

Sławomir Masłoń

Terapeutyczny recykling

ER(R)GO. Teoria–Literatura–Kultura nr 1-2 (18-19), 155-164

2009

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Terapeutyczny recykling / niesamowite powtórzenie

Problemy, które nowoczesność ma z powtórzeniem, a tym samym z kulturowym recyklingiem, często rozpatrywane są jako blisko związane z funkcjonowaniem pamięci. Dylematy tu odnajdywane można by podsumować stawiając naprzeciw siebie stwierdzenia dwóch myślicieli kluczowych, jeśli chodzi o tę tematykę. Podczas gdy psychoanaliza Freuda próbuje pokazać, że powodem powtórzenia (przymusu powtarzania) jest nasza *niezdolność wpisania czegoś w pamięć* (trauma), znane twierdzenie Adorno głosi, że, przynajmniej jeśli chodzi o produkty kultury, powtarzamy, ponieważ *nie istnieje nic, co można by zapamiętać*. To właśnie brak jakiegokolwiek substancji, z którym mamy do czynienia w dziele (kultury masowej), pozwala nam prześlizgiwać się od jednego produktu kulturowego do drugiego w fałszywej ekstazie reklamowanej nowości. Co więcej, praktyka taka posiada wymiar przymusu, ponieważ na niej właśnie opierają się (po)nowoczesne więzy społeczne (określenie Adorno jest znacznie bardziej złośliwe: tworzy ona „społeczny cement”). Czy jednak intuicje te nawzajem się wykluczają?

Do pewnego czasu powtórzenie nie było postrzegane jako problem kulturowy; co więcej, było uważane za oczywistą procedurę dochodzenia do prawdy. Stwierdzenia takie jak: „Hipokrates powiedział...”, „Pliniusz opisuje...” były uważane za autorytatywne sądy, nie potrzebujące dalszego rozwijania. Także sama nowoczesność ze wszystkimi swoimi pretensjami do naukowej obiektywności i odrzuceniem niekwestionowanych autorytetów w pewnym sensie rozpoczyna się jako próba powtórzenia – chociaż nazwa ta została wymyślona znacznie później, sam sposób określania początków nowoczesnej Europy jako Odrodzenia mówi tu wszystko. A jednak u źródeł tego projektu przywrócenia do życia dawnych wzorów kryje się pewna dwuznaczność. Z jednej strony, jego rezultatem było na przykład powstanie na przełomie szesnastego i siedemnastego wieku opery w skutek podjętej w duchu powagi próby ożywienia antycznej tragedii greckiej we Włoszech przez Cameratę, florenckie stowarzyszenie poetów, muzyków i myślicieli, a która okazała się być w opinii Schellinga (będącego tu chyba reprezentantem większości filozofów) „najniższą karykaturą najwyższej formy sztuki, greckiego teatru”¹. Z drugiej strony, dał nam on *Don Kichota* Cervantesa, który

1. Mladen Dolar, *If Music Be the Food of Love*, w: *Opera's Second Death*, Slavoj Žižek i Mladen Dolar, London 2002, s. 1. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia autora.

jest w dużej mierze satyrą na tego rodzaju próbę powtórzenia. Choć ośmieszona zostaje tam (między innymi) absurdalność współczesnej literatury popularnej, w szczególności romansów rycerskich, skutkiem czytania których biedny Alonso Quijano próbuje pójść w ślady Amadisa z Galii, można sobie również wyobrazić katastrofalne konsekwencje jego lektur, gdyby Alonso był bardziej wykształconym typem renesansowego szlachcica i próbował naśladować na przykład Orfeusza lub Juliusza Cezara. Jednakże, pomimo pobudzania nas do śmiechu, los Don Kichota jest też w pewnym sensie tragiczny: czy jego szaleństwo wywołane rycerskimi opowieściami tak bardzo różni się od szaleństwa Leara pogrążonego w ojcowskiej fikcji?

Widzimy zatem, że sama próba powtórzenia odrywa dzieło od niego samego, wprowadza pewnego rodzaju rozbieżność, rozszczępienie w jego fundament, co nie pozwala dziełu pokrywać się ze swą intencją – wydaje się, że sama intencja imitacyjna jest, paradoksalnie, przeszkodą w imitowaniu, będąc jednocześnie tym, co umożliwia imitację, choć tylko na sposób komiczny (który nie wyklucza gorzkiego podtekstu). „Poważna” próba powtórzenia osiągnięć tragedii antycznej skutkuje niezamierzoną śmiesznością opery, będącą wynikiem komicznej rozbieżności pomiędzy modelem i jego naśladowaniem, podczas gdy próba komiczna odsłania tragiczne konsekwencje niemożliwości uniknięcia komizmu (jeśli nie jesteśmy w stanie powtórzyć tragicznego gestu, czy jesteśmy skazani na bycie błaznami?). W tym sensie większość oryginalnych dzieł stworzonych pomiędzy szesnastym a osiemnastym wiekiem zawdzięcza swą oryginalność pewnego rodzaju „fałszywej perspektywie”. Choć próbowały one dorównać wzorom antycznym, mogły być tylko ich parodią – i jest to ich komiczna strona, którą samoświadomy gest *Don Kichota* bardzo dobrze ukazuje. Jednak, pomimo swego komizmu w tym względzie, najlepsze z nich w żadnym razie nie są nieudane, jeśli rozpatrywać je według ich własnych kryteriów. Innymi słowy, właśnie to pole, które Cervantes przedstawia jako domenę szaleństwa powtórzenia jest polem, na którym staje się możliwa oryginalność *Don Kichota* – tym, co pozwala na przełamanie zużytych konwencji swych czasów (np. konwencji rycerskiej) jest beznadziejna próba wkroczenia w obszar *niemożliwego* (osiągnięcia statusu poetów starożytnych, który jest z definicji nieosiągalny). A zatem niemożliwość bycia oryginalnym (jesteśmy skazani na powtarzanie starożytnych, choć nigdy nie wzniesiemy się do ich poziomu) staje się tu warunkiem możliwości oryginalności (przełamanie skostniałych konwencji współczesnych jako „fałszywe” powtórzenie).

Dwuznaczność tej pozycji można postrzegać jako to, co ostatecznie doprowadziło do historycznej świadomości Romantyzmu, która zmieniła wyznaczniki rozumienia oryginalności. Gestem założycielskim „Athenaeum” jest porzucenie starożytności jako modelu ze względu na jej niedostępność z powodów histo-

rycznych: nowoczesny umysł nie może stworzyć niczego duchowo pokrewnego wielkim dziełom antyku, ponieważ został on inaczej ukształtowany (na przykład: nowoczesność jest dzieląca i analityczna, podczas gdy starożytność była łącząca i holistyczna). Skoro antyczna wrażliwość była skutkiem całkowicie innych warunków, na które odpowiedziała ona swym wysiłkiem twórczym, w którym jej specyfika znalazła bezpośredni wyraz, to samo musi stać się zadaniem nowoczesności, która powinna wynaleźć odpowiednie artystyczne środki do wyrażenia siebie, w ten sposób tworząc dzieła dorównujące antykowi, jeśli chodzi o ich jakość (powtórzenie greckiego „wzlotu ducha”), nie będące jednak jego naśladowaniem. W ten sposób idea bezpośredniej imitacji zostaje odrzucona, a celem sztuki staje się „nowość”.

Jednak ideał romantycznej oryginalności również kryje w sobie dwuznaczność. Próbuje on połączyć dwie rzeczy, które wydają się być nie do pogodzenia: dzieło geniusza ma rzekomo wcielać w siebie Absolut (Prawdę) a jednocześnie być radykalnie osobistą ekspresją, tak że przeciwstawność tego, co obiektywne i tego, co subiektywne powinna zostać w nim przewyżczona. Jak jednak tego dokonać? Choć późniejsza teoria romantyczna (np. Coleridge w Anglii) przedstawi ideę organicznego dzieła sztuki i w ten sposób będzie utrzymywać, że przewyżczyła przepaść pomiędzy tym, co ludzkie a Absolutem dzięki Naturze, wczesna intuicja Friedricha Schlegla jest znacznie bardziej interesująca (i radykalna): ponieważ nieskończona Idea Absolutna z definicji nie może być zrozumiale wyrażona w skończonym języku, artysta może tylko próbować uchwycić jej „odbicie” w skończoności, które z konieczności będzie musiało przybrać formę fragmentaryczną (wskazującą na nieskończoną całość, do której się odnosi) i zawierać „transcendentalne błazeństwo” (niezrozumiałość, która jest refleksem nieskończonego sensu w obrębie skończonego umysłu). Innymi słowy, wielkie dzieło przyszłości jest w pewnym sensie z definicji *porażką*, jednakże, paradoksalnie, nie umniejsza to w niczym jego wielkości. W ten sposób Absolut (obiektywność) i to, co ludzkie (subiektywność) mogą zostać pogodzone bez wątpliwego odwoływania się do organiczności: nieosiągalna Prawda znajduje swe odbicie w wielkim dziele sztuki w sposób, który z konieczności musi być chaotyczny, nieudany, partacki, lecz to właśnie ów sposób, w który artyście nie udaje się oddać całej Prawdy nosi ślady jego wielkiej osobowości (tylko wielki artysta ma intuicyjny dostęp do Absolutu). Choć wszelkie próby estetycznego przedstawienia Prawdy są z góry skazane na porażkę (a zatem dzieło zawsze będzie fragmentem, ruiną, nonsensem), porażka taka może zarazem być wspinałym osiągnięciem – to właśnie sposób w jaki artysta zostaje przez Prawdę

pokonany czyni go wielkim. Ponownie mamy tu do czynienia z niemożliwością (absolutnej) oryginalności, która jednocześnie warunkuje oryginalność².

Pod tym względem duża część literatury modernistycznej charakteryzuje się tylko czymś w rodzaju trzeźwiejszej postawy romantycznej, jeśli weźmiemy pod uwagę jej cele, a nie środki, jako że język modernistów oczywiście znacznie odbiega od retoryki romantycznej. Choć w swych powieściach Virginia Woolf powoduje rozproszenie wiktoriańskiego świata ściśle określonych przedmiotów, tworząc z niego impresjonistyczną mgławicę rzeczywistości przefiltrowaną przez indywidualne stany umysłu protagonistów, jej celem jest jednak przedstawienie czegoś stabilnego, co stanowi fundament rzeczywistości przedmiotowej, a co, według niej, nie mogło zostać uchwycone i oddane za pomocą realistycznych środków powieściopisarzy wiktoriańskich. Podobnie zachowuje się D. H. Lawrence, który „rozpuszcza” to, co uważa się za stabilne jądro społecznie wytworzonej tożsamości, ale tylko po to, by pokazać, że istnieje coś bardziej pierwotnego i silniejszego niż dyskurs („rytmy krwi”) i złudna rzeczywistość fenomenów. W obu przypadkach to właśnie „zewnątrze” jest źródłem prawdziwej oryginalności: Lily Briscoe w końcu dana jest artystyczna wizja czegoś „niepodlegającego zmianom, co stale lśni jak rubin [...] na tle rzeczy ulotnych, złudnych, chybotliwych”³, podczas gdy Lawrence chce przelać libido na strony swych książek, by odróżnić się od przeintelektualizowanych, sztucznych, zniewieściałych i dekadentkich artystów Bloomsbury.

Istnieje jednak znacznie bardziej samoświadomy i interesujący gest modernistyczny, który wykracza poza romantyczną ideę transcendentnego źródła oryginalności, wyrażony w *Ziemi jałowej* T. S. Eliota. Pierwszy krok Eliota w tym kierunku wydaje się mało obiecujący. Choć w swym słynnym eseju z roku 1919 *Tradycja i talent indywidualny* znajduje się kilka interesujących spostrzeżeń, jego koncepcja tradycji jest tu organicystyczna – tworzy ona spójną strukturę, która jest zawsze kompletna, a zatem każde nowe wchodzące do niej dzieło z konieczności musi zmienić całą konfigurację, nic z niej jednak nie usuwając. Po tej konceptualizacji tradycji nadchodzi jednak chwila prawdy, gdy Eliot musi przełożyć na poetycką praktykę idee wypracowane krytycznie w celu uzasadnienia własnych gustów literackich. Rezultaty tego okażą się być wielce zaskakujące, wydaje się, że również dla samego poety.

2. Oprócz tego w sztuce romantycznej mamy oczywiście opisy „transcendentalnych” stanów wyrażone w rzekomo organicznych dziełach sztuki, jednak, jak zauważa Hermann Broch w swym eseju *Kilka uwag o kiczu*, tego typu utwory najczęściej ześlizgują się w domenę „transcendentalnego kiczu” (komedianckiego melodramatu), często dodatkowo ubranego w starożytny kostium, Hermann Broch, *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, przeł. Danuta Borkowska, Jan Garewicz, Ryszard Turczyn, Czytelnik, Warszawa 1998.

3. Virginia Woolf, *Do latarni morskiej*, przeł. Krzysztof Klinger, Czytelnik, Warszawa 2005, s. 118.

Krytyczne echo tego, czego doświadcza Eliot wprowadzając w praktykę swą teorię literacką (czyli pisząc *Ziemię jałową*) można odnaleźć w jego słynnej recenzji *Ulissesa* Joyce'a. Przyznaje on tam, że projekt Joyce'a jest całkowicie sztuczny (przeciwieństwo organiczności) – będąc paradygmatyczną powieścią modernistyczną *Ulisses* posiada strukturę, która jest wynikiem całkowicie arbitralnego narzucenia antycznych ram na kompletnie heteronomiczny (i heterogeniczny) materiał współczesnego Dublina: „Odwołując się do tego mitu [*Odysei*], manipulując ciągłą paralełą pomiędzy współczesnością a starożytnością, pan Joyce używa metody, którą muszą naśladować inni. [...] Jest to po prostu sposób na kontrolowanie, uporządkowanie, nadanie kształtu i znaczenia tej ogromnej panoramie daremności i anarchii, którą jest współczesna historia”⁴. *Ziemia jałowa*, wydana niedługo po *Ulissiesie*, choć w pewnym sensie udaje coś przeciwnego, jest dokładnie tego rodzaju dziełem, w którym autor za pomocą manipulacji całkowicie sztucznymi (i często wzajemnie się wykluczającymi) układami odniesienia (legandy arturiańskie, Tarot itd.) próbuje okiełznać kulturowy chaos, ostatecznie przyznając się do porażki („Te fragmenty wsparłem o moje ruiny”⁵), a zatem wskazując na daremność samej próby. Choć Joyce użył *Odysei* jako narzędzia narzucenia chaosowi współczesnego życia estetycznej struktury, w *Ziemi jałowej* trudno dopatrzeć się podobnego porządku – mamy tu przede wszystkim do czynienia z recyklingiem mnóstwa fragmentów kanonu kultury zachodnioeuropejskiej (od Biblii po Baudelaire'a i Wagnera), które ulegają „desublimacji” poprzez włączenie ich w „degradujący” kontekst obejmujący bezmyślny seks, aborcję, zepsute zęby, śmieci itp.

Ten tchnący pustką i rozkładem krajobraz kulturowy zostaje przez Eliota zastawiony z rzekomo stabilnym i silnym kontekstem tradycji wedyjskiej („dawaj, współczuj, panuj nad sobą”⁶), która w odpowiednio uduchowiony sposób kontrastuje z rozkładającą się krainą zatrutych rzek i nadciągającej rewolucji, gdzie królewski autorytet, a zatem i hierarchia wartości, cierpi od śmiertelnej rany. Jednakże obraz takiego wzniesłego zewnątrz kultury zachodnioeuropejskiej, to oczywiście nic innego niż fantazja naszego rozczarowanego poety: nie mając zielonego pojęcia o Wschodzie, poza tym, co mogła mu zaoferować również wówczas modna fascynacja azjatycką „duchowością” (Madame Blavatsky itd.), projektuje on utracony raj zdrowej stabilności nieskażonej nowoczesnym zepsuciem poza znaną mu ramę kulturową⁷. Jednak nie należy nie doceniać (nieświadomej?)

4. Thomas Stearns Eliot, *Ulysses, Order and Myth*, w: *Selected Prose of T. S. Eliot*, red. Frank Kermode, Harvest, New York 1975, s. 177.

5. Thomas Stearns Eliot, *Wybór poezji*, Ossolineum, Wrocław 1990, s. 131; przekład Czesława Miłosza.

6. Eliot, *Wybór poezji*, s. 128.

7. Co dziwniejsze, Eliot jest w tym naszym współczesnym: dla nas również azjatyccy buddyści (i inne „uduchowione” kultury) żyją dobrym i zrównoważonym życiem, podczas gdy my cierpimy

uczciwości gestu *Ziemi jałowej*. W poemacie tym Eliot próbuje za pomocą tego, co nazywa metodą mityczną zrekonstruować dla siebie tradycję, czyli ramy, które mogłyby nadać jego poezji znaczenie, a zatem zrealizować środkami poetyckimi pojęcie tradycji, które wypracował w swych wcześniejszych pracach krytycznych. Ponieważ jednak postrzega on kulturę w sposób „organicystyczny”, nie może mu się to udać, a znakiem tej porażki jest właśnie wschodnia fantazja, która jest mu potrzebna, by dostarczyć poematowi jakiegoś rodzaju strukturującej granicy i w ten sposób pozwolić na melancholijne rozwiązanie „akcji”.

Chociaż ustanowienie fantazmatycznego zewnątrz jest strategią obronną, która pozwala Eliotowi na udawanie, że zdrowy porządek nie jest jeszcze całkowicie stracony na świecie, gest *Ziemi jałowej* jest mimo wszystko czymś jednoznaczowym w dorobku poety, czymś do czego nigdy już nie powróci: w poemacie tym odwoływanie się do najbardziej cenionych fragmentów kultury zachodniej nie prowadzi do ustanowienia jakiejś „wyższej”, „pionowej” transcendencji (w *Tradycji i talencie indywidualnym* był to „umysł Europy”), tylko do „poziomej” transcendencji innej kultury (tradycji wedyjskiej, nieważne jak wyidealizowanej). Innymi słowy, Eliot likwiduje tu wcześniej wspomniane „substancjalne” zewnątrz, rzekome źródło oryginalności, z którym mieliśmy do czynienia w modernizmie np. Woolf i Lawrence’a, i ustanawia kulturowego „innego” jako jedyne możliwe „niewysławialne” (jednak ponieważ „inność” ta jest „tylko” kulturowa, jej „substancjalność” jest również podejrzana, pomimo wszystkich idealizacji). A zatem, Eliot zdobywa się na wykonanie pierwszej części gestu postmodernistycznego: likwidując zewnątrz pozbywa się on źródła romantycznej oryginalności absolutnej i dlatego nie jest przypadkiem, że *Ziemia jałowa* to tylko wielki agregat do recyklingu wybranych (rozbitych) fragmentów tradycji, które nie składają się na żadną (organiczną) całość.

Ten stan „rozbicia” jest dla Eliota bolesny – a nawet tragiczny, i to niewątpliwie czyni z niego modernistę⁸. Drugą częścią gestu postmodernistycznego jest afirmacja stanu rzeczy, beztróskie rozkoszowanie się kulturą wyczerpania, radosne zabawy resztkami tradycji, która – jako że została obnażona jako wewnętrznie niespójna – nie może być już narzędziem dyscypliny itd. Stawia się tu diagnozę, że ponieważ nie ma nic poza tekstem (nie ma zewnątrz), oryginalność to wadliwy koncept, gdyż coś takiego po prostu nie istnieje – cała kulturowa praktyka opiera się na recyklingu dawnych źródeł i używaniu ich na różne sposoby. Choć do tej

z powodu niezdrowego nadmiaru pragnień.

8. Jednakże następnym krokiem, który Eliot czyni jest zaprzeczenie temu rozbiciu – można nawet powiedzieć, że to, czego dokonał w *Ziemi jałowej* przestraszyło Eliota tak bardzo, iż musiał ogłosić się rojalistą, anglikaninem i klasycystą, by odzyskać równowagę. Żalose tego konsekwencje dla jego pisarstwa są znane.

pory próbowano ukryć szwy potrzebne do utrzymywania razem heterogenicznych fragmentów, nie jest to już potrzebne – praktykowanie mieszania dyskursów na oczach rozumiejącej te praktyki i pełnej podziwu publiczności dostarcza nawet większej frajdy. Ponownie jednak możemy się zastanowić, czy powyższe stwierdzenie niemożliwości oryginalności („nie istnieje zewnątrz”), nie może być również uznane za warunek jej możliwości.

Lacanowska koncepcja funkcjonowania języka może nam być tutaj pomocna. Według niej nie istnieje przyczynowo-skutkowa relacja w reprezentacji rzeczy przez słowa. W języku mamy do czynienia z pęknięciem, które uniemożliwia dosłowne jego funkcjonowanie. W rezultacie językowi nigdy nie udaje się odnieść do tego, co chce powiedzieć – w procesie konstytucji znaczenia jedno znaczące zawsze odsyła nas tylko do drugiego znaczącego (i tak dalej w nieskończoność). Wynika stąd, że język wytwarza sobą pewien nadmiar, ponieważ zawsze mówi zarówno więcej (w tym, co mówię zawsze pojawia się coś, czego nie zamierzałem powiedzieć) jak i mniej (nigdy nie wyrażam dokładnie tego, co chciałem), a nigdy dokładnie to, co chce powiedzieć. Lacan nazywa ten nadmiar sensu Realnym, które, wbrew popularnemu nieporozumieniu, nie stanowi jakiegoś substancjalnego, niedostępnego „zewnątrz” (np. obecnego jako presja substancji nie dającej się ująć symbolicznie), lecz jest *produktem języka* rozszczepiającym język, czyli powodującym wspomniany wyżej brak tożsamości języka z samym sobą. W ten sposób granica (zewnątrz) języka zostaje wpisana w sam język⁹. To właśnie Realne – o którym Lacan mówi, że „roi się pustką”, czyli pustką, która jest *produktywna* – umożliwia oryginalność. W tym kontekście możemy na potrzeby tego eseju wprowadzić rozróżnienie pomiędzy dwoma terminami, których do tej pory używaliśmy zamiennie. Z jednej strony możemy mówić o *recyklingu* jako reprodukowaniu tego samego (Adorno), a z drugiej o *powtórzeniu*, jak używa tego terminu Kierkegaard.

Dla Kierkegaarda przypomnienie to sokratejski proces odczytywania, w którym człowiek stara się odkryć prawdę tego, kim już i „naprawdę” jest. W przeciwieństwie do tego, esencją powtórzenia jest konfrontacja z czymś traumatycznym, co przychodzi z *zewnątrz* i uderza w samo jądro naszej tożsamości. Przykładem Kierkegaarda jest oczywiście wiara. W wierze nie istnieje logika przyczyny i skutku, ponieważ nie da się nikogo nawrócić argumentami; wiara jest zawsze ślepym skokiem pozostającym poza świadomą kontrolą. Jednak wiara, o której tu mówimy nie jest wiarą „oswojoną”, głoszoną jako coś, co dobrze wpływa na osobowość, moralność, „człowieczeństwo” i duszę, lecz wiarą w swej najbardziej traumatycznej postaci, wiarą amoralną, nieludzką i niestrawną, z którą

9. Joan Copjec, *Imagine There's No Woman: Ethics and Sublimation*, The MIT Press, Cambridge 2002, s. 96–97.

mamy do czynienia w boskim nakazie, by Abraham złożył w ofierze swego jedynego syna lub w historii Hioba¹⁰. Chodzi tu oczywiście o to, że choć ostatecznie Abraham nie musiał zabić Izaaka, a dobrobyt został przywrócony Hiobowi, po swych doświadczeniach stali się innymi ludźmi. W pewnym sensie Abraham zabił swego syna, ponieważ podjął decyzję, że to zrobi, a podejmując ją, musiał zniszczyć samo jądro swej tożsamości, ponieważ syn był dla niego najwyższym dobrem. Abraham dokonał tego, co niemożliwe (w swym horyzoncie wartości), lecz aby tego dokonać musiał zniszczyć swe Ja, musiał stać się kimś innym niż był.

Choć Kierkegaard łączy przypomnienie z prawdą tożsamości, która znajduje się poza dyskursem, z chwilą gdy umieścimy przypomnienie w ramach kontekstu postmodernistycznego natychmiast przybierze ono formę recyklingu: jako, że prawda miała pochodzić z jakiegoś substancjalnego zewnątrz, kiedy zewnątrz to zostanie zdemaskowane jako fikcja, gwarancja prawdziwej tożsamości znika – a ponieważ nie posiada ona żadnego innego wsparcia, pozostaje nam tylko gra masek, które możemy zakładać i zdejmować wedle woli. W ostatecznym rozrachunku, jeśli nie istnieje substancjalna tożsamość, nie istnieje również prawdziwa oryginalność, jedynie przetasowywanie tego, co już znamy, *bricolage* itd. Innymi słowy, estetyka i polityka różnicy z radością witają warunki, w których nareszcie istnieje pełna dowolność wyboru, czyli recyklingu, ponieważ (przynajmniej teoretycznie) umożliwia nam to bycie kim chcemy i jak długo chcemy. Jeszcze raz odwołując się do Kierkegarda możemy powiedzieć, że napotykamy tu logikę Don Giovanniego (jak analizowana jest ona w *Albo-albo*) dla którego życie jest niekończącym się katalogiem podbojów, grą, w której dana estetyczna konfiguracja zadowala tylko raz, a zatem musi być szybko porzucona i zamieniona na inną.

Estetyczna logika recyklingu prowadzi do powstania dzieła sztuki typu *katartycznego*, którego główną cechą niekoniecznie jest to, że wytwarza litość i strach (choć może robić i to), lecz to, że oparte jest na *terapeutycznym* rozumieniu roli kultury (przywracanie osobistej lub grupowej równowagi poprzez pozbycie się negatywnych emocji) – wszystkim rodzajom tożsamości, włączając w to tożsamości poprzednio cenzurowane, pozwala się przebywać na kulturowym forum, by mogły wyrazić swe prawo do uznania i szacunku i kontestować dyskursy, które uważają za opresyjne za pomocą tworzenia nowych produktów kulturowych. Paradoksalnie jednak za najwyższe wcielenie tego rodzaju logiki kulturowej możemy uznać nie dzieło, które chce w jakiś sposób rekompensować historię dawnych niesprawiedliwości, lecz *Finnegans Wake* Joyce'a, które dokonuje czegoś dokładnie przeciwnego. Jest to beztroska kakofonia wielorakich, bezładnie zmagających się ze sobą głosów, która neutralizuje wszelkie hierarchie

10. Slavoj Žižek, *The Ticklish Subject: The Absent Centre of Political Ontology*, Verso, London 2000, s. 212.

sensów umieszczając je w ramach pułapki zastawionej na pokolenia przyszłych krytyków zmuszonych do wytwarzania nieskończonej serii interpretacyjnych masek i nigdy nie będących w stanie wyczerpać możliwości pola: zawsze będzie można odnaleźć jeszcze jeden „nowy” głos pośród mgławicowych tożsamości wciąż zmieniających kształty i przekształcających się jedna w drugą.

Konfrontacja z Realnym kieruje się inną logiką, ponieważ nie mamy tu do czynienia ze spotkaniem z tożsamością, lecz z miejscem pęknięcia w ramach tożsamości, które jest przemilczane przez dyskursy katartyczne. Jej skutkiem nie jest oczyszczenie (*katharsis*), które pozwala powrócić do świata spraw codziennych z nową energią i optymizmem: powtórzenie wytwarza uczucie niesamowitości, a jak już zauważył Freud to, co pojawia się jako niesamowite (*unheimlich*) nie jest przeciwieństwem „samowitego” (*heimlich*), czyli czegoś dobrze znanego, „niesamowite [...] neguje to, co znajome nie z zewnątrz, nie przez to że powraca skądinąd, lecz ograniczając znajome od wewnątrz. Wysysa to, co znane ze znajomego”¹¹. Innymi słowy, uczucie niesamowitości wskazuje na niespójność miejsca, w którym czujemy się jak w domu (każdego dyskursywnego miejsca, a w ostatecznym rozrachunku samego języka czy kultury), czyli przypomina nam, że rzekomo szczęśliwy obszar swobodnie mnożących się różnic jest terenem fundamentalnego antagonizmu (pęknięcia). W tym sensie w kontekście powtórzenia nie możemy mówić o *katharsis*, lecz o *sublimacji*, którą Lacan definiuje jako to, co „podnosi obiekt [...] do godności Rzeczy”¹². Innymi słowy, dzięki sublimacji znany obiekt (lub pole) ulega rozszczepieniu i pojawia się samemu sobie jako własny sobowtór: dokładnie taki sam, a jednak (ze względu na nadmiar doświadczany w takim podwojeniu) całkowicie nieznamy.

To, co niesamowite nie pozwala na utożsamienie, ponieważ jego skutkiem jest właśnie zamęt wprowadzony w mechanizm tożsamości. Dlatego mamy tu do czynienia z czymś całkowicie różnym od *katharsis*, która posługuje się *idealizacją*, czyli utożsamieniem się podmiotu z (estetycznym) przedmiotem¹³, co zawsze wzmacnia pożądaną tożsamość. Ponieważ podwojenie, które wywołuje uczucie niesamowitości, jest właśnie tym, co usuwa oparcie spod stóp naszym utożsamieniom, w kontakcie z dziełem wykorzystującym powtórzenie doświadczamy czegoś przypominającego podmiotowe spustoszenie, to znaczy nasze utożsamienie się z jakimś dyskursem lub zestawem dyskursów, które mówią nam kim jesteśmy – a zatem także, co znaczy pisać lub doświadczać dzieła sztuki – ulega w tym doświadczeniu dezintegracji. W efekcie przestajemy być

11. Copjec, *Imagine...*, s. 97.

12. Jacques Lacan, *The Ethics of Psychoanalysis* (Seminar VII), przeł. Dennis Porter, W.W. Norton, New York 1997, s. 112.

13. Lacan, *The Ethics of Psychoanalysis...*, s. 111.

sobą i musimy w jakiś sposób ponownie złożyć to, co po nas zostało w nową tożsamość, która będzie jednak czymś innym niż dawna. Dlatego nie ma niczego radosnego w powtórzeniu, w tym, gdy nagle czujemy, że tracimy swój świat – nie ma w tym nic „afirmatywnego”, ponieważ w momencie realnego „mocowania się” z dziełem nie istnieje nikt, kogo można by „afirmować”, gdyż właśnie wtedy rozkłada się nasza dotychczasowa tożsamość.

Tak jak *Finnegans Wake* było paradygmatycznym przykładem dzieła katartrycznego, najlepszym przykładem sublimacji jest pisarstwo Kafki. Składają się na nie myląco proste historie, które okazują się być nieinterpretowalne – to właśnie owa niesamowita oczywistość dzieł Kafki blokuje interpretacje a wszystkie metadyskursy do nich dołączane (np. sugestia, że *Zamek* jest metaforą obojętnego Boga itd.) ukazują tylko swą żalną bezsilność. Stosunek arcydzieła Joyce’a do krytyka jest dokładnie odwrotny: otwarcie zaprasza go ono, by wykazał swą zmyślność – a gdy już to zrobi radośnie i bez wahania *ratyfikuje* nową interpretację („ta też jest niezła!”) i włącza ją w swe pole znaczeniowe. W przeciwieństwie do takiego wszechobejmującego i nieskończonego recyklingu tego, co możliwe – recyklingu, który rzekomo jest wolnością samą – strategia Kafki opiera się na znalezieniu szczeliny w tym, co znane i nie pozwoleniu na jej zatarcie, póki cała symboliczna struktura interpretacyjna nie ulegnie rozchwianiu powodując otwarcie się na *niemożliwy* wymiar, nieobecny we wszystkich istniejących dyskursach, który niecierpliwie czeka pod lodem, by pojawić się w świecie zalewając go tym, co niewyobrażalne. Jest to strategia sublimacyjna odrzucająca terapeutyczną rolę sztuki, co sam Kafka jednoznacznie wyraża w jednym ze swych listów:

Jeśli książka, którą czytamy nie budzi nas, jakby wałąc pięścią w czaszkę, to po co ją czytamy? Abyśmy byli szczęśliwi? Dobry Boże, bylibyśmy szczęśliwi nawet bez książek, a te które sprawiają, że będziemy szczęśliwi, możemy, jeśli trzeba, napisać sami. Musimy jednak mieć książki, które spadają jak nieszczęście i dotykają nas głęboko, jak śmierć kogoś, kogo kochamy bardziej niż siebie samych, jak samobójstwo. Książka musi być jak czekan, by rozbić zamrożone w nas morze¹⁴.

A zatem – w rzekomo oburzającym twierdzeniu Karlheinz Stockhausena, że atak na World Trade Center był najwyższym przejawem dzieła sztuki kryje się jednak okruczeństwo: w pewnym sensie nie dokonało się tam nic nowego (nie posłużono się nową bronią, jak w przypadku Hiroshimy; scenariusz, w którym terroryści używają samolotu pasażerskiego jako pocisku był już znany z Hollywoodzkich thrillerów), a jednak w momencie upadku wież symboliczny porządek każdego Amerykanina na moment legł w gruzach: na ich oczach dokonywało się coś niemożliwego.

14. George Steiner, *Language and Silence*, Yale University Press, New Haven 1998, s. 67.