawa, że znajdziemy się zbyt blisko niego i w ten sposób utracimy sam brak. Lęk pojawia się jako wynik zaniku pragnienia.

Gdzie dokładnie, w tym nadaremny kolistym ruchu, znajduje się obiekt *a*? Sam Spade, bohater powieści Dashiell Hammetta *Maltese Falcon*, opowiada w niej o tym, jak został wynajęty w celu odnalezienia człowieka, który nagle opuścił swoje stałe miejsce pracy, rodzinę – i znikł. Spade'owi nie udaje się go wysledzić, wszelako kilka lat później zostaje on odnaleziony w innym mieście, gdzie żyje pod przybranym nazwiskiem i prowadzi życie zadziwiająco podobne do tego, od którego uciekł, kiedy belka spadająca z rusztowań o mało nie trafiła go w głowę. Mówiąc w terminologii Lacana, owa belka stała się dla niego znakiem niekonsystencji świata:  $s(A)$ . Mimo iż jego „nowe” życie tak bardzo przypomina stare, jest on głęboko przekonany, że nie na próżno zaczął wszystko od nowa, tzn. że opłacił się cały trud zerwania wszelkich dotychczasowych więzi. Widzimy tutaj, w najczystszej postaci, funkcję obiektu *petit a*. Z punktu widzenia „życiowej mądrości” zerwanie z przeszłością nie jest warte zachodu, jaki w nie wkładamy. Ostatecznie zawsze odnajdziemy się w sytuacji podobnej do tej, od której chcieliśmy uciec. Dlatego też, zamiast ścigać to, co niemożliwe, po-

winniśmy pogodzić się z naszym codziennym losem i nauczyć się znajdować przyjemność w zwykłych potocznych sprawach. Gdzie jest tu obiekt *petit a*? Obiekt *a* jest właśnie owym dodatkowym i trudno uchwytym przekonaniem, które skłoniło bohatera do zmiany egzystencji. W istocie przekonanie to jest niczym, ot, pustą powierzchnią (jego życie po zerwaniu z przeszłością jest przecież identyczne jak poprzednio), wszelako właśnie dzięki niemu zerwanie z przeszłością okazało się warte zachodu.

Czarna dziura w rzeczywistości  
Jak nic może zrodzić coś

Opowieść Patrycji Highsmith *Black House* znakomicie ilustruje sposób funkcjonowania przestrzeni wyobraźni jako pustej płaszczyzny, jako rodzaju ekranu, na który projektowane są pragnienia: fascynująca prezentacja ich pozytywnych treści służy jedynie wypełnieniu jakiejś pustki. Akcja opowieści toczy się w małym amerykańskim miasteczku, gdzie wieczorami w miejscowym *saloonie* gromadzą się mężczyźni i w ich rozmowach ożywają nostalgiczne wspomnienia i lokalne mity – są to zazwyczaj przygody z ich młodości. Wszystkie te opowieści są z reguły w jakiś sposób związane ze starym opuszczonym domem na wzgórzu w pobliżu miasta. Nad tym tajemniczym „czarnym domem” zawisło przekleństwo; między mężczyznami istnieje ciche porozumienie, że nikomu nie wolno się tam zbliżyć. Z wejściem do domu wiąże się śmiertelne niebezpieczeństwo (plotka głosi, że w domu straszy, że mieszka w nim samotny lunatyk, który morduje wszystkich intruzów, itd.), zarazem jednak ów „czarny dom” jest miejscem, do którego prowadzą wszystkie wspomnienia z dzieciństwa. Tutaj bowiem popełniali swe pierwsze „wykroczenia”, przede wszystkim te o charakterze seksualnym (mężczyźni w nieskończoność opowiadają historie, jak to przed laty uprawiali tam seks z najpiękniejszą dziewczyną w miasteczku, jak palili pierwszego w życiu papierosa). Bohaterem opowiadania jest młody inżynier, który właśnie przybył do miasteczka. Po wysłuchaniu wszystkich opowieści związanych z tajemniczym „czarnym domem” oświadcza, że najbliższego wieczora zamierza się do niego udać i sprawdzić, co się w nim dzieje. Inni przyjmują to oświadczenie z pełną dezaprobaty ciszą. Najbliższego wieczora młody mężczyzna odwiedza dom spodziewając się, że przydarzy mu się coś okropnego,

a w najgorszym wypadku spotka go jakaś niespodzianka. Pełen obaw zbliża się do ciemnych, starych ruin, wchodzi po skrzypiących schodach, przeszukuje wszystkie pokoje, ale nie znajduje w nich nic poza kilkoma zbutwiałymi materacami na podłodze. Pośpiesznie wraca do *saloonu* i z tryumfem obwieszcza zgromadzonym, że „czarny dom” to tylko stara, obskurna rudera, że nie ma w niej nic tajemniczego ani fascynującego. Mężczyźni są przerażeni jego słowami i kiedy inżynier zabiera się do wyjścia, zostaje brutalnie zaatakowany przez jednego z nich. Pada niefortunnie na ziemię i wkrótce umiera. Dlaczego mężczyźni są tak przerażeni poczynaniami przybysza? Ich oburzenie zrozumieśmy wówczas, gdy uwzględnimy różnicę między rzeczywistością i „inną sceną” w przestrzeni fantazji. Odwiedzanie „czarnego domu” było wzbronione mężczyznom, ponieważ pełnił on funkcję pustej przestrzeni, w której mogli projektować swoje nostalgiczne pragnienia i wspomnienia. Oświadczając publicznie, że „czarny dom” jest tylko ruiną, młody intruz zredukował przestrzeń ich fantazji do codziennej, potocznej rzeczywistości. Zniósł różnicę między rzeczywistością i wolną do zagospodarowania przestrzenią fantazji<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> W tym kontekście funkcja uprzątniętego pola zbożowego, przekształconego w baseballowe boisko w powieści Phila Robinsona *Field of Dreams* jest homologiczna do funkcji „czarnego domu”: pole to jest niczym prześwit otwierający sobą przestrzeń, w której mogą się pojawić figury ze świata wyobraźni. Tym, czego nie możemy przeoczyć w przypadku *Field of Dreams* jest czysto formalny aspekt tego przeobrażenia. Jedyną rzeczą, którą powinniśmy zrobić, jest wycięcie kwadratu w polu i obramowanie go ogrodzeniem – a wtedy zaczynają pojawiać się w nim widma, zaś zwyczajne zboże w cudowny sposób przekształca się w mityczne zarośla wytwarzające widma i strzegące ich sekretu. Krótco mówiąc, zwykle pole staje się „polem snów”. Pod tym względem powieść ta jest podobna do słynnej krótkiej opowieści Sakiego – *The Window*. Mówi ona o gościu przybywającym do wiejskiego domku, który przez przestronne francuskie okno obserwuje pole znajdujące się za domem. Jedyną osobą witającą przybysza, młoda dziewczyna, opowiada mu, że wszyscy pozostali członkowie jej rodziny zginęli niedawno w wypadku. Krótco potem, gdy gość patrzy znowu przez okno, widzi jak wszyscy oni idą powoli przez pola, wracając z polowania. Przekonany, że postaci, które widzi, są duchami zmarłych, ucieka w przerażeniu... (dziewczyna jest oczywiście sprytnym patologicznym łgarzem. Po przybyciu rodziny wymyśla na poczekaniu inną historię tłumaczącą, dlaczego gość w panice opuścił dom). W ten sposób kilka słów, tworzących nowy punkt odniesienia dla tego, co widziane przez okno, wystarcza, by przekształcić je w cudowny sposób w przestrzeń fantazji, a pojawiające się w nim niewyraźne postaci przeobrazić w budzące przerażenie upiory.

Wzrok mężczyzn w *saloonie*, wydobywający fascynujące zarysy obiektu pragnienia tam, gdzie zwykle spojrzenie widzi tylko trywialne obiekty codziennego użytku, jest ściśle biorąc wzrokiem zdolnym do widzenia nicości, tzn. do widzenia obiektu „zrodzonego z nicości”. Wy-mownie oddaje to krótka scena z *Ryszarda II* Szekspira, jednej z naj-ciekawszych sztuk tego autora. *Ryszard II* dowodzi ponad wszelką wą-pliwość, że Szekspir czytał Lacana, ponieważ podstawowym proble-mem dramatu jest h i s t e r y z a c j a k r ó l a, proces, w wyniku które-go król traci swoje drugie wysublimowane ciało czyniące go królem. W rezultacie zostaje on skonfrontowany z pustką własnej podmiotowo-ści pozostającej na zewnątrz symbolicznego tytułu – mandatu „króla”. Zmusza go to do zainscenizowania serii teatralnych, historycznych wy-buchów, od uzalania się nad sobą po pełne sarkazmu szaleństwa w stylu kłowna. Ograniczymy się tutaj do przytoczenia krótkiego dialogu po-między królową i Bushym, służącym króla, jaki ma miejsce na począt-ku sceny drugiej aktu drugiego. Król udał się na wyprawę wojenną, zaś królową nękają złe przeczucia. Jest smutna, a przyczyny smutku nie potrafi dociec. Bushy stara się ją pocieszyć, wskazując na iluzoryczną naturę jej melancholii, nękającej ją niczym fantom:

Bushy:

Każda substancja smutku ma dwadzieścia  
 Odcieni, które zdają się tym smutkiem,  
 Ale nim nie są. Bowiem oko smutku,  
 Zmącone łzami oślepiającymi,  
 Rozdziela jedną rzecz na wiele rzeczy,  
 Jak owe zręcznie zdziałane obrazki,  
 które widziane z przodu ukazują  
 Chaos jedynie; pokazują jednak  
 Obraz, gdy na nie popatrzeć z ukosa.  
 Tak twój majestat słodki, który spojrział  
 Z ukosa na tve z królem twym rozstanie,  
 Zobaczył nadmiar przyczyn do zmartwienia,  
 które, gdy spojrzeć na nie odpowiednio,  
 Odbiciem rzeczy są nie istniejących;  
 Trzykroć nadobna królowo – oplakuj  
 Rozstanie z królem. Reszta nic nie znaczy,  
 Gdyż więcej oko twoje nie zobaczy;  
 A jeśli ujrzy, to smutek fałszywy,  
 który złudzenia każe oplakiwać.

Królowa:

Może to prawda; lecz coś w głębi duszy  
Mówi mi, że jest inaczej. Jakkolwiek  
Jest, muszę smutna być, tak bardzo smutna  
Że to bezmyślne o niczym myślenie  
Cięży nicością i wprawia w omdlenie.

Bushy:

Pani łaskawa, to złudzenie tylko.

Królowa:

Nie tylko; bowiem złudzenie pochodzi  
Od przodka, którym jest dawne cierpienie;  
A moje inne jest, gdyż nie pochodzi  
Od czegokolwiek. A więc coś być musi,  
Co rzeczywiste jest dla tej nicości,  
Która mi cierpieć każe – a ja cierpię  
Nie wiedząc, zanim poznałam przyczynę –  
Lecz nie wiem, jaka to boleść nieznaną;  
Nie mogę nazwać jej, jest nie nazywana.<sup>8</sup>

Posługując się metaforą anamorfozy, Bushy stara się przekonać królową, że jej smutek jest bezpodstawny, że nie wynika z żadnej przyczyny. Wszelako istotne znaczenie ma tu sposób, w jaki jego metafora rozszczepia się, ulega podwojeniu, a więc sposób, w jaki Bushy wikła się w sprzeczności. Po pierwsze zatem odwołuje się on do prostej, zdroworoządkowej opozycji między rzeczą, tym czym jest ona w rzeczywistości „w sobie”, i jej „cieniami”, refleksami w naszym oku, subiektywnymi wrażeniami zwielokrotnionymi przez nasze lęki i smutki („Każda substancja smutku ma dwadzieścia /Odcieni, które zdają się tym smutkiem, /Ale nim nie są”). Kiedy się czymś martwimy, mała przeszkoda urasta do niebotycznych rozmiarów, rzeczy zdają się gorsze niż są w rzeczywistości. Bushy odsyła tu do metafory zaostrożonej szklanej płaszczyzny, przyciętej w taki sposób, że odbija ona w sobie wiele obrazów. Zamiast niepozornej rzeczy widzimy jej „dwadzieścia cieni”. Wszelako w następnych wersach sprawa się komplikuje. Na pierwszy rzut oka wydaje się, że Szekspir oddaje w ten sposób za pomocą meta-

---

<sup>8</sup> W. Szekspir *Król Ryszard II*, przeł. M. Słomczyński, Kraków 1984, s. 53-55.

fory zaczerpniętej z malarstwa jedynie fakt, że „oko smutku... /Rozdziela jedną rzecz na wiele rzeczy”, w rzeczywistości jednak zmienia całkowicie jego wymowę – od metafory zaostrzonej szklanej płaszczyzny przechodzi do metafory anamorfozy, której logika jest odmienna: detal na obrazie, który jest „ogładany w prawidłowy sposób”, tzn. wprost, wydaje się zamazaną plamą, dopiero kiedy patrzymy nań „z ukosa”, pod pewnym kątem, zyskuje jasne, wyraziste kształty. Wersy, w których ta metafora odsyła z powrotem do obaw i smutku królowej, są zatem głęboko ambiwalentne: „Tak twój majestat słodki, który spojrział /Z ukosa na twe z królem twym rozstanie, /Zobaczył nadmiar przyczyn do zmartwienia, /które, gdy spojrzeć na nie odpowiednio, /Odbiciem rzeczy są nie istniejących”. Innymi słowy, jeśli odczytamy dosłownie porównanie wzroku królowej ze wzrokiem anamorficznym, musimy stwierdzić, że właśnie patrząc z ukosa, tzn. pod określonym kątem, widzi ona w sposób jasny i wyraźny formę rzeczy, w przeciwieństwie do patrzenia wprost, które widzi rzecz niewyraźnie (nawiasem mówiąc, późniejszy rozwój dramatu potwierdza najgorsze przeczucia królowej). Ale, oczywiście, Bushy „nie to chciał powiedzieć”, jego intencją było powiedzenie czegoś dokładnie przeciwnego. W wyniku niedostrzegalnej dla siebie subrepcji powraca on do pierwszej metafory (zaostrzona szklana płaszczyzna) i „zamierza powiedzieć”, że królowa ma podstawy do niepokoju, gdyż smutek i lęk wyostrzyły jej wzrok. Natomiast bliższe, trzeźwe spojrzenie na rzeczy prowadzi do wniosku, że ów niepokój jest nieuzasadniony.

Mamy tu więc do czynienia z dwiema rzeczywistościami, dwiema „substancjami”. Na poziomie pierwszej metafory odnajdujemy potoczną rzeczywistość widzianą jako „substancja o dwudziestu odcieniach”, jako rzecz, którą subiektywne spojrzenie rozbija na dwadzieścia odbić, czyli – w skrócie – jako substancjalną „rzeczywistość” zniekształconą przez naszą subiektywną perspektywę. Jeśli patrzymy na coś wprost, rzeczowo, bezinteresownie i obiektywnie, widzimy rzecz taką, „jaka jest naprawdę”, podczas gdy spojrzenie zmacone przez nasze pragnienia i lęki („patrzenie z ukosa”) daje nam zniekształcony, zamazany obraz. Jednak na poziomie drugiej metafory relacja jest dokładnie odwrotna: jeśli patrzymy na coś wprost, rzeczowo, bezinteresownie, obiektywnie, nie widzimy nic, prócz miejsca pozbawionego formy. Przedmiot otrzymuje wyraźne i odrębne cechy tylko wtedy, gdy przyglądamy mu

się „pod kątem”, to znaczy, gdy nasze spojrzenie jest nim „zainteresowane”, gdy jest ono wspierane, przenikane i „zniekształcane” przez pragnienie. Stanowi to doskonały opis obiektu małego a, obiektu – przyczyny pragnienia, czyli obiektu ustanawianego przez samo pragnienie. Paradoks pragnienia polega właśnie na tym, że ustanawia ono retroaktywnie swoją własną przyczynę. Oznacza to, że obiekt małego a może być postrzegany tylko w spojrzeniu „zniekształconym” przez pragnienie i nie istnieje dla spojrzenia „obiektywnego”. Innymi słowy, obiekt małego a jest zawsze z definicji postrzegany w zniekształcony sposób, bowiem nie istnieje poza tym zniekształceniem, „sam w sobie”, skoro jest niczym oprócz wcielenia, materializacji wszelkiego zniekształcenia, nadwyżki nieładu i zatrwożenia, wprowadzanej przez pragnienie w tak zwaną „obiektywną rzeczywistość”. „Obiektywnie” obiekt małego a jest niczym, jednak widziany z pewnej perspektywy staje się czymś. W sposób niezwykle precyzyjny ujęła to królowa, odpowiadając Bushy’emu: jest to jej „jakiś smutek” narodzony z „niczego”. Pragnienie „ulatnia się”, kiedy „coś” (obiekt będący jego przyczyną) ucieleśnia, nadaje pozytywne istnienie jego „nic”, pustce. Owo „coś” jest anamorficznym przedmiotem, czystym pozorem, który możemy wyraźnie dostrzec tylko w „spojrzeniu z ukosa”. Dokładnie (i wyłącznie) na tym zasadza się logika pragnienia, które podważa potoczna mądrość, iż „nic nie bierze się z niczego”: w ruchu pragnienia „coś bierze się z niczego”. Tak więc jest prawdą, że obiekt, który jest przyczyną pragnienia to czysty pozór, co nie przeszkadza mu w uruchomieniu całego łańcucha konsekwencji regulujących nasze „materialne”, „efektywne” życie i uczynki.

### **„Trzynaste piętro” przestrzeni fantazji**

Wrażliwość Szekspira na paradoksy „czegoś zrodzonego z niczego” (stanowią one sedno *Króla Leara*) nie była przypadkowa, skoro żył on w czasie gwałtownego rozpadu prekapitalistycznych relacji społecznych i żywiołowego wyłaniania się pierwszych form kapitalizmu. Był to bowiem okres, gdy niemal codziennie mógł obserwować, w jaki sposób odnoszenie się do „niczego”, do pustego pozoru (przykładem jest spekulowanie „bezwartościowymi” banknotami, które są jedynie „obietnicą samych siebie” jako „prawdziwych”

pieniędzy) uruchamia ogromną machinerię procesu produkcji, zmieniając zasadniczo oblicze świata<sup>9</sup>. Stąd wrażliwość Szekspira na paradoksalną władzę pieniądza, który obraca wszystko w swoje przeciwieństwo, daje nogi kalekom, brzydali czyni przystojnymi – jak głoszą owe dobrze znane wersy z *Tymona Ateńczyka*, cytowane raz po raz przez Marksa. Lacan miał wszelkie podstawy po temu, aby swoje pojęcia nadwyżki przyjemności (*plus-de-jouir*) wywieść od marksistowskiego pojęciu wartości dodatkowej. Nadwyżka przyjemności ma bowiem tę samą paradoksalną władzę obracania rzeczy (przedmiotów rozkoszy) w swoje przeciwieństwo, a więc czyni odrażającym to, co zwykle uważać się za najprzyjemniejsze „normalne” seksualne doświadczenie, zaś w rzeczach, które powszechnie traktowane są jako obrzydliwe (torturowanie ukochanej osoby, długotrwałe bolesne upokarzanie), każe widzieć coś niewypowiedziane pociągającego.

Jest czymś naturalnym, że takie odwrócenie rodzi nostalgiczną tęsknotę za „naturalnym” stanem, w którym rzeczy były tym, czym były, w którym postrzegaliśmy je wprost, a naszego spojrzenia nie zniekształcał jeszcze anamorficzny cień. Jednak granica oddzielająca dwie „substancje”, czyli rzecz, która jawi się wyraźnie w obiektywnym spojrzeniu od „substancji przyjemności”, jaka może być postrzegana tylko w „spojrzeniu z ukosa”, bynajmniej nie uwidacznia pewnego rodzaju „patologicznej szczeliny”. Przeciwnie, jest dokładnie tym, co **ch r o n i** n a s p r z e d p o p a d n i ę c i e m w p s y c h o z ę . W ten właśnie sposób symboliczny porządek oddziałuje na spojrzenie. Pojawienie się języka otwiera dziurę w rzeczywistości i ta dziura przesuwaa oś naszego spojrzenia. Język podwaja rzeczywistość w jej istocie, a pustka Rzeczy może zostać wypełniona tylko przez anamorficzne spojrzenie z zewnątrz.

Aby dać tego przykład, odwołajmy się raz jeszcze do produktu kultury popularnej, czyli powieści fantastycznej Roberta Heinleina *The Unpleasant Profession of Jonathan Hoag*. Akcja rozgrywa się we współczesnym Nowym Jorku, gdzie niejaki Jonathan Hoag wynajmuje prywatnego detektywa Randalla, aby ten dowiedział się, co dzieje się z nim po wejściu do biura, które znajduje się na trzynastym (nie istniejącym) piętrze budynku o nazwie Acme. Hoag nie ma pojęcia, co robi w tym

---

<sup>9</sup> Por.: B. Rotman *Signifying Zero*, London 1986.



czasie. Następnego dnia Randall śledzi podążającego do pracy Hoaga, ale między dwunastym a czternastym piętrzem Hoag nagle znika i Randall może znaleźć trzynastego piętra. Wieczorem Randallowi ukazuje się w lustrze sypialni jego sobowtór i mówi mu, by poszedł za nim przez lustro do miejsca, gdzie oczekuje wzywający go komitet. Po drugiej stronie lustra sobowtór prowadzi Randalla do wielkiej sali konferencyjnej, w której prezydent komitetu dwunastu informuje go, że właśnie znajduje się na trzynastym piętrze, gdzie od tej chwili będzie wzywany na przesłuchania. Podczas późniejszych przesłuchań Randall dowiaduje się, że członkowie tego tajemniczego komitetu wyznają wiarę w Wielkiego Ptaka, który rodzi małe ptaki i wraz ze swoim potomstwem rządzi światem. A oto rozwiązanie akcji: Hoag ostatecznie uświadamia sobie swoją prawdziwą tożsamość i zaprasza Randalla z żoną Cynthią na wiejski piknik, gdzie opowiada im całą historię. Jest on, jak mówi, szczególnego rodzaju krytykiem sztuki. Nasz ludzki wszechświat jest tylko jednym z istniejących. Prawdziwymi twórcami wszystkich wszechświatów są tajemnicze, nieznanne nam istoty, które tworzą je jako dzieła sztuki. Nasz wszechświat został stworzony przez jednego z tych uniwersalnych artystów. Aby sprawować kontrolę nad artystyczną doskonałością swoich wytworów, artyści ci wysyłają co pewien czas do swoich dzieł kogoś spośród siebie, przebranego za mieszkańca stworzonego wszechświata (w przypadku Hoaga przebranego za człowieka). Posłaniec ten sprawuje funkcję kogoś w rodzaju uniwersalnego krytyka sztuki. (Jeśli chodzi o Hoaga to najpierw potrzebna była krótka droga okrężna, bowiem zapomniał on, kim jest i musiał prosić o pomoc Randalla). Członkowie tajemniczego komitetu przesłuchującego Randalla byli tylko przedstawicielami jakiejś złej, niższej mocy starającej się przeszkodzić w poczynaniach prawdziwych „bogów”, uniwersalnych artystów. Potem Hoag poinformował Randalla i Cynthię, że odkrył w naszym wszechświecie pewne drobne usterki, które niezwłocznie naprawi w ciągu kilku najbliższych godzin. Nawet tego nie zauważą, jeśli tylko w czasie drogi powrotnej do Nowego Jorku, pod żadnym pozorem i niezależnie od tego, co zobaczą, nie otworzą okna swojego samochodu. Gdy Hoag opuszcza Randalla i Cynthię, ci, wciąż podekscytowani, ruszają w drogę powrotną. Wszystko działa się zgodnie z planem, dopóki przestrzegali zakazu. Potem jednak stali się świadkami wypadku, w którym samochód przejechał dziecko. Początkowo oboje zachowali spokój i jechali dalej, ale gdy zobaczyli policjan-

ta, wzięło w nich górę poczucie obowiązku i zatrzymali się, aby opowiedzieć mu o całym wydarzeniu. Randall poprosił Cynthię o opuszczenie okna:

Spełniła jego prośbę, potem wzięła głęboki oddech i zdusiła krzyk. On też z trudem zachował milczenie.

Za otwartym oknem nie było ani światła słonecznego, ani policjanta, ani dziecka – nic. Nic oprócz szarej i bezforemnej mgły, pulsującej powoli jak gdyby z właśnie rozpoczętym życiem. Nie mogli zobaczyć przez nią ani skrawka miasta nie dlatego, że była zbyt gęsta, lecz dlatego, że była – pusta. Nie wydobywał się z niej żaden dźwięk, nie widać w niej było żadnego ruchu.

Zlewała się z ramą okna i zaczynała powoli wdzierać się do środka. Randall krzyknął, „Zamknij okno!”. Próbowwała to zrobić, ale jej ręce były jak sparaliżowane. Pochylił się więc nad nią i zamknął je sam, unieruchamiając uchwyt.

Odzyskali słoneczny widok. Widzieli przez szybę policjanta, hałaśliwą grę, chodnik, a dalej miasto. Cynthia położyła mu rękę na ramieniu. „Ruszał, Teddy!”.

„Poczekaj chwilę”, powiedział w napięciu i odwrócił się w kierunku okna. Otworzył je bardzo ostrożnie – tylko odrobinę, mniej niż cal.

Nie było nic. Znów zobaczyli bezforemny szary przypływ. Za szybą było widać ruch uliczny i zalaną słońcem drogę, za otwartą szczeliną – nie było nic.

Czym jest ta „szara i bezforemna mgła, pulsująca powoli jak gdyby z właśnie rozpoczętym życiem”, jeśli nie tym, co Lacan nazywa *r z e - c z y w i s t y m*, pulsującą presymboliczną substancją w swej odrażającej witalności? Ale dla nas ważne jest przede wszystkim miejsce, z którego wypływa to, co rzeczywiste. Jest nim każda granica oddzielająca to, co na zewnątrz, od tego, co wewnątrz, ucieleśniona w tym przypadku przez szybę okienną. Powinniśmy się tu odwołać do podstawowego fenomenologicznego doświadczenia dysonansu, dysproporcji między tym, co wewnątrz i tym, co na zewnątrz, znanego każdemu, kto kiedykolwiek jechał samochodem. Z zewnątrz samochód sprawia wrażenie małego; kiedy wczłógujemy się do środka, czasami popadamy w klaustrofobię, lecz gdy jesteśmy już wewnątrz, samochód nagle zaczyna się wydawać o wiele większy i czujemy się całkiem komfortowo. Ceną, jaką płacimy za ten komfort, jest utrata jakiegokolwiek ciągłości między „wewnątrz” i „zewnątrz”. Dla siedzących wewnątrz samochodu zewnętrzna rzeczywistość wydaje się co najmniej odległa, niczym druga strona bariery lub ekranu tworzonego przez szybę. Postrzegamy zewnętrzną rzeczywistość, tę poza samochodem, jako „inną rzeczywistość”, jako inny jej rodzaj, który nie jest bezpośrednio związany z rzeczywistością wewnątrz samochodu. Do-

wodem tego braku ciągłości jest niepokojące uczucie, które nas ogarnia, kiedy niespodzianie opuszczamy okno i pozwalamy zewnętrznej rzeczywistości, by dopadła nas z całą bliskością jej materialnej obecności. Nasz niepokój opiera się na nagłym doświadczeniu prawdziwej bliskości tego, co, służąca za rodzaj chroniącego nas ekranu, szyba okienna trzyma na bezpieczną odległość. Lecz kiedy siedzimy bezpiecznie wewnątrz samochodu, za zasuniętą szybą, możemy powiedzieć, że zewnętrzne przedmioty przyjmują przekształconą postać. Wydają się w sposób zasadniczy „nierzeczywiste”, jak gdyby ich rzeczywistość została zawieszona, wzięta w nawias. Mówiąc krótko – sprawiają wrażenie rodzaju kinowej rzeczywistości, wyświetlonej na ekranie szyby okiennej. Porażający efekt końcowej sceny z powieści Heinleina bierze się właśnie z owego fenomenologicznego doświadczenia bariery oddzielającej to, co wewnątrz, od tego, co na zewnątrz, z owego uczucia ostatecznej „fikcyjności” zewnętrznego świata. Mamy wrażenie, jakby na chwilę projekcja zewnętrznej rzeczywistości przestała działać, jak byśmy na moment stanęli twarzą w twarz z szarością pozbawioną formy, z pustką ekranu, z „miejscem, gdzie nie ma miejsca nic prócz miejsca”, jeśli możemy sobie pozwolić na – raczej świętokradczy w tym kontekście – cytat z Mallarmégo.

Ten dysonans, ta dysproporcja między tym, co wewnątrz a tym, co na zewnątrz, stanowi również podstawowy rys Kafkowskiej architektury. Serię jego budowli (budynek, w którym ma swoją siedzibę sąd w *Procesie*, pałac wuja w *Ameryce, etc.*) cechuje się tym, że to, co oglądane z zewnątrz, wydaje się skromnym domem, a gdy wchodzimy do środka, ulega cudownej przemianie w nie kończący się labirynt schodów i sal. (Przypominają się tu słynne rysunki podziemnego labiryntu więziennych korytarzy i cel Piranesiego). W momencie, gdy znajdujemy się otoczeni murami, ogrodzeni w pewnej przestrzeni, doświadczamy bardziej owego „wnętrza”, niż wydaje się to możliwe przy spojrzeniu z zewnątrz. Ciągłość, proporcja nie są możliwe z powodu dysproporcji (nadwyżki tego, co „wewnętrzne” w stosunku do tego, co „zewewnętrzne”), która stanowi nieunikniony strukturalny efekt każdej bariery oddzielającej to, co wewnątrz, od tego, co na zewnątrz. Ta dysproporcja może być zniesiona tylko przez zlikwidowanie bariery, przez zgodę na to, by to, co na zewnątrz, pochłonęło to, co wewnątrz.

**„Dzięki bogu, to był tylko sen!”**

Dlaczego to, co wewnętrzne, przerasta rozmiarem to, co zewnętrzne? Co jest składnikiem owej nadwyżki tego, co wewnątrz? Oczywiście składa się ona z przestrzeni fantazji: w naszym przypadku było to trzynaste piętro budynku, w którym miał swą siedzibę tajemniczy komitet. Ta „nadwyżka przestrzeni” stanowi stały motyw utworów fantastycznych oraz tajemniczych historii i często jest także widoczna w klasycznym dla kina usiłowaniu, aby uniknąć nieszczęśliwego zakończenia. Kiedy akcja osiąga punkt kulminacyjny o katastroficznym wydźwięku, wprowadzana bywa radykalna zmiana perspektywy. W jej wyniku katastroficzny bieg wydarzeń zostaje przekształcony w co najwyżej zły sen bohatera. Pierwszym przykładem, który przychodzi tu na myśl, jest *Woman in the Window* Fritza Langa: samotnego profesora psychologii zafascynował portret *femme fatale* wiszący w oknie sklepu obok wejścia do odwiedzanego przezeń klubu. Po wyjeździe rodziny na wakacje profesor przespia czas w swoim klubie. Zawsze o jedenastej ktoś z obsługi budzi go, po czym profesor wychodzi i jak zwykle rzuca po drodze spojrzenie na portret. Jednak pewnego dnia portret ożywa w momencie, gdy pokrywa się z lustrzanym odbiciem przechodzącej ulicą pięknej brunetki, która prosi profesora o ogień. Potem profesor ma z nią romans; zabija w pojedynku jej kochanka; jest przesłuchiwany przez inspektora policji żywo zainteresowanego wykryciem sprawcy morderstwa; siedzi w fotelu, pije truciznę i zasypia, dowiadując się przy tym, że jego aresztowanie jest bliskie. Kiedy o jedenastej zostaje obudzony przez kelnera, odkrywa, że był to tylko sen. Uspokojony profesor wraca do domu myśląc o tym, że musi unikać usidlenia przez niebezpieczne brunetki. Ostatecznego zwrotu akcji nie powinniśmy jednak rozumieć jako rodzaju kompromisu, przystosowania do kodów hollywoodzkiego kina. Wiadomość, jaką niesie film, nie jest pocieszająca. Nie brzmi ona: „to był tylko sen, w rzeczywistości jestem normalnym człowiekiem jak inni, a nie mordercą!”, lecz raczej: w naszej nieświadomości, w tym, co rzeczywiste naszego pragnienia, wszyscy jesteśmy mordercami! Parafrazując Lacanowską interpretację Freudowskiego snu o ojcu, któremu pokazuje się zmarły syn i z wyrzutem mówi „Ojcze, czyż nie widzisz, że płonę?”, moglibyśmy powiedzieć, że profesor budzi się, aby kontynuować swój sen (o byciu normalną oso-

bą, jak jego bliźni), to znaczy, aby uciec przed tym, co rzeczywiste („psychiczną rzeczywistością”) swojego pragnienia. Obudzony do codziennej rzeczywistości może powiedzieć sobie z ulgą: „To był tylko sen”, jednak w ten sposób nie dostrzega kluczowego faktu, że jest teraz „nieczym prócz świadomości swojego snu”. Innymi słowy, parafrazując przypowieść o Zhuang-Zhi i motyłu, która również jest jednym z punktów odniesienia dla Lacana: bohaterem historii Langa nie jest spokojny, grzeczny, przywoity profesor – mieszczuch śniący przez chwilę, że jest mordercą, lecz odwrotnie – to morderca, który marzy w swoim codziennym życiu, że jest właśnie przywoitym profesorem – mieszczuchem.

Ten rodzaj retroaktywnego przemieszczenia „rzeczywistych” zdarzeń w fikcję (marzenia senne) wydaje się pewnym „kompromisem”, aktem ideologicznego konformizmu tylko wówczas, gdy utrzymujemy naiwną ideologiczną opozycję między „twardą rzeczywistością” a „światem snów”. Jeśli jednak weźmiemy pod uwagę, że tylko i wyłącznie w snach spotykamy się z tym, co rzeczywiste naszego pragnienia, opozycja ta jawi nam się zupełnie inaczej: nasza codzienna rzeczywistość, rzeczywistość społeczna, w której gramy zwykle role sympatycznych, przywoitych ludzi, przekształca się w iluzję zasadzającą się na „reprezji”, na pominięciu tego, co rzeczywiste naszego pragnienia. Tak więc społeczna rzeczywistość stanowi jedynie delikatną symboliczną pajęczynę, która w każdej chwili może zostać porwana przez ingerencję tego, co rzeczywiste. W każdej chwili najzwyklejsza rozmowa, najzwyklejsze zdarzenie może przybrać niebezpieczny obrót, powodując szkody, których nie można już będzie naprawić. *Woman in the Window* demonstruje to dzięki kolistemu rozwojowi akcji: zdarzenia następują po sobie w sposób linearny, dopóki niespodzianie, dokładnie w momencie katastroficznego załamania, nie znajdziemy się na powrót we wcześniejszym punkcie wyjścia. Droga ku katastrofie zawraca, aby okazać się tylko fikcyjnym objazdem prowadzącym nas z powrotem do miejsca, z którego wyruszyliśmy. Właśnie w celu uzyskania efektu retroaktywnego ufikcyjnienia autor *Woman in the Window* stosuje chwyt oparty na powtarzaniu tej samej sceny (profesor ucina sobie drzemkę w fotelu, kelner budzi go o jedenastej). Powtórzenie retroaktywnie zmienia w fikcję to, co wydarzyło się w międzyczasie, a to znaczy, że „rzeczywiste” obudzenie ma miejsce tylko raz – dystans dzielący dwa przebudzenia to obszar fikcji.

W sztuce Johna B. Priestleya *The Dangerous Corner* tę samą rolę co obudzenie profesora odgrywa strzał z pistoletu. Sztuka opowiada o zamężnej rodzinie, której część zgromadziła się wokół kominka w wiejskiej posiadłości, podczas gdy inni jej członkowie właśnie wracają z polowania. Nagły strzał za domem sprawia, że toczona konwersacja przybiera niebezpieczny obrót. Ujawniają się dawno tłumione rodzinne sekrety i ostatecznie ojciec, głowa rodziny, który właśnie nalegał, aby wyjaśnić różne sprawy i wyciągnąć sekrety na światło dzienne, wchodzi załamany na pierwsze piętro i strzela do siebie. Lecz ten strzał okazuje się być tym samym, który słychać na początku sztuki. Nadal toczy się ta sama rozmowa, tylko że teraz, zamiast przybrać niebezpieczny obrót, pozostaje na poziomie zwykłej, powierzchownej, rodzinnej gadaniny. W ten sposób traumy zostają pogrzebane i rodzina szczęśliwie zjednoczona zasiada do idyllicznego obiadu. Jest to wizerunek codziennej rzeczywistości, oferowany przez psychoanalizę: krucha równowaga, która może zostać zniszczona w każdym momencie, gdy całkiem przypadkowo i nieoczekiwanie wybucha trauma. Jeśli spojrzeć wstecz, ta przestrzeń wydaje się fikcyjna. Zgodnie ze swoją formalną strukturą, przestrzeń między dwoma przebudzeniami, albo dwoma strzałami, jest dokładnie tym samym, co nie istniejące trzynaste piętro budynku Acme w powieści Heinleina – fikcyjną przestrzenią, „inną sceną”, gdzie może zostać wyrażona sama prawda naszego pragnienia – dlatego właśnie, według Lacana, prawda „jest ustrukturowana jako fikcja”.

### **Psychotyczne rozwiązanie: Inny Innego**

Nasza uwaga, dotycząca Kafki w związku z dysproporcją między tym, co na zewnątrz a tym, co wewnątrz nie była w żaden sposób przypadkowa: sąd Kafki, absurdalna, obsceniczna, karygodna instancja, musiał zostać ujęty dokładnie jako owa nadwyżka tego, co wewnętrzne w stosunku do tego, co zewnętrzne, podobnie jak przestrzeń fantazji nie istniejącego trzynastego piętra. W tajemniczym „komitecie” przesłuchującym Randalla nietrudno rozpoznać nową wersję sądu Kafki, obscenicznej figury złego *superego*. Fakt, że członkowie tego komitetu czczą boskiego Ptaka tylko potwierdza, że w wyobrażeniach naszej kultury – łącznie z *Ptakami* Hitchcocka – ptaki funkcjonują jako ucieleśnienie okrutnej i obscenicznej instancji *superego*.

Heinlein unika Kafkowskiej wizji świata rządzonego przez obsceniczną instancję „szalonego Boga”, ale ceną, jaką za to płaci, jest paranoi- czna konstrukcja, zgodnie z którą nasz wszechświat jawi się jako dzieło sztuki nieznanymi twórcami. Najdowcipniejszą wariacją na ten temat – dowcipną w dosłownym sensie, bowiem dotyczy samego dowcipu, żartów – jest nowela Isaaca Asimowa *Jokester*. Naukowiec prowadzący badania na temat żartów stwierdza, że ludzka inteligencja zaczyna się wraz ze zdolnością do ich produkowania. I tak, w wyniku wnikliwej analizy tysięcy żartów, odnosi sukces wyodrębniając „żart pierwotny”, źródłowy punkt umożliwiający przejście od świata zwierząt do królestwa człowieka – to znaczy punkt, w którym ponadludzka inteligencja (Bóg) zaingerowała w bieg ziemskiego życia, opowiadając człowiekowi pierwszy dowcip. Tego rodzaju pomysłowe „paranoiczne” historie łączy to, że implikują one istnienie „Innego Innego”: ukrytego podmiotu, który wykorzystuje wpływy Wielkiego Innego (porządek symboli- czny) dokładnie w tym miejscu, w którym ów Inny zaczyna wypowiadać swą „autonomię”. To znaczy tam, gdzie produkuje on efekt znaczenia za pomocą pozbawionej sensu przypadkowości, poza świadomą intencją mówiącego podmiotu tak, jak ma to miejsce w żartach czy snach. Ten „Inny Innego” jest więc dokładnie Innym paranoi: tym, który mówi przez nas bez naszej wiedzy, który kontroluje nasze myśli, który manipuluje nami przez pozorną „spontaniczność” żartów, albo – jak w powieści Heinleina – jest artystą, którego fantazja stworzyła nasz świat. Paranoiczna konstrukcja umożliwia nam ucieczkę od prawdy o tym, że „Inny nie istnieje” (Lacan) – że nie istnieje jako zwarty, zamknięty porządek – ucieczkę od ślepego, przypadkowego automaty- zmu, konstytutywnej głupoty symbolicznego porządku.

Gdy stajemy twarzą w twarz z podobnie paranoiczną konstrukcją, nie wolno nam zapomnieć o ostrzeżeniu Freuda i pomylić jej z samą „chorobą”. Przeciwnie, paranoiczna konstrukcja jest wysiłkiem podjętym, aby dzięki tej zastępczej formacji wyleczyć się, wyzwolić z rzeczywistej „choroby”, zapobiec „końcu świata”, załamaniu się symbolicznego wszechświata. Jeśli chcemy być świadkami procesu tego załamania – załamania się bariery to, co rzeczywiste /rzeczywistość – w jego czystej formie, wystarczy tylko prześledzić ewolucję malarskiej twórczości Marka Rothko w latach sześćdziesiątych, czyli w ostatniej dekadzie życia tej najtragiczniejszej postaci amerykańskiego abstrakcyjnego ekspresjonizmu. „Temat” tych obrazów jest stały: wszystkie są barwnymi

wariacjami na temat relacji między tym, co rzeczywiste a rzeczywistością, przedstawionej także w słynnym obrazie pt. *The Naked Unframed Icon of my Time* Kazimierza Malewicza jako geometryczna abstrakcja: pojedynczy czarny kwadrat na białym tle. „Rzeczywistość” (biała powierzchnia tła, „uwolniona nicość”, otwarta przestrzeń, w której może pojawić się obiekt) zyskuje logiczną spójność tylko dzięki „czarnej dziurze” w swoim centrum (Lacanowska *das Ding*, Rzecz, która nadaje ciału substancję rozkoszy). Dzieje się tak przez wykluczenie tego, co rzeczywiste, przez zmianę statusu tego, co rzeczywiste i związane go z tym centralnym brakiem. Wszystkie późne prace Rothko są wymownym świadectwem walki o zachowanie bariery oddzielającej to, co rzeczywiste od rzeczywistości, a więc o powstrzymanie tego, co rzeczywiste (środkowy czarny kwadrat) przed zalaniem całego pola, o obronę dystansu między kwadratem a tym, co musi za wszelką cenę pozostać jego tłem. Gdyby kwadrat zajął cały obszar, gdyby zanikła różnica między figurą i jej tłem, pojawiłby się psychotyczny autyzm. Rothko maluje tę walkę jako napięcie między szarym tłem i umieszczoną pośrodku czarna plamą, która rozszerza się złowrogo z każdym kolejnym obrazem (w późnych latach sześćdziesiątych jadowitość czerwieni i żółci w płótnach Rothko jest w coraz większym stopniu zastępowana przez mało widoczną różnicę między czernią i szarością). Jeśli spojrzymy na te obrazy w sposób „kinowy”, to znaczy, jeśli ustawimy jedną reprodukcję nad drugą i następnie szybko je wymienimy, otrzymamy wrażenie ciągłego ruchu i będziemy mogli niemal poprowadzić linię do nieuchronnego końca – jak gdyby artystą kierowała jakaś nieunikniona fatalna konieczność. Na płótnach bezpośrednio poprzedzających jego śmierć minimalne napięcie między czernią i szarością zmienia się raz jeszcze w niesłychany konflikt żarłocznej czerwieni i żółci, który towarzyszy ostatniemu desperackiemu wysiłkowi odkupienia i zarazem w sposób nieodwołalny zapowiada bliskość końca. Pewnego dnia Rothko został znaleziony na swoim nowojorskim strychu w kałuży krwi z podciętymi żyłami. Wolał śmierć od bycia pochłoniętym przez Rzecz, to znaczy dokładnie przez tę „szarą, bezforemną mgłę, pulsującą jak gdyby z właśnie rozpoczętym życiem”, którą dwójka bohaterów powieści Heinleina widzi przez otwarte okno. Bariera oddzielająca to, co rzeczywiste od rzeczywistości, nie tylko nie jest znakiem „szaleństwa”, lecz stanowi niezbędny warunek minimum „normalności”: „szaleństwo” (psychoza) pojawia się, gdy bariera zo-



staje usunięta, gdy to, co rzeczywiste, zalewa rzeczywistość (jak w autystycznym załamaniu) lub kiedy samo jest włączone w rzeczywistość (przybierając formę „Innego Innego”, na przykład paranoicznego oskarżyciela).

*Przełożyli:  
Paweł Dybel i Joanna Bator*

*Slavoy Žižek, wybitny filozof i socjolog słoweński, główny przedstawiciel tzw. Grupy Lacanowskiej z Lublany, o której głośno było w Europie już w latach osiemdziesiątych, stał się w ostatnich latach jedną z liczących się postaci dyskursu filozoficznego w Stanach Zjednoczonych i w Europie. Zadebiutował na rynku europejskim książką pt. „The Sublime Object of Ideology” (London 1990), która od razu przyniosła mu duży rozgłos. Wywołała żywe dyskusje w kręgach filozofów, politologów i socjologów.*

*„Patrzac z ukosa” jest pierwszym tekstem Žižka, który ukazuje się w polskim przekładzie. Stanowi obszerny fragment jego książki pod tym samym tytułem (Looking Awry, Cambridge 1991).*