

Slavoj Žižek

Cztery dyskursy, cztery podmioty

ER(R)GO. Teoria–Literatura–Kultura nr 2 (13), 65-98

2006

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.

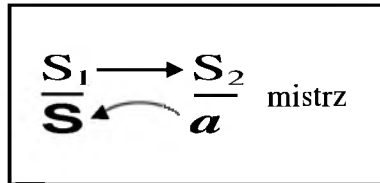
Cztery dyskursy, cztery podmioty¹

Znaczące jest tym, co „reprezentuje podmiot dla innego znaczącego” – jak mamy rozumieć tę klasyczną Lacanowską definicję znaczącego? Szpitalne łóżko w starym stylu ma u stóp, poza zasięgiem wzroku pacjenta, małą tabliczkę, do której przymocowane są różne wykresy i dokumenty określające temperaturę ciała chorego, ciśnienie krwi, lekarstwa itd. Tabliczka ta reprezentuje pacjenta – dla kogo? Nie po prostu i bezpośrednio dla innych podmiotów (powiedzmy dla pielęgniarek i lekarzy, którzy regularnie sprawdzają ten panel), ale przede wszystkim dla *innych znaczących*, dla symbolicznej sieci wiedzy medycznej, w której umieszczone muszą być dane z tabliczki, aby można było uzyskać ich znaczenie. Łatwo można sobie wyobrazić skomputeryzowany system, w którym odczytywanie danych z panelu przebiega automatycznie, tak więc tym, co otrzymuje i czyta lekarz, nie są te dane, ale bezpośrednio konkluzje, jakie zgodnie z systemem wiedzy medycznej wynikają z tych i innych danych... Wnioskiem, jaki trzeba wyciągnąć z tej definicji znaczącego jest to, iż w tym, co mówię, w mojej symbolicznej reprezentacji, zawsze istnieje pewien rodzaj nadwyżki względem konkretnego, cielesnego adresata (-ów) z krwi i kości dla mojej mowy. Dlatego też nawet list, któremu nie udaje się dotrzeć do jego konkretnego adresata, w pewien sposób *osiąga* swój prawdziwy adres docelowy, którym jest wielki Inny, symboliczny system „innych znaczących”. Jedną z bezpośrednich materializacji tego nadmiaru jest *symptom*: zaszyfrowany przekaz, którego adresatem nie jest inny byt ludzki (gdy wpisuję w moje ciało jakiś symptom, który zdradza najskrytszy sekret mojego pragnienia, nie jest on bezpośrednio przeznaczony do odczytania przez jakikolwiek ludzki byt), a który mimo to spełnił swoją funkcję w momencie, gdy został wytworzony, ponieważ dotarł do wielkiego Innego, swojego prawdziwego adresata.

Lacanowski schemat czterech dyskursów artykułuje cztery podmiotowe pozycje w obrębie dyskursywnej więzi społecznej², które wynikają logicznie z formuły znaczącego. Cała konstrukcja oparta jest na fakcie symbolicznej *reduplicatio*, podwojenia bytu w niego samego i miejsca, które zajmuje w strukturze. Dlatego też dyskurs mistrza jest z konieczności punktem wyjścia, gdyż w jego obrębie byt i jego miejsce pokrywają się: Znaczące Mistrza w praktyce zajmuje miejsce „agensa”, które jest miejscem Mistrza, obiekt *a* zajmuje miejsce „produkcji”, które jest miejscem nieprzyswajalnego nadmiaru itd.

agens	inny	S_1 - Znaczące Mistrza
		S_2 - wiedza
		S - podmiot
prawda	produkcja	<i>a</i> - rozkosz dodatkowa

Na podstawie dyskursu Mistrza można dalej generować trzy inne dyskursy przez podstawianie kolejnych trzech elementów na miejsce Mistrza: w dyskursie uniwersyteckim Wiedza jest tym, co zajmuje miejsce agensa (Mistrza), zmieniając podmiot (S) w to, co jest „produkowane”, w swoją nieprzystawalną nadmiarową resztkę; w historii prawdziwym „mistrzem”, agensem, który skutecznie terroryzuje samego Mistrza, jest historyczny podmiot ze swoim bezustannym kwestionowaniem pozycji Mistrza, itd.



Zacznijmy od tego, że dyskurs Mistrza stanowi matrycę podstawową: podmiot jest reprezentowany przez znaczące dla innego znaczącego (dla łańcucha lub pola „zwykłych” znaczących); resztką, „kość w gardle”, która opiera się tej symbolicznej reprezentacji, wyłania się (jest „produkowana”) jako *objet petit a*, a podmiot usiłuje „znormalizować” swój stosunek wobec tej nadwyżki za pomocą formacji fantazmatycznych (dlatego właśnie dolny poziom formuły dyskursu Mistrza przedstawia matę fantazji: $S \backslash a$). Lacan często utrzymuje, co wydaje się stać w sprzeczności z powyższym określeniem, że dyskurs Mistrza jest jedynym dyskursem, który wyklucza wymiar fantazji – jak mamy to rozumieć? Iluzją gestu Mistrza jest całkowita zgodność między poziomem wypowiedzenia [*level of the enunciation*] (podmiotową pozycją, z której mówię) i poziomem wypowiedzianej treści [*level of the enunciated content*]. Oznacza to, że tym, co charakteryzuje Mistrza, jest akt mowy, który całkowicie pochłania mnie, w którym „jestem tym, co mówię”, krótko mówiąc: w pełni zrealizowany, samowystarczalny performatyw. Taka idealna zgodność oczywiście nie dopuszcza wymiaru fantazji, ponieważ fantazja pojawia się właśnie w celu wypełnienia luki między wypowiedzianą treścią i stojącą za nią pozycją wypowiedzenia – fantazja jest odpowiedzią na pytanie: „Mówisz mi to wszystko, ale z jakiego powodu? Czego tak naprawdę chcesz, mówiąc mi to?”. Fakt, iż wymiar fantazji mimo to utrzymuje się, wyraźnie wskazuje na ostatecznie nieuniknione fiasko dyskursu Mistrza. Wystarczy przywołać tu przysłowiowego wysoko postawionego menedżera, który od czasu do czasu czuje się zmuszony do wizyty u prostytutki w celu wzięcia udziału w masochistycznym rytuale, w którym „traktowany jest jak zwykły przedmiot”: pozór jego aktywnej, publicznej egzystencji, w ramach której wydaje rozkazy swoim podwładnym i rządzi ich życiem (górną poziom dyskursu Mistrza: S_1-S_2) jest podtrzymywany przez fantazję o przemianie w pasywny przedmiot rozkoszy innych (dolny poziom: $S-a$).

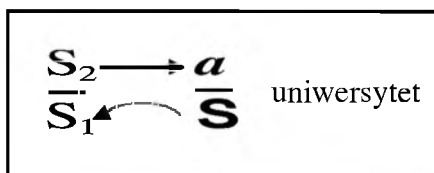
Czym jest Znaczące Mistrza? Na ostatnich stronach swojej monumentalnej *Drugiej wojny światowej* Winston Churchill rozmyśla nad zagadką *decyzji* politycznej: po tym, jak specjaliści (analitycy ekonomiczni i militarni, psychologo-

wie, meteorologowie...) zaproponują już swoje rozliczne, wyrafinowane, subtelne analizy, ktoś musi wziąć na siebie prosty i dlatego właśnie najtrudniejszy akt przetransponowania tej złożonej wielości – w której na każdą rację za przypadają dwie racje *przeciw* i odwrotnie – w proste „tak” lub „nie”: mamy atakować, czekamy dalej... Ten gest, który nigdy nie będzie w pełni oparty na racjach, jest gestem Mistrza. Dyskurs Mistrza opiera się więc na luce między S_1 i S_2 , między łańcuchem „zwykłych” znaczących i „ekscesywnym” Znaczącym Mistrza. Wystarczy przywołać rangi wojskowe, mianowicie osobliwy fakt, że nie pokrywają się one z pozycją w obrębie militarnej hierarchii dowodzenia: na podstawie rangi oficera – porucznika, pułkownika, generała itd. – nie można bezpośrednio wywieść jego miejsca w hierarchicznym łańcuchu dowódców (dowódca batalionu, dowódca oddziału). Pierwotnie rangi były oczywiście oparte na określonej pozycji w dowodzeniu, jednak osobliwym faktem jest sposób, w jaki zaczęły podwajać oznaczenie tych pozycji. Tak więc dziś mówi się *Generał Michael Rose, dowódca sił UNPROFOR w Bośni*. Skąd to podwojenie, dlaczego nie możemy znieść rang i po prostu oznaczać oficera za pomocą jego pozycji w łańcuchu dowództwa? Jedyne armia chińska u szczytu Rewolucji Kulturalnej zniosła rangi i używała tylko pozycji w łańcuchu dowództwa. Ta konieczność podwojenia podyktowana jest koniecznością dodania Znaczącego Mistrza do „zwykłego” znaczącego, które oznacza czyjąś pozycję w hierarchii społecznej³.

Widać teraz w jakim ścisłym sensie należy rozumieć Lacanowską tezę, zgodnie z którą tym, co jest „wyparte pierwotnie”, jest binarne znaczące (*Vorstellung-srepräsentanz*): porządek symboliczny uniemożliwia *parę* Znaczących Mistrza, S_1 – S_2 jako *yin-yang* lub jakiegokolwiek inne dwie symetryczne „fundamentalne zasady”. Fakt, iż „nie istnieje relacja seksualna”, oznacza ściśle to, że drugie znaczące (znaczące Kobiety) jest „wyparte pierwotnie” i tym, co pojawia się w miejscu tego wyparcia, co wypełnia lukę po nim, jest wielość „powrotów wypartego”, seria „zwykłych” znaczących. Pierwsze skojarzenie, jakie pojawia się automatycznie w zetknięciu z parodią *Wojny i pokoju* Tołstoja, nakręconą przez Woody’ego Allena, to oczywiście: „Skoro Tołstoj, to gdzie jest Dostojewski?”. W filmie Dostojewski („binarne znaczące” dla Tołstoja) pozostaje „wyparty” – ceną za to jest jednak to, iż rozmowa w środku filmu niejako przypadkowo zawiera tytuły wszystkich głównych powieści Dostojewskiego: „Czy człowiek ten nadal jest w podziemiu?” – „Masz na myśli jednego z braci Karamazow?” – „Tak, tego idiotę!” – „Cóż, popełnił zbrodnię i został za to ukarany!” – „No tak, był graczem, który zawsze ryzykował zbyt wiele”, itd. Mamy tu do czynienia z „powrotem wypartego”, to znaczy z serią znaczących, która wypełnia lukę po wypartym binarnym znaczącym „Dostojewski”.

Nie ma zatem powodu, by lekceważąco spoglądać na dyskurs Mistrza i utożsamiać go zbyt pochopnie z „autorytarnym uciskiem”: gest Mistrza jest fundującym gestem każdej więzi społecznej. Wyobraźmy sobie zawiłą sytuację społecznej dezintegracji, w której spajająca moc ideologii traci swoją skuteczność: w takiej sytuacji Mistrz jako jedyny może być tym, kto

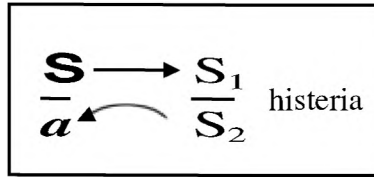
wprowadza nowe znaczące, słynny „punkt pikowania” [*quilting point*], który na powrót stabilizuje sytuację i czyni ją pewną. Dyskurs uniwersytecki, który następnie opracowuje sieć Wiedzy podtrzymującej tę pewność, z definicji zakłada i opiera się na pierwotnym geście Mistrza⁴. Mistrz nie dodaje żadnej nowej, pozytywnej treści – dodaje jedynie *znaczące*, które ni stąd, ni zowąd przemienia nieład w porządek, w „nową harmonię”, jak powiedziała by Rimbaud. W tym właśnie tkwi magia Mistrza: mimo że nie ma tu nic nowego na poziomie pozytywnej treści, „nic nie jest już takie samo” po tym, jak wypowiada swoje Słowo...



Dyskurs uniwersytecki wypowiedziany jest z kolei z pozycji „neutralnej” Wiedzy. Zwraca się do resztki Realnego (powiedzmy, w przypadku wiedzy pedagogicznej, do „surowego, niecywilizowanego dziecka”), przekształcając ją w podmiot (S). Prawdą dyskursu uniwersyteckiego, ukrytą pod kreską, jest oczywiście władza (tj. Znaczące Mistrza): konstytutywne kłamstwo dyskursu uniwersyteckiego polega na tym, że zaprzecza on swojemu wymiarowi performatywnemu, przedstawiając to, co w gruncie rzeczy sprowadza się do decyzji politycznej opartej na władzy, jako prosty wgląd w faktyczny stan rzeczy. Nie należy tego błędnie odczytywać w duchu Foucaulta: wyprodukowany podmiot nie jest po prostu podmiotowością, która pojawia się jako rezultat dyscyplinującego zastosowania wiedzy-władzy, ale jej *resztką* wymykającą się objęciom wiedzy-władzy. „Produkcja” (czwarty termin w macierzy dyskursów) nie oznacza po prostu rezultatu operacji dyskursywnej, ale raczej jego „niepodzielną resztkę”, nadwyżkę, która opiera się włączeniu do sieci dyskursywnej (tzn. to, co dyskurs sam produkuje jako obce ciało w swoim własnym sercu).

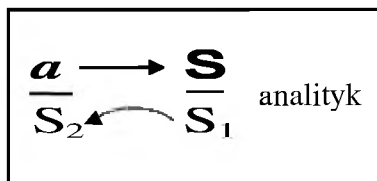
Być może modelowym przypadkiem pozycji Mistrza, która stoi za dyskursem uniwersyteckim, jest sposób, w jaki *dyskurs medyczny* funkcjonuje w naszym życiu codziennym: na poziomie powierzchniowym mamy do czynienia z czysto obiektywną wiedzą, która odpodmiotawia podmiot-pacjenta, redukując go do obiektu badania, diagnozy i leczenia. Jednak pod tą powierzchnią można z łatwością zauważyć zaniepokojony, rozhisteryzowany podmiot, opętany lękiem, zwracający się do lekarza jako do swojego Mistrza i proszący go o otuchę. Odwołując się do jeszcze bardziej powszedniej sytuacji, wystarczy przywołać eksperta od rynku, który opowiada się za silnymi cięciami budżetowymi (obcięcie wydatków na opiekę społeczną, etc.) jako koniecznością wynikającą z jego neutralnej ekspertyzy, pozbawionej jakiegokolwiek stronniczości ideologicznej: tym, co ukrywa, jest seria relacji wła-

dzy (począwszy od aktywnej roli aparatów państwa do przekonań ideologicznych), która podtrzymuje „neutralne” funkcjonowanie mechanizmów rynkowych.



W więzi histerycznej S nad a oznacza podmiot, który jest podzielony, znerwicowany [*traumatized*] przez pytanie, jakim obiektem jest dla Innego, jaką rolę odgrywa w pragnieniu Innego: „Dlaczego jestem tym, czym, jak mówisz, jestem?” Tym, czego oczekuje od Innego-Mistrza, jest wiedza o tym, czym jest jako obiekt (niższy poziom formuły). Fedra Racine’a jest histeryczna o tyle, o ile opiera się roli obiektu wymiany między mężczyznami przez kazirodcze pogwałcenie właściwego porządku pokoleń (zakochując się w swoim pasierbie). Jej namiętność do Hipolita nie ma na celu uzyskania bezpośredniej satysfakcji, lecz celem jest raczej sam akt wyznania tego Hipolitowi, który jest w ten sposób zmuszony odgrywać podwójną rolę obiektu pragnienia Fedry oraz jej symbolicznego Innego (adresata, któremu wyznaje ona swoje pragnienie). Kiedy Hipolit dowiaduje się od Fedry, że to on jest przyczyną namiętności pochłaniającej jej całą energię, jest zszokowany – wiedza ta posiada wyraźny wymiar „kastrujący”, histeryzuje go: „Dlaczego ja? Jakimże obiektem jestem, że wywołuję w niej ten efekt? Co ona we mnie widzi?”⁵ Tym, co wytwarza nieznośny efekt kastrujący, nie jest fakt, że jest się pozbawionym „tego”, lecz, przeciwnie, fakt, że najwyraźniej „się to posiada”: histeryk jest przerażony tym, że jest „zredukowany do przedmiotu”, to znaczy jest obdarzony *agalma*, która czyni jego lub ją obiektem pragnienia innego⁶.

W przeciwieństwie do histerii, perwert doskonale wie, czym jest dla Innego: wiedza utrzymuje jego pozycję jako obiektu *jouissance* Innego (podzielonego podmiotu). Z tego powodu matem dyskursu perwersji jest taki sam, jak dyskursu analityka: Lacan definiuje perwersję jako odwróconą fantazję (tzn. jego matemem dla perwersji jest $a \backslash S$), co stanowi dokładnie wyższy poziom dyskursu analityka.



Różnica między społecznymi więziami w perwersji i w analizie jest oparta na radykalnej dwuznaczności Lacanowskiego *objet petit a*, który jednocześnie oznacza wyobrażeniowy fantazmatyczny wabik i to, co wabik ten zakrywa

– stojącą za nim pustkę. Tak więc, gdy przechodzimy od perwersji do analitycznej więzi społecznej, agens (analityk) redukuje siebie samego do pustki, która prowokuje podmiot do konfrontacji z prawdą jego pragnienia. Wiedza w pozycji „prawdy” poniżej kreski, pod „agensem”, oczywiście odnosi się do zakładanej wiedzy analityka i jednocześnie sygnalizuje, iż wiedza tu uzyskana nie będzie neutralną, „obiektywną” wiedzą naukowego opisu, lecz wiedzą, która odnosi się do podmiotu (analizanta) jako prawda jego pozycji podmiotowej. Tym, co ten dyskurs „produkuje”, jest Znaczące Mistrza (tj. nieświadomy *sinthome*), szyfr rozkoszy, któremu podmiot jest bezwiednie poddany⁷.

Zatem jeśli polityczny Przywódca mówi: „jestem waszym Mistrzem, niech stanie się moja wola!”, to bezpośrednie stwierdzenie autorytetu jest historyzowane, gdy podmiot zaczyna wątpić w swoje kwalifikacje do działania jako Przywódca („Czy naprawdę jestem ich Mistrzem? Co we mnie jest takiego, co legitymizuje takie działanie?”). Może być to zamaskowane w formie dyskursu uniwersyteckiego („Żądając, byście to robili, podążam jedynie za wglądem w obiektywną konieczność historyczną, nie jestem więc waszym Przywódcą, ale jedynie waszym sługą, który pozwala wam działać na rzecz waszego własnego dobra...”); lub też podmiot może działać jako puste miejsce [*blank*], zawieszając swoją skuteczność symboliczną i w ten sposób zmuszając swojego Innego do tego, by ten stał się świadomy tego, jak doświadczał innego podmiotu jako Przywódcy tylko dlatego, że traktował go jako takiego. Na podstawie tego krótkiego opisu powinno być jasne, w jaki sposób pozycja „agensa” w każdym z czterech dyskursów pociąga za sobą określony *modus* podmiotowości: Mistrz jest podmiotem, który jest w pełni zaangażowany w swoją czynność (mowy), poniekąd [*sam*] „jest swoim słowem”, jego słowo odznacza się bezpośrednią performatywną skutecznością. Agens dyskursu uniwersyteckiego jest, przeciwnie, zasadniczo *niezaangażowany*: ustanawia siebie jako samoznoszącego się obserwatora (i wykonawcę) „obiektywnych praw”, do których dostęp ma neutralna wiedza (w terminach klinicznych jego pozycja jest najbliższa pozycji perwerta). Podmiot historyczny jest podmiotem, którego samo istnienie powoduje [w nim] zasadnicze wątpliwości i pytania, cały jego byt jest podtrzymywany przez niepewność co do tego, czym jest dla Innego; o tyle, o ile podmiot istnieje tylko jako odpowiedź na zagadkę pragnienia Innego, podmiot historyczny jest podmiotem *par excellence*. I po raz kolejny, w wyraźnym kontraście wobec niego, analityk reprezentuje paradoks odpodmiotowionego podmiotu, podmiotu, który całkowicie poddaje się temu, co Lacan nazywał „podmiotową destytucją” [*subjective destitution*], podmiotu, który wyrывa się z błędnego koła intersubiektywnej dialektyki pragnienia i przeistacza w bezgłowy byt czystego popędu.

Jedną z kluczowych różnic między psychoanalizą i filozofią dotyczy statusu różnicy seksualnej: dla filozofii podmiot nie jest z natury upłciowiony – upłciowienie zachodzi jedynie na przypadkowym, empirycznym poziomie, podczas gdy psychoanaliza podnosi seksuację [*sexuation*] do formalnego, apriorycznego

warunku samego pojawienia się podmiotu⁸. Dokładnie z tego powodu Lacanowska problematyka (*różnicy seksualnej*) – nieuchronności seksuacji bytów ludzkich („bytów językowych”) – musi być ściśle odróżniona od (de)konstruktywistycznej problematyki „społecznej konstrukcji *gender*”, kontyngentnego dyskursywnego tworzenia tożsamości *gender*, które powstają przez performatywne ustanowienie⁹. Dla uchwycenia tego kluczowego rozróżnienia, pomocna może być analogia z antagonizmem klasowym: antagonizm klasowy (nieuchronność „klasowego wpisania” jednostki w społeczeństwo klasowe, niemożliwość pozostawania poza, bycia nienaznaczonym przez antagonizm klasowy) również nie może być zredukowany do pojęcia „społecznej konstrukcji tożsamości klasowej”, ponieważ każda określona „konstrukcja tożsamości klasowej” jest już formacją „reaktywną” lub „obronną”, próbą „poradzenia sobie z” traumą antagonizmu klasowego. Każda symboliczna „tożsamość klasowa” dokonuje już dyslokacji antagonizmu klasowego poprzez jego przekład na pozytywny zbiór własności symbolicznych: konserwatywne, organicystyczne pojęcie społeczeństwa jako zbiorowego ciała z różnymi klasami jako organami cielesnymi (z klasą rządzącą jako dobroczynną i mądrą „głową”, robotnikami jako „rękami”, etc.) jest pośród nich tylko najbardziej oczywistym przypadkiem. Dla Lacana tak samo rzeczy mają się w przypadku seksuacji: niemożliwe jest „pozostawanie na zewnątrz”, podmiot zawsze już z góry jest przez nią naznaczony, zawsze już „bierze stronę”, zawsze jest już w odniesieniu do niej „częściowy”. Paradoks problematyki „społecznej konstrukcji *gender*” tkwi w tym, że pomimo iż prezentuje siebie jako ucieczkę od „metafizycznych” i/lub esencjalistycznych przymusów, *implicite* dokonuje powrotu do przedfreudowskiego, filozoficznego (tj. niezseksualizowanego) podmiotu. Problematyka „społecznej konstrukcji *gender*” zakłada przestrzeń kontyngentnej symbolizacji, podczas gdy dla Lacana „seksuacja” jest ceną, którą trzeba zapłacić za samo ukonstytuowanie się podmiotu, za jego wejście w przestrzeń symbolizacji.

Gdy Lacan twierdzi, że różnica seksualna jest „realna”, daleki jest od podnoszenia historycznej, kontyngentnej formy seksuacji do rangi transhistorycznej normy („jeśli nie zajmujesz swojego właściwego, predestynowanego miejsca w heteroseksualnym porządku, albo jako mężczyzna, albo jako kobieta, jesteś wykluczony, wygnany w psychotyczną otchłań poza dziedziną symboliczną”): twierdzenie, że różnica seksualna jest „realna” jest równoważne twierdzeniu, że jest „niemożliwa” – niemożliwa do zsymbolizowania, sformułowania w postaci normy symbolicznej. Innymi słowy, nie jest tak, że mamy homoseksualistów, fetyszystów i innych perwertów *pomimo* normatywnego faktu różnicy seksualnej (tj. jako dowody świadczące o tym, iż różnicy seksualnej nie udało się nałożyć jej normy); nie jest tak, że różnica seksualna jest ostatecznym punktem odniesienia, który zakotwicza kontyngentne dryfowanie seksualności – przeciwnie, to z racji luki, która na zawsze utrzymuje się między Realnym różnicy seksualnej i określonymi formami heteroseksualnych norm symbolicznych, mamy wielość „perwersyjnych” form seksualności. W tym też tkwi problem wiążący

się z oskarżeniem o to, że różnica seksualna wymaga „binarnej logiki”: o tyle, o ile różnica seksualna jest realna/niemożliwa, jest dokładnie *nie* „binarna”, lecz jest, po raz kolejny, tym, z racji czego każde „binarne” jej ujęcie (każdy przekład różnicy seksualnej na parę opozycyjnych własności symbolicznych: rozum *versus* emocja, aktywne *versus* pasywne...) zawsze zawodzi¹⁰.

Jak zatem różnica seksualna, to fundamentalne Realne ludzkiej egzystencji, wpisana jest w matrycę czterech dyskursów? Jak, jeśli w ogóle, cztery dyskursy są zseksualizowane? Pojęcie różnicy seksualnej, do którego się odwołujemy, jest opracowane, jak wiadomo, przez Lacana w jego innej wielkiej matrycy „formuł seksuacji”, gdzie męska strona jest definiowana przez funkcję uniwersalną i jej konstytutywne wyjątki, a strona żeńska przez paradoks „nie-całości”¹¹ (*pas-tout*) (nie istnieje wyjątek i z tego powodu zbiór jest nie-cały, nie-ztotalizowany). Przypomnijmy niestabilny, mający przejściowy charakter status niewyraźnego u Wittgensteina: przejście od wczesnego do późnego Wittgensteina jest przejściem od *tout* (porządku uniwersalnej całości opartej na jej konstytutywnym wyjątku) do *pas-tout* (porządku bez wyjątku i z tego powodu nieuniwersalnego, nie-całościowego). To znaczy, u wczesnego Wittgensteina z *Tractatusa* świat jest pojęty jako zamknięta w sobie samej, ograniczona całość „faktów”, która dokładnie jako taka zakłada wyjątek: coś niewyraźnego, mistycznego, co funkcjonuje jako jej granica. U późnego Wittgensteina, przeciwnie, problematyka niewyraźnego znika, jednak właśnie z tego powodu uniwersum nie jest już pojmowane jako całość regulowana przez uniwersalne warunki języka: tym, co pozostaje, są boczne połączenia między częściowymi dziedzinami. Pojęcie języka jako systemu zdefiniowanego przez zbiór uniwersalnych cech zastąpione jest pojęciem języka jako wielości rozproszonych praktyk, luźno połączonych z sobą przez „podobieństwa rodzinne”.

Pewien typ etnicznego dowcipu doskonale oddaje ten paradoks nie-całości: [chodzi o] opowieści o początku, w którym naród ustanawia siebie jako „bardziej X niż samo X”, gdzie X reprezentuje inny naród, który zwyczajowo uważamy za paradygmatyczny przypadek dla jakiejś cechy. Mit Islandii głosi, że została ona zamieszkała, gdy ci, którzy uznali Norwegię, najbardziej wolny kraj na świecie, za zbyt ciemniący, odeszli do Islandii: mit Słoweńców jako skąpych głosi, że Szkocja (przysłowiowy kraj skąpców) została zaludniona, gdy Słoweńcy wygnali do Szkocji jednego ze swoich, który wydał zbyt dużo pieniędzy. Sednem *nie* jest to, że Słoweńcy są *najbardziej* skąpi lub też Islandczycy *najbardziej* kochają wolność – Szkoci pozostają *najbardziej* skąpi, jednak Słoweńcy są *jeszcze bardziej* skąpi; ludność Norwegii *najbardziej* kocha wolność, jednak Islandczycy kochają wolność *jeszcze bardziej*. To właśnie jest paradoks „nie-całości”: jeśli weźmiemy pod uwagę wszystkie narody, Szkoci są *najbardziej* skąpi, jednak jeśli porównamy je jeden po drugim, jako „nie-całość”, Słoweńcy są *bardziej* skąpi¹². Wariacją na temat tego samego motywu jest słynny sąd Rossiniego na temat różnicy między Beethovenem i Mozartem: zapytany „Kto jest największym kompozytorem?”, Rossini odparł: „Beethoven”; gdy za-

dano mu dodatkowe pytanie: „A co z Mozartem?”, dodał: „Mozart nie jest największy, on jest *jedynym* kompozytorem...”. Ta opozycja między Beethovem („największy” z nich wszystkich, jako że swoje utwory tworzył z tytanicznym wysiłkiem, przewyciężając opór materiału muzycznego) i Mozartem (który swobodnie pływał w substancji muzycznej i komponował z muzyczną gracją) naprowadza na dobrze znaną opozycję między dwoma pojęciami Boga: Bóg, który jest „największy”, na szczycie stworzenia, władca świata, i Bóg, który nie jest największą, ale po prostu *jedyną* rzeczywistością, tzn. który nie odnosi się w ogóle do skończonej rzeczywistości odseparowanej od Niego, jako że on jest „wszystkim, co jest”, „immanentną zasadą całej rzeczywistości”¹³.

Krótko mówiąc, tym, co podtrzymuje różnicę między dwiema płciami, nie jest bezpośrednio odniesienie do serii symbolicznych opozycji (męski rozum *versus* kobieca emocja, męska aktywność *versus* kobieca pasywność, etc.), ale różne sposoby radzenia sobie z konieczną niekonsystencją wpisaną w akt przyjęcia jednej i tej samej uniwersalnej własności symbolicznej (ostatecznie: „kastracji”). Nie jest tak, że mężczyzna reprezentuje *logos* jako przeciwstawny kobiecemu docenianiu emocji; raczej: dla mężczyzny *logos* jako spójna i logiczna uniwersalna zasada całej rzeczywistości opiera się na konstytutywnym wyjątku będącym pewnym mistycznym, niewyraźnym X („są rzeczy, o których nie powinno się mówić”), podczas gdy w przypadku kobiety nie istnieje wyjątek, „można mówić o wszystkim” i z tego właśnie powodu uniwersum *logosu* staje się niekonsystentne, niespójne, rozproszone, „nie-całe”. Lub też, odnośnie do przyjęcia tytułu symbolicznego, mężczyzna, który chce całkowicie zidentyfikować się ze swoim tytułem, zaryzykować dla niego wszystko (umrzeć w jego imię), pomimo to opiera się na micie, że nie jest on jedynie swoim tytułem, „społeczną maską”, którą nosi – że jest coś pod nią, „rzeczywista osoba”; w przypadku kobiety, przeciwnie, nie istnieje trwałe, bezwarunkowe zaangażowanie, wszystko ostatecznie jest maską, ale właśnie z tego powodu nie ma nic „pod maską”. Lub, w przypadku miłości: zakochany mężczyzna jest gotów oddać za nią wszystko, ukochana wyniesiona jest do rangi absolutu, bezwarunkowego obiektu, ale właśnie dlatego jest on zmuszony do poświęcenia jej w imię jego spraw publicznych lub zawodowych; kobieta zaś jest zupełnie, bez ograniczeń i rezerwy, pogrążona w miłości – ale właśnie z tego powodu, dla niej „miłość to nie wszystko”, zawsze towarzyszy jej pewna niesamowita [*uncanny*], fundamentalna obojętność.

Jak zatem to wszystko odnosi się do (naszej „konkretnej”, doświadczanej „w życiu”) różnicy seksualnej? Weźmy na początek pod uwagę jedną z archetypowych scen melodramatycznych: kobieta pisze list wyjaśniający sprawy swojemu kochankowi i następnie, po wahaniach, drze go, wyrzuca i (zazwyczaj) idzie *sama* do niego, tzn. oferuje siebie, cieleśnie, w swojej miłości, zamiast listu. Zawartość tego listu jest ściśle skodyfikowana: zgodnie z regułą wyjaśnia on ukochanemu, dlaczego kobieta, w której się zakochał, nie jest tą, za którą on ją bierze, i w konsekwencji, dlaczego właśnie z tego powodu, że go kocha, musi

go porzucić, by go nie zwodzić. Podarcie listu pełni zatem funkcję ucieczki: kobieta nie może iść na całość i powiedzieć prawdę, woli trwać w kłamstwie. Gest ten jest zasadniczo fałszywy: obecność jest zaferowana jako fałszywa zasłona miłości, służąca wyparciu traumatycznej prawdy, która miała być wyartykułowana w liście – podobnie jak w przeniesieniu w leczeniu psychoanalitycznym, gdzie pacjent oferuje siebie analitykowi jako krańcowy środek obronny, tak by zablokować pojawienie się prawdy¹⁴. Oznacza to, że miłość pojawia się, gdy analiza za bardzo zbliża się do nieświadomej, traumatycznej prawdy. W miłości przeniesieniowej oferują siebie jako obiekt zamiast wiedzy: „proszę bardzo, masz mnie (więc już nie będziesz we mnie się zagłębiać)”. (W tym sensie miłość jest „interpretacją pragnienia innego”: za pomocą zaferowania siebie innemu, interpretuję jego pragnienie jako pragnienie skierowane do mnie i w ten sposób zaciemniam zagadkę pragnienia innego)¹⁵. Jest to jednak tylko jeden ze sposobów interpretacji zagadki listu, który został napisany, ale nie wysłany. W swojej książce *Why Do Women Write More Letters Than They Post?* Darian Leder proponuje serię odpowiedzi na to pytanie¹⁶. Trudno oprzeć się pokusie ich systematyzacji przez pogrupowanie w dwie pary:

– Odnośnie adresata, prawdziwym adresatem listu miłosnego kobiety jest Mężczyzna, nieobecna symboliczna fikcja, idealny czytelnik listu, „trzeci” na scenie, nie mężczyzna z krwi i kości, do którego list jest adresowany; lub też prawdziwym adresatem jest sama luka nieobecności, tzn. list funkcjonuje jako obiekt, to sama jego gra z nieobecnością (jego adresata) przynosi *jouissance*, ponieważ *jouissance* jest zawarta w samym akcie jego pisania, a jego prawdziwym adresatem jest przez to sama pisząca.

– Co do sposobu, w jaki list związany jest z autorem, pozostaje on zawsze nie wysłany, gdyż nie mówi wszystkiego (autorka nie była w stanie włączyć w obieg jakiejś zasadniczej traumy, która ujawniłaby przed nią jej prawdziwą pozycję podmiotową); lub też pozostaje w sobie na zawsze niedokończony, zawsze jest coś jeszcze do powiedzenia, ponieważ – niczym modernizm dla Habermasa – kobieta jest sama w sobie „niedokończonym projektem”, i to, że list nie zostaje wysłany, daje świadectwo faktowi, iż kobieta, jak prawda, nie może być „wypowiedziana w całości”, tzn. jest, jak mówi Lacan, „materialnie niemożliwa”.

Czy nie natykamy się tu na podział między falliczną ekonomią i dziedziną nie-falliczną? To, że list pozostaje nie wysłany, jako fałszywy akt „wyparcia” (zatajenia prawdy przelanej na papier i zaferowania siebie samej jako obiektu miłości, tak by podtrzymać kłamstwo), jest wyraźnie powiązane z podziałem na mężczyznę, adresata listu z krwi i kości, i jakiegoś trzeciego Mężczyznę, nosiciela fallicznej mocy, prawdziwego adresata. W taki sam sposób fakt niewysłania listu, jako że list jest obiektem zawierającym własną *jouissance* kobiety, jest związany z nie-całością kobiecej *jouissance* – z *jouissance*, która nigdy nie może być „wypowiedziana” w swojej pełni.

Ta bezpośrednia seksualizacja samej luki, która charakteryzuje seksualność kobietą – fakt, iż w tym przypadku, o wiele silniej niż u mężczyzny, nieobecność jako taka (wycofanie się, nie-czyn) jest zseksualizowana¹⁷ – wyjaśnia także gest wycofania się kobiety dokładnie w momencie, gdy „mogłaby to wszystko mieć (upragnionego partnera)” w serii powieści od *Księżnej de Cleve* Madame de Lafayette do *Powinowactw z wyboru* Goethego (lub też odwrotny/suplementarny przykład kobiecego niewycofania, jej niewytłumaczalnej wytrwałości w nieszczęśliwym małżeństwie lub z niekochanym już partnerem, nawet jeśli pojawia się możliwość wyrwania się z tego, jak w *Portrecie damy Jamesa*)¹⁸. Mimo że ideologia jest wpleciona w ten gest wyrzeczenia, sam gest jest nieideologiczny. Interpretacja tego gestu, którą należy odrzucić, to standardowe odczytanie psychoanalityczne, według którego mamy tu do czynienia z historyczną logiką obiektu miłości (kochankiem), którego pragnie się o tyle, o ile jest zakazany, o ile istnieje przeszkoda w postaci męża – w momencie, gdy przeszkoda znika, kobieta traci zainteresowanie tym obiektem miłości. Oprócz tej historycznej ekonomii, polegającej na tym, iż jest się w stanie rozkoszować obiektem tylko o tyle, o ile pozostaje on zakazany, o ile zachowuje status potencjalny (tj. w postaci fantazji o tym, co „mogłoby się” stać), wycofanie to (lub uporczywość) może być również interpretowane na wiele innych sposobów. Na przykład jako wyraz tak zwanego kobiecego masochizmu (ten może być z kolei odczytywany jako wyraz wiecznej kobiecej natury czy też jako internalizacja ucisku patriarchalnego) uniemożliwiającego kobiecie „korzystanie z życia”; jako profeministyczny gest wyswobodzenia z ograniczeń fallicznej ekonomii, która ustanawia jako ostateczny cel kobiety jej szczęście w relacji z mężczyzną; itd. Jednak wydaje się, że wszystkie te interpretacje nie trafiają w sedno, które polega na absolutnie fundamentalnej naturze gestu wycofania/zastąpienia jako konstytutywnego dla samego kobiecego podmiotu. Jeśli, idąc w ślad za niemieckim idealizmem, zrównamy podmiot z wolnością i autonomią, czyż taki gest wycofania – nie jako gest poświęcenia adresowany do jakiejś wersji wielkiego Brata, ale gest przynoszący swoją własną satysfakcję, tak jak gest odnajdywania *jouissance* w samej luce oddzielającej mnie od obiektu – czyż taki gest nie jest najwyższą formą *autonomii*¹⁹?

W odniesieniu do sposobu, w jaki różnica seksualna wpływa na rolę trzeciego elementu, który zapośrednicza ukonstytuowanie się pary, ciekawe może być odwołanie do dwóch klasycznych hollywoodzkich melodramatów: niezwykłego *No Sad Songs for Me* Rudolpha Mate’a (1950) i *A Guy Named Joe* (1944, sfilmowany ponownie przez Stevena Spielberga jako *Always* w 1989). *No Sad Songs for Me* jest historią nieuleczalnie chorej kobiety (granej przez Margaret Sullavan, która rzeczywiście umierała w czasie, gdy kręcony był film), troszczącej się o to, by jej rodzina (mąż i córka) była emocjonalnie przygotowana na życie po jej śmierci: milcząco przyzwala swojemu mężowi na poślubienie młodszej kobiety (jej młodej współpracownicy w interesach, z którą on ma już romans), po czym spędza ostatnie tygodnie swojego życia w miejscowości wypo-

czynkowej sama z mężem, przekonana, że cokolwiek się zdarzy, nikt nie może odebrać im tych ostatnich dni szczęścia... Mamy tu do czynienia ze strukturą fantazmatyczną, tj. wyparte z opowieści w filmie pytanie brzmi: co stałoby się, kogo wybrałby mąż, jeśli żona *nie* byłaby nieuleczalnie chora? Stosownie melodramatyczna fantazmatyczna zbieżność polega zatem na zagadkowym konsonansie między dwiema katastrofami: można powiedzieć, że inna, młodsza kobieta pojawia się, by wypełnić lukę po odejściu żony, jednak można także twierdzić, że nieuleczalna choroba żony materializuje fakt, że nie jest już kochana przez swojego męża. Symboliczna zręczność, na której opiera się film, to akt magicznego połączenia i transformacji *dwóch* katastrof (jej nieuleczalnej śmierci i uczuć jej męża wobec innej, młodszej kobiety) w jeden triumf: żona spełnia podstawowy gest symboliczny *wolnego przyzwolenia na to, co stanie się nieuchronnie* (jej śmierć i strata jej męża) – przedstawia swoją śmierć i fakt, że potem jej mąż zacznie nowe, szczęśliwe życie ze swoją nową żoną, jako jej własny wolny akt wycofania się i przekazania męża i córki innej kobiecie.

W kontraście do *No Sad Songs for Me*, zapośredniczającym trzecim w *A Guy Named Joe* jest mężczyzna: martwy mąż, który przemienia się w anioła stróża, stosownie falliczną, ojcowską postać, mądrze prowadzącą wdowę po nim ku nowemu mężczyźnie, którego uważa za odpowiedniego dla niej. Pierwsza oczywista różnica między dwoma filmami tkwi w tym, że męski pośrednik jest *już martwy* – ingeruje jako dobroczynny duch – podczas gdy żeńska pośredniczka jest *nadal żywa* i przedstawia swój zgon jako najwyższe poświęcenie, jako dar na przyszłość dla nowej pary na pożegnanie. Żeńska pośredniczka umarła, tak by nowa para mogła być szczęśliwa, jej śmierć była *obarczona znaczeniem*, powtarzała kryzys małżeński, który już zcałił się (miłość męża do innej kobiety), podczas gdy męski pośrednik zginął w zwykłym, *bezsensownym* wypadku, przerywając szczęście małżeńskie bez cienia niezgody. Innymi słowy, umierająca żona w *No Sad Songs for Me* wycofuje się, by umożliwić przyszłe szczęście małżeńskie jej męża z inną kobietą, podczas gdy nowy męski partner wdowy w *A Guy Named Joe* na zawsze pozostaje drugim-najlepszym, żyjąc w cieniu pierwszego męża, który zginął. Lub też, ujmując to inaczej, libidalna ekonomia męskiego pośrednika jest *perwersyjna* (pozostaje obecny jako czyste spojrzenie, jako narzędzie *jouissance* nowej pary)²⁰, podczas gdy żeńska pośredniczka jest skupiona na geście ofiarnego wycofania się w obliczu nowej wyidealizowanej pary.

Wniosek, jaki należy z tego wyciągnąć, jest taki, iż błędem jest kontrastowanie mężczyzny i kobiety w niezapośredniczony sposób, jak gdyby mężczyzna bezpośrednio pragnął jakiegoś obiektu, pragnienie kobiety zaś miało by być „pragnieniem, by pragnąć” [*desire to desire*], pragnieniem pragnienia Innego [*the desire for Other's desire*]. Mamy tu do czynienia z różnicą seksualną jako realną, co oznacza, że przeciwstawne ujęcie także jest w mocy, aczkolwiek w sposób nieco przemieszczony. To prawda, mężczyzna bezpośrednio pragnie kobiety, która mieści się w ramach jego fantazji,

podczas gdy kobieta alienuje o wiele bardziej swoje pragnienie w mężczyźnie (tzn. pragnie ona być obiektem pragnienia mężczyzny), tak by mieścić się w jego fantazji – dlatego właśnie stara się ona spojrzeć na siebie oczyma innego i nieustannie trapi ją pytanie: „Co inni widzą w niej (lub we mnie)?” Jednak kobieta jest jednocześnie o wiele *mniej* zależna od swojego partnera, jako że jej ostateczny partner nie jest innym bytem ludzkim, jej obiektem pragnienia (jak w przypadku mężczyzny), ale samą luką, dystansem wobec jej partnera, w której umiejscowiona jest *jouissance féminine*. *Vulgari eloquentia*, aby uwieść kobietę, mężczyźnie potrzebna jest (realna lub wyobrażona) partnerka, podczas gdy kobieta może uwieść mężczyznę nawet, gdy jest sama, ponieważ jej ostateczny partner jest samym odosobnieniem jako miejscem *jouissance féminine* poza fallusem.

Różnica seksualna jest więc realna także w tym sensie, że żadna symboliczna opozycja nie może bezpośrednio i adekwatnie jej oddać. Kobieta jest zasadnicza dla seksualnego życia mężczyzny, podczas gdy seksualność kobiety wymaga o wiele więcej niż obecności mężczyzny; jednak odwrotność również obowiązuje – dokładnie dlatego, że ona jest „dla niego wszystkim”, mężczyzna zawsze jest gotowy poświęcić kobietę dla swojej kariery czy też innych wymogów publicznych i zawodowych (tzn. ma do dyspozycji sferę poza swoim życiem miłosnym), podczas gdy życie miłosne jest sprawą o wiele bardziej centralną dla kobiety. Sednem jest oczywiście to, iż to odwrócenie nie jest czysto symetryczne, lecz delikatnie przemieszczone – i właśnie to przemieszczenie wskazuje na Realne różnicy seksualnej. (Inny przykład: mężczyźni nie mają nic przeciwko noszeniu uniformów, podczas gdy kobiety chcą ubierać się w sposób wyjątkowy, tak by nie wyglądać jak inne kobiety – jednak mężczyźni najczęściej nie myślą o modzie, z kolei kobiety o wiele chętniej poddają się modzie.) Rzeczywistą różnicą nie jest zatem różnica między opozycyjnymi cechami symbolicznymi, ale różnica między dwoma typami opozycji: kobieta jest zasadnicza dla życia seksualnego mężczyzny, *jednak właśnie z tego powodu dysponuje on sferą poza życiem seksualnym, która ma dla niego większe znaczenie*; w przypadku kobiety seksualność zwykle jest cechą przenikającą całe jej życie, nie ma nic – przynajmniej potencjalnie – niezseksualizowanego, *jednak właśnie z tego powodu seksualność kobiety obejmuje o wiele więcej niż obecność mężczyzny...* Po raz kolejny, czyż struktura za tym stojąca nie jest strukturą Lacanowskich formuł seksuacji: uniwersalność (kobieta, która jest zasadniczo wszystkim...) z wyjątkiem (kariery, życia publicznego) w przypadku mężczyzny, nie-uniwersalność (mężczyzna nie jest wszystkim w życiu seksualnym kobiety) bez wyjątku (nie ma niczego, co nie jest zseksualizowane) w przypadku kobiety? Ten paradoks pozycji kobiecej jest uchwycony w dwuznaczności słynnego wiersza 732 Emily Dickinson²¹:

*Sprostała Jego Wymaganiom –
Miejsce Zabawek porzuconych*

*Dawnego Życia – zajął godny
Zawód Kobiety – Żony –*

*Jeśli Jej czego brakło w nowym
Dni – Przestrzeni – Zdumienia –
Spełnienia Snu – Jeśli jak Złoto
Ścierał się od Noszenia,*

*Ten Brak narastał w niej bez słowa –
Jak Perła lub Wodorost,
W Głębiach – o których tylko Morzu
Samemu coś wiadomo –²²*

Wiersz ten oczywiście może być odczytywany jako aluzja do poświęcenia *agalmy* – *objet petit a*, „zabawek” kobiecej *jouissance* – które ma miejsce, gdy staje się ona Kobieta (tzn. przyjmuje podległą rolę Żony): pod spodem, niedostępna dla męskiego spojrzenia, część „jej”, która nie mieści się w roli „Kobiety” (dlatego też w ostatniej strofie odnosi się do siebie jako do „Niego” [*Himself*]²³) nadal prowadzi, „bez słowa”, swoją sekretną egzystencję. Jednak wiersz może być odczytywany w o wiele bardziej niesamowity [*uncanny*], przeciwstawny sposób: co, jeśli status tego „sekretnego skarbu”, poświęconego, gdy staje się ona Żoną, jest czysto fantazmatyczny? Co, jeśli wywołuje ona ten sekret, aby fascynować *Jego* (jej męża, mężczyzny) spojrzenie? Czy „*but only to Himself*” nie można odczytywać w takim sensie, że pojęcie kobiecego skarbu poświęconego, gdy kobieta wchodzi w związek seksualny z mężczyzną, jest pozorem, który ma fascynować *Jego* spojrzenie i tym samym oznacza stratę czegoś, co nigdy nie było obecne, nigdy nie było posiadane? (Definicja *objet a* brzmi przecież: obiekt, który pojawia się dokładnie w momencie jego utraty.) Krótko mówiąc, czy ten „stracony skarb” nie wpisuje się w męską fantazję o kobiecym sekrecie poza granicami porządku symbolicznego, poza jego zasięgiem? Lub też, mówiąc po Heglowsku: kobiece „w sobie”, poza zasięgiem męskiego spojrzenia, jest już „dla Innego”, jest niedostępną tajemnicą wyobrażoną przez samo męskie spojrzenie.

Możemy teraz dostrzec, dlaczego każde odniesienie do presymbolicznej „kobiecej substancji” jest mylące. Zgodnie z popularną ostatnio teorią, (biologiczny) mężczyzna jest tylko (fałszywie wyemancypowaną) okrężną drogą w żeńskiej samoreprodukcji, która w zasadzie jest możliwa także bez mężczyzn. Elizabeth Badinter twierdzi, że z biologicznego punktu widzenia wszyscy jesteśmy żeńscy (chromosom X jest wzorcem dla całej ludzkości, chromosom Y pewnym dodatkiem, nie mutacją)²⁴; z tego powodu stawanie się samcem wymaga pracy dyferencjacji wolnych embrionów żeńskich. Co więcej, biorąc pod uwagę również życie społeczne, samce zaczynają, będąc obywatelami żeńskiej ojczyzny (macicy), zanim zostają zmuszeni do emigracji i prowadzenia swoich

własnych żywotów jako wygnańcy stęsknieni za ojczyzną. To znaczy, skoro mężczyźni pierwotnie zostali stworzeni kobietami, musieli zostać odróżnieni od kobiet na drodze społecznych i kulturowych procesów – to mężczyzna, nie kobieta, jest kulturowo stworzoną „drugą płcią”²⁵. Teoria ta, jako rodzaj mitu politycznego, może być odkrywczą i przydatną do wyjaśnienia współczesnej niepewności *męskiej* tożsamości: Badinter na pewnym poziomie ma rację, gdy twierdzi, że prawdziwym kryzysem społecznym jest dziś kryzys *męskiej* tożsamości, tego „co znaczy być mężczyzną”; kobiety z mniejszym lub większym powodzeniem dokonują inwazji na terytorium *męczyzny*, przyjmując funkcje w życiu społecznym bez utraty ich *żeńskości*, podczas gdy proces odwrotny, *męski* podbój „kobiecego” terytorium intymności jest o wiele bardziej traumatyczny. O ile postać osiągnącej publicznie sukcesy kobiety jest już częścią naszej „społecznej wyobraźni”, problemy z „delikatnymi *mężczyznami*” są o wiele bardziej niepokojące. Jednakże teoria ta, podczas gdy wydaje się wyrażać, w „feministyczny sposób”, prymat tego, co *żeńskie*, powieła podstawowe metafizyczne przesłanki dotyczące relacji między *męskim* i *żeńskim*. Badinter sama łączy pozycję *męską* z wartościami związanymi z ryzykiem wygnania poza bezpieczną przystań domową i z potrzebą stworzenia własnej tożsamości poprzez pracę i zapośredniczenie kulturowe – czyż nie jest to pseudohegłowska teoria społecznej relacji między dwiema płciami, teoria, która z racji tego, że praca i zapośredniczenie są po stronie *męskiej*, wyraźnie uprzywilejowuje *mężczyzn*? Krótko mówiąc, pogląd, że kobieta jest podstawą, a *mężczyzna* wtórnym zapośredniczeniem/dewiacją bez własnej/naturalnej tożsamości, tworzy podstawy dla argumentu antyfeministycznego *par excellence*, ponieważ, jak Hegel niestrudzenie powtarza, Duch sam jest z punktu widzenia natury „wtórny”, jest patologiczną dewiacją, „naturą chorą na śmierć”, a moc ducha zamieszkuje w samym fackie, że marginalne/wtórne zjawisko, „w sobie” jedynie okrężna droga w obrębie jakiegoś większego naturalnego procesu, może poprzez pracę zapośredniczenia wznieść się w Cel-sam-w-sobie, który podporządkowuje sobie swoją własną przyrodniczą przesłankę i „ustanawia” ją jako część swojej własnej „duchowej” totalności. Z tej racji, wydawałoby się „deprecjonujące” pojęcia kobiecości jako jedynie maskarady, której brak jakiegokolwiek substancjalnej tożsamości i wewnętrznego kształtu, kobiety jako „wykastrowanego”, upośledzonego, zdegenerowanego, niepełnego *mężczyzny*, są o wiele bardziej użyteczne dla feminizmu niż etyczne uwznioślenie kobiecości – krótko: Otto Weininger jest o wiele lepszy niż Carol Gilligan.

Zatem, powracając do naszego głównego tematu, jak to pojęcie różnicy seksualnej należy połączyć z matrycą czterech dyskursów? Zacznijmy od autora, którego całe dzieło jest skupione na nieodłącznym impasie *męskiej* podmiotowości: Orsona Wellesa. Jak pokazał James Naremore²⁶, trajektoria typowego filmu Wellesa prowadzi od początkowego „realistycznego”, ironicznego, krytyczno-społecznego przedstawienia środowiska społecznego do ześrodkowania uwagi na tragicznym losie ponadludzkiej centralnej postaci (Kane, Falstaff, etc.).

To przejście od komentarza w duchu realizmu społecznego (liberalnego, delikatnie krytycznego, „socjaldemokratycznego” opisu życia codziennego) do chorobliwej obsesji z jej barbarzyńskim nadmiarem, do niezwyklej jednostki i tragicznego rezultatu jej *hubris* (co, nawiasem mówiąc, stanowi także tło dla przejścia od Marion do Normana w *Psychozie* Hitchcocka), jest centralnym, nierozwiązanym antagonizmem świata Wellesa i, jak powiedziała by Adorno, wielkość Wellesa tkwi w fakcie, że nie rozwiązuje on, czy też nie maskuje, tego antagonizmu.

Pierwszą rzeczą, którą trzeba tu wziąć pod uwagę, jest alegoryczny charakter Wellesowskiej obsesji związanej z takimi ponadludzkimi postaciami: ich ostateczne niepowodzenie wyraźnie zastępuje, w obrębie wewnętrznej przestrzeni jego filmów, samego Wellesa, *hubris* jego własnego artystycznego postępowania i jego ostatecznej porażki. Drugim zagadnieniem wartym uwagi, jest sposób, w jaki te ekscesywne postacie łączą dwie przeciwstawne własności: jednocześnie są agresywne, profaszystowskie, przeniknięte bezwzględną żądzą władzy i donkiszotowskie, niepoważne, pozbawione kontaktu z rzeczywistym życiem społecznym, żyjące swoimi marzeniami. Dwuznaczność ta zasadza się na fakcie, że są one postaciami „zanikających pośredników”: wyraźnie podkopują stary stabilny świat, do którego Welles miał takie nostalgiczne zamiłowanie (stara małomiasteczkowa sielanka Ambersonów zniszczona przez postęp przemysłowy, etc.), jednakże nieświadomie kładą oni podwaliny pod ich własny upadek (tzn. nie ma dla nich miejsca w nowym świecie, który pomogli stworzyć). Co więcej, to napięcie między realistyczną satyrą społeczną i *hubris* ponadludzkiej postaci jest zmaterIALIZEDOWANE w radykalnej dwuznaczności formalnej procedury będącej znakiem rozpoznawczym Wellesa: w tym, iż operuje głęboką perspektywą, osiągniętą za pomocą szerokokątnego obiektywu. Z jednej strony, głębia ostrości oczywiście doskonale oddaje zanurzenie jednostki w szersze pole społeczne – jednostki są zredukowane do jednego z wielu punktów centralnych w równorzędnej rzeczywistości społecznej; z drugiej jednak strony, głęboka perspektywa „subiektywnie” zniekształca właściwą perspektywę za pomocą „zakrzywienia” przestrzeni i w ten sposób nadaje jej nierealną, „patologiczną” jakość – krótko mówiąc, głęboka perspektywa rejestruje na poziomie formalnym rozszczepienie między ekscesywną główną postacią i „zwykłymi” ludźmi w tle:

podczas gdy miała miejsce obszerna dyskusja teoretyczna na temat głębi ostrości w filmie [*Obywatel Kane*], stosunkowo mało powiedziane zostało o spotęgowanej głębi perspektywy [...] Welles stale używa głębi perspektywy nie jako „realistycznego” sposobu postrzegania, ale jako metody zasugerowania konfliktu między instynktownymi potrzebami postaci i społecznym lub materialnym światem, który determinuje jej los [...] Krótka długość ogniskowej obiektywu pozwala mu na wyrażenie psychologii jego postaci, zaobserwowanie relacji między postacią i otoczeniem, a także na stworzenie poczucia ledwo mieszczącej się, prawie maniackiej energii, tak jakby kamera, niczym jeden z jego bohaterów, sięgała za daleko²⁷.

Szerokokątny obiektyw tworzy zatem efekt będący dokładnym przeciwieństwem tego, co przez André Bazina jest chwalone (tj. harmonijne, realistyczne zanurzenie głównego charakteru w jego otoczenie) jako jeden z centralnych punktów wielopłaszczyznowej rzeczywistości: użycie takiego obiektywu podkreśla raczej przepaść między bohaterem i jego otoczeniem, jednocześnie czyniąc widzialnym sposób, w jaki ekscesywna, libidalna moc bohatera niemalże anamorficznie zniekształca rzeczywistość. Głębia ostrości – która za sprawą szerokokątnego obiektywu zniekształca rzeczywistość, zakrzywia jej przestrzeń, patologicznie wyolbrzymiając zbliżenie głównego bohatera i nadaje rzeczywistości, która rozciąga się za nim, dziwną, nierealną jakość – w ten sposób akcentuje przepaść, która oddziela główną postać od rzeczywistości społecznej; jako taka materializuje bezpośrednio „nadludzka” podmiotowość Wellesa w całej jej dwuznaczności, oscylującą między ekscesywną, ponadludzką mocą a patologiczną drwiną. Widzimy więc, że pogląd Bazina nt. użycia głębi ostrości nie jest po prostu błędny: jest tak, jakby sam dystans między dwoma sposobami użycia głębi ostrości u Wellesa – realistyczny sposób Bazina, w którym jednostka jest osadzona w wielopłaszczyznowej rzeczywistości społecznej oraz „ekscesywny”, który podkreśla pęknięcie między jednostką i jej tłem społecznym – artykułował napięcie w dziele Wellesa między kolektywistyczną postawą liberalno-postępową a ześrodkowaniem uwagi na ponadludzkiej jednostce²⁸. Podstawowy motyw Wellesa – wzlot i upadek ponadludzkiej postaci, która ostatecznie otrzymuje swoją „zasłużoną karę” – pozwala na różne interpretacje. Jedną z nich pochodzi od Truffaut:

Ponieważ [Welles] był sam poetą, humanistą, liberałem, można zauważyć, że ten dobry i pokojowy człowiek tkwił w sprzeczności między swoimi własnymi osobistymi uczuciami i tymi, które musiał przedstawiać po części ze względu na swoją psychikę. Rozwiązał sprzeczność, stając się moralizującym reżyserem, zawsze pokazującym anioła tkwiącego w bestii, serce w potworze, sekret tyra. Doprowadziło go to do wynalezienia stylu gry ujawniającego kruchość stojącą za władzą, czułość za siłą... Słabość silnego – oto temat, który jest wspólny dla wszystkich filmów Orsona Wellesa²⁹.

Oczywistym problemem wiążącym się z tą interpretacją jest to, iż nadaje ona charakter romantyczny potworowi, u którego odkryta zostaje, głęboko w jego sercu, krucha natura – to standardowa ideologiczna legitymizacja, którą odnajdziemy także w przypadku Lenina, który w stalinowskiej hagiografii był zawsze opisywany jako głęboko wzruszony przez koty i dzieci, a *Appassionata* Beethovena doprowadzała go do łez. (Krańcową wersją tej procedury jest feminizacja męskości: prawdziwy mężczyzna pozostaje w bierniej-sfeminizowanej relacji z boskim Absolutem, którego wypełnia wolę...) Jednak Welles nie wpada w tę ideologiczną pułapkę: dla niego istotowo „niemoralna” dobroć (wybujalność życia) jego ponadludzkich postaci jest konsubstancjalna z tym, co ich otoczenie postrzega jako zagrażający mu, „zły”, „potworny” wymiar tych postaci. Innym,

przeciwstawnym, odczytaniem jest interpretacja nietzscheańska: ponadludzki bohater jest „poza dobrem i złem” jako taki, istotowo dobry, życiodajny; jest złamany przez ciasnotę i ograniczenie moralności, która sama na siebie nakłada winę i która nie może znieść Woli zdecydowania na życie. Kruchość i wrażliwość Wellesowskiego bohatera wynika bezpośrednio z jego absolutnej niewinności, która pozostaje ślepa na kręte drogi, na których moralność dokonuje skażenia i zniszczenia życia. (Czyż innym aspektem tego nietzscheizmu nie jest również rosnąca fascynacja Wellesa statusem pozoru, „falsyfikatu”, prawdy falsyfikatu jako falsyfikatu, etc.?) Ta ponadludzka postać jest wybujała w swojej wielkoduszności, jest „poza zasadą przyjemności” i względami utylitarnymi... Chciałoby się powtórzyć po raz kolejny, à propos Wellesa, tezę Adorno, według której prawda teorii Freuda tkwi w samych nierozwiązanych sprzecznościach jego gmachu teoretycznego: wewnętrzna sprzeczność podmiotowości Wellesawskiej jest nieredukowalna. Nie można przyjąć jednej jej strony jako „prawdy” strony drugiej i w ten sposób, powiedzmy, przyjąc wielkoduszną substancję życiową jako autentyczną, zaprzeczając jednocześnie osobie moralnej jako wyrazowi przeciętnej masy, mającej na celu zdławienie pierwotnej dobroci poza dobrem i złem; lub też, przeciwnie, ując pierwotną substancję życiową jako coś, co musi być uszlachetnione przez interwencję logosu, aby zabezpieczyć ją przed obróceniem się w destruktywną niesforność. Welles sam był wyraźnie świadomy tej nierozstrzygalności: „Wszystkie postacie, które grałem, są różnymi formami Fausta. Nienawidzę wszelkich form Fausta, ponieważ nie wierzę, by w przypadku człowieka było możliwe bycie wielkim bez uznania, iż musi być coś większego niż człowiek. Cechuje mnie sympatia wobec tych postaci – ludzka, nie moralna³⁰”.

Sposób, w jaki wyraża się tu Welles, może być mylący: jego ponadludzkie postacie w żaden sposób nie są „bardziej ludzkie”, lecz, na odwrót, są *nieludzkie*, obce „ludzkości” rozumianej jako przeciętna ludzka egzystencja ze swoimi drobnymi radościami, smutkami i słabościami... Co więcej, te ponadludzkie postacie są rozpostarte na osi, która sięga od Falstaffa, będącego dla Wellesa ucieleśnieniem istotowej dobroci i życiodajnej wielkoduszności, do Kindlera w *Intruzie*, okrutnego, zbrodniczego nazisty (nie mówiąc już o Harrym Lime w *The Third Man* Carol Reed) – w jednym ze swoich wywiadów dla *Cahiers du Cinema* Welles włącza do tej serii nawet Goeringa, jako przeciwstawnego wobec biurokraty-miernoty Himmlera. To, jak te ponadludzkie postacie podważają standardowe etyczno-polityczne opozycje, wyraźnie widać w opisie Kane’a, jaki Thompson daje reporterowi, opisie, który był włączony do ostatecznej wersji scenariusza, ale nie do samego filmu: „Był najuczciwszym człowiekiem, jaki kiedykolwiek żył, z pręgą szachrajstwa szeroką na jard. Był liberałem i reakcjonistą. Był kochającym mężem i dwie żony zostawiły go. Miał dar przyjaźni, jaki ma niewielu ludzi i złamał serca swoim najstarszym przyjaciółom, tak jak wyrzucasz papierosa, którego skończyłeś. Oprócz tego...”³¹.

Uproszczone odczytanie w duchu Heideggera, które ujmowałoby Wellesowską ponadludzką postać jako czystą egzemplifikację *hubris* nowożytniej podmiotowości, również nie jest tu na miejscu: problem stanowi to, iż, o ile podmiotowość ma nastać w pełni, ten eksces musi być stłumiony, „poświęcony”. Mamy tu do czynienia z *wewnętrznym podziałem podmiotowości* na ponadludzki eksces i jego późniejszą „normalizację”, która podporządkowuje go zimnej kalkulacji sił – tylko przez to samostłumienie lub raczej samowyrzeczenie się, przez to nałożone samemu sobie ograniczenie, *hubris* podmiotowości traci swoją skrajną wrażliwość. Tylko jako taka, za pomocą swojego samoograniczenia, może uniknąć „zasłużonej kary” czekającej na nią na końcu jej drogi i w ten sposób naprawdę przejąć panowanie – jest to przejście od Falstaffa do księcia Hala. Można to ująć też inaczej: ta faustowska ponadludzka postać jest pewnym rodzajem „zanikającego pośrednika” nowożytniej podmiotowości, jej gestem fundującym, który musi wycofać się, gdy podmiotowość się urzeczywistni. (Surową i potężną odpowiedniością wobec tego wycofania jest sposób, w jaki renesansowa ponadludzka postać, ze swoją postawą wielkoduszności i wolnego wydatkowania, odgrywa rolę koniecznego pośrednika między zhierarchizowanym społeczeństwem średniowiecznym i rachującą, utylitarną postawą nowożytnego „świata odczarowanego”; w tym sensie sam Welles jest „postacią renesansową”).

Antagonizm Wellesowski między postacią „normalną” i „ponadludzką” nie może być zatem bezpośrednio przełożony na symboliczną opozycję: jedyny sposób, by go oddać, to powtarzająca się samoodnośna procedura, w której „wyższy” biegun pierwszego określenia zmienia swoje miejsce i staje się biegunem „niższym” kolejnego określenia. Ze względu na swoją wielkoduszność i postawę afirmacji życia, ponadludzka postać jest „ludzka” w kontraście do sztywnej „normalnej” postaci, jednak jednocześnie jest potwornie ekscesywna w porównaniu z „człowieczeństwem” zwykłych mężczyzn i kobiet. W swoim samoodnośnym powtarzaniu, „wyższa” cecha symboliczna ulega samozanegowaniu: bohater Wellesa jest „bardziej ludzki” niż zwykli ludzie, jednak właśnie ta nadwyżka sprawia, iż nie jest on już należycie „ludzki” – podobnie jak u Kierkegaarda, w którego dziele to, co etyczne, jest prawdą tego, co estetyczne, jednakże sam wymiar etycznego, doprowadzony do jego skrajności, pociąga za sobą swoje własne zawieszenie o charakterze religijnym. Ostatecznym tematem Wellesa, który w kółko podejmuje on z różnych perspektyw, jest zatem Realne – niemożliwe jądro, antagonistyczne napięcie w samym sercu nowożytniej podmiotowości. Ta sama nierozstrzygalność działa u Wellesa w formalnym napięciu między realistycznym przedstawieniem życia społeczności i „ekspresjonistycznymi” ekscesami głębi ostrości: te „ekspresjonistyczne” ekscesy (dziwny kąt kamery, gra światła i cieni, etc.) są jednocześnie pewnym samoodnośnym ekscesem formy ze względu na spokojne i przejrzyste przedstawienie „rzeczywistości społecznej” i są znacznie bliższe prawdziwym impulsom i siłom wytwórczym życia społecznego niż sztywne konwencje realizmu. Dlatego też nie jest tak, że for-

malne ekscesy i niespójności Wellesa jedynie oddają lub inscenizują wewnętrzne niespójności przedstawianej treści; funkcjonują one raczej jako „powrót wypartego” przedstawionej treści (tj. ich eksces jest zbieżny z luką w obrębie treści przedstawionej). Nie chodzi tylko o to, że wieloznaczne użycie głębokiej perspektywy i głębi ostrości wskazuje wieloznaczność projektu ideologicznego Wellesa, to znaczy jego wieloznaczną postawę wobec ponadludzkich faustowskich postaci, które jednocześnie są potępione z liberalno-humanistycznego postępowego punktu widzenia i funkcjonują jako oczywiste obiekty fascynacji – gdyby tak faktycznie było, mielibyśmy do czynienia z prostą relacją odbicia/odzwierciedlenia między formalnym ekscesem i niespójnością ideologiczną treści. Chodzi raczej o to, że formalny eksces objawia „wypartą” prawdę projektu ideologicznego: libidinalną *identyfikację* Wellesa z tym, co jest odrzucone przez jego oficjalne liberalno-demokratyczne poglądy.

Rodzi się pokusa, by w tym sensie mówić o Wellesowskiej *obsceniczności formy*. To znaczy, o ile zautonomizowana forma może być postrzegana jako wskaźnik jakiejś traumatycznej wypartej treści, to łatwo zidentyfikować treść wypartą, która wyłania się pod maską formalnych ekstrawagancji Wellesa i ekscesów, które przykuwają do siebie uwagę (w *Obywatelu Kane*, *Dotyku zła...*): obsceniczna, autodestrukcyjna *jouissance* niepodlegającej kastracji, „ponadludzkiej” postaci. Gdy, w późniejszych filmach Wellesa (doskonałym przykładem jest tu *Chimes at Midnight* [Falstaff], choć tendencja ta zauważalna jest już we *Wspaniałości Ambersonów*), ten eksces formy w znacznym stopniu znika na rzecz bardziej wyważonej i przejrzystej narracji, zmiana ta daje świadectwo przeniesieniu akcentu w obrębie strukturalnej dwuznaczności ponadludzkiej postaci z jej aspektu destrukcyjnego i diabelskiego (Quinlan w *Dotyku zła*) na jej aspekt niosącej pokój, życiodajnej dobroci (Falstaff w *Chimes*) – formalne ekstrawagancje Wellesa są najsilniejsze, gdy ponadludzka postać jest oglądana w jej aspekcie destrukcyjnym.

Centralną koniecznością, wokół której obraca się tragiczny wymiar tego ponadludzkiego Wellesowskiego bohatera, jest to, iż musi on z konieczności zostać zdradzony przez swoich najbardziej oddanych przyjaciół i następców, którzy są w stanie ocalić jego dziedzictwo i stać się „tymi, którzy będą iść w jego ślady”, jedynie organizując jego upadek. Wzorcowy przypadek tej wierności-przez-zdradę ma miejsce, gdy jedyną drogą, by syn pozostał wierny swojemu obscenicznemu ojcu, jest jego zdrada, jak ma to miejsce w burzliwej relacji między Falstaffem i księciem Halem w Wellesowskich *Chimes at Midnight*, gdzie Falstaff wyraźnie jest obscenicznym, pogrążonym w cieniu sobowtorem oficjalnego ojca Hala (króla Henryka IV)³². W *Chimes at Midnight* najbardziej przejmującą sceną jest bez wątpienia scena zrzeczenia się, gdy książę Hal, teraz nowo wybrany król Henryk V, wypędza Falstaffa: intensywna wymiana spojrzeń zadaje kłam jawnej treści słów króla i daje świadectwo pewnego rodzaju telepatycznej więzi między nimi dwoma, aż do prawie nieznośnego współczucia i solidarności – niejawni przekaz rozpaczliwego spojrzenia króla to:

„Proszę, zrozum mnie, czynię to w imię wierności wobec ciebie!”³³ Zdrada Falstaffa dokonana przez księcia Hala jako najwyższy akt wierności jest ponadto ugruntowana w konkretnym politycznym stanowisku nowego króla: jak wiadomo, Henryk V był swego rodzaju królewskim odpowiednikiem Joanny d’Arc, pierwszym „patriotycznym” protomieszczkańskim królem, który używał wojen, by wywalczyć jedność narodową, apelując do dumy narodowej zwykłych ludzi w celu ich zmobilizowania – jego wojny nie były już konwencjonalnymi feudalnymi gramami toczonymi przy użyciu najemników. Można więc powiedzieć, że książę Hal „zniósł” (w ścisłym Heglowskim sensie *Aufhebung*) swoje społeczne relacje z Falstaffem – mieszanie się z klasami niższymi, uczucie pulsowania doświadczane wśród zwykłych ludzi z ich „wulgarnymi” rozrywkami; – jego przekaz kierowany do Falstaffa brzmi: „tylko zdradzając cię, mogę to, co otrzymałem od ciebie, włączyć w moją funkcję króla”. (Tak samo rzecz się ma ze zdradą ojca: tylko przez zdradzenie go można przyjąć ojcowską funkcję symboliczną).

Ta trauma ekscesywnie rozkoszującego się ojca, który musi być zdradzony, stoi u samych źródeł nerwicy – nerwica zawsze obejmuje wzburzoną, traumatyczną relację z ojcem: w nerwicy „zniesienie” Ojca-Rozkoszy skutkujące ojcowskim Imieniem zawodzi, postać Ojca pozostaje naznaczona traumatyczną plamą *jouissance*, a jedną ze scen traumatycznych, które przynoszą neurotykowi takie obrzydliwe *jouissance*, jest scena ojca albo złapanego „z opuszczonymi spodniami” (tj. w akcie ekscesywnej, obscenicznej rozkoszy), albo upokorzonego (w obu przypadkach ojciec nie znajduje się „na poziomie swojego mandatu symbolicznego”). Scena taka przykuwa spojrzenie histeryka, paraliżuje go: spotkanie z Realnym ojcowskiego *jouissance* przemienia histeryka w unieruchomione, zamrożone spojrzenie niczym głowa Meduzy. W *Braciach Karamazow* Dostojewskiego odnajdujemy obie wersje tej traumy: ojciec Karamazow sam jest obscenicznym ojcem, wprawiającą w zakłopotanie postacią oddającą się ekscesywnej rozkoszy; ponadto mamy tu scenę, w której, po tym, jak Dimitri atakuje ubogiego człowieka, jego syn, obserwujący ich, podchodzi do Dimitriego, pociąga go za rękaw, by odwrócić jego uwagę od bicia ojca i łagodnie zwraca się do niego: „Nie bij, proszę, mojego ojca...”. Tak właśnie należy odczytywać triadę Realne-Symboliczne-Wyobrażeniowe w odniesieniu do ojca: ojciec symboliczny jest Imieniem Ojca; ojciec wyobrażeniowy jest (szanowanym, dostojnym...) „obrazem własnym” ojca; ojciec realny jest ekscysem rozkoszy, której dostrzeżenie traumatycznie zaburza ten „obraz własny”. Spotkanie z tą traumą może wprawić w ruch różne strategie poradzenia sobie z nim: życzenie śmierci (ojciec powinien umrzeć, przez co przestałby być dla mnie źródłem zażenowania – ostatecznym źródłem tego zażenowania jest sam fakt, że ojciec jest żywy...); przyjęcie winy (tj. poświęcenie siebie, aby ocalić ojca); itd. Podmiot histeryczny usiłuje zlokalizować w ojcu brak, który osłabiłby go, podczas gdy neurotyk obsesyjny, który widzi słabość ojca i odczuwa za nią winę, jest

gotowy poświęcić się dla niego (i przez to okryć mgłą swoje pragnienie upokorzenia ojca).

Czy nie napotykamy obu wersji obscenicznego ojca u Wagnera? Przypomnijmy traumatyczną relację między Amfortasem i Titurelem, prawdziwy odpowiednik dialogu między Alberykiem i Hagenem ze *Zmierzchu bożyszcz*. Kontrast między tymi dwiema konfrontacjami ojca i syna jest jasny: w *Zmierzchu* siła sprawcza (nerwowa agitacja, większość kwestii) jest po stronie ojca, a Hagen w przeważającej części jedynie przysłuchuje się tej obscenicznej zjawie; w *Parsifalu* Titurel jest nieruchomą, przytłaczającą obecnością i z rzadka przerywa swoje milczenie za pomocą nakazu superego: „Ujawnij Graala!”, podczas gdy Amfortas jest dynamicznym podmiotem, dającym wyraz swojej odmowie wykonania rytuału... Czyż nie jest jasne, jeśli przysłuchać się bardzo uważnie temu dialogowi z *Parsifala*, że prawdziwą obsceniczną obecnością w *Parsifalu*, ostateczną przyczyną upadku wspólnoty Graala, nie jest Klingsor, będący ewidentnie drobnym oszustem, lecz raczej sam Titurel, obsceniczna, nieśmiertelna zjawia, podły stary człowiek, który do tego stopnia jest pogrążony w rozkoszowaniu się Graalem, że zakłóca regularny rytm jego odślaniania? Opozycja między Alberykiem i Titurelem nie jest zatem opozycją między obscenicznym upokorzeniem a dostojnością, ale raczej między dwiema odmianami samej obsceniczności – między silną, przytłaczającą ojcowską *jouissance* (Titurel) i poniżonym, wzburzonym, słabym ojcem (Alberyk).

Czyż ostatecznego przykładu obscenicznego ojca nie daje sama Biblia?

Noe był rolnikiem i on to pierwszy zasadził winnicę. Gdy potem napił się wina, odurzył się [nim] i leżał nagi w swym namiocie. Cham, ojciec Kanaana, ujrawszy nagość swego ojca, powiedział o tym zaraz dwu swym braciom, którzy byli poza domem. Wtedy Sem i Jafet wzięli płaszcz, i trzymając go na ramionach weszli tyłem do namiotu, i przykryli nagość swego ojca; twarzą zaś swych nie odwracali, aby nie widzieli nagości swego ojca.

Kiedy Noe obudził się po odurzeniu winem i dowiedział się, co uczynił mu jego młodszy syn, rzekł: „Niech będzie przeklęty Kanaan! Niech będzie najniższym sługą swych braci!” (Rodz. 9, 20-26)³⁴.

Pomijając enigmatyczny fakt, że Noe nie przeklął Chama bezpośrednio, ale raczej jego potomstwo (jego syna), co przez niektórych interpretatorów zostało wykorzystane jako uprawomocnienie niewolnictwa (Kanaan często występuje jako „czarny”), kluczową kwestią jest to, iż scena ta jasno inscenizuje konfrontację z bezradnym obscenicznym *Pere-Jouissance*: jego przyzwoici synowie z szacunkiem odwracają wzrok, zakrywają ojca i w ten sposób chronią jego godność, podczas gdy zły syn złośliwie trąbi na wszystkie strony o bezsilnej obsceniczności ojca. Autorytet symboliczny jest zatem ugruntowany w dobro-

wolnej ślepcie, obejmuje pewien rodzaj woli niewiedzenia, postawę *je n'en veut rien savoir* – to znaczy nic o obsceniczej stronie ojca.

U Welleśa odnajdujemy zatem zasadniczy konflikt męskiej podmiotowości, jej konstytutywną oscylację między ekscesywnym wydatkowaniem sił Mistrza i uśiłowaniem podmiotu mającym na celu „zaoszczędzenie” tego ekscesu, znormalizowanie go, opanowanie go, wpisanie go w obieg społecznej wymiany – to oscylacja najlepiej przedstawiona przez Bataille’owską opozycję między autonomiczną suwerennością i oszczędną heteronomią. Łatwo też dostrzec, jak to napięcie odnosi się do dwóch Lacanowskich matryc: biorąc pod uwagę matrycę czterech dyskursów widzimy wyraźnie, że mamy do czynienia z jej górnym poziomem, z przejściem od Mistrza do dyskursu uniwersyteckiego; gdy weźmiemy pod uwagę formuły seksuacji, mamy do czynienia ze stroną męską, z konfliktem między funkcją uniwersalną (uosabianą przez „wiedzę” ucieleśnioną w agencie dyskursu uniwersyteckiego) i jej konstytutywnym wyjątkiem (ekscysem Mistrza). Na czym zatem miałby polegać żeński odpowiednik dla tego napięcia męskiej podmiotowości? Rozwińmy tę kwestię w odniesieniu do autorki, która zbyt łatwo jest odrzucana z miejsca jako „fallokratka” – Ayn Rand. Rand, która napisała dwa absolutne bestsellery naszego stulecia, *Źródło* (1943) i *Atlas zbuntowany* (1957), a jednak była (zasłużenie) ignorowana i wyśmiewana jako filozofka, dzieliła z Wellesem obsesję na punkcie postaci ponadludzkich: jej fascynacja męskimi postaciami prezentującymi absolutną, niezachwianą determinację Woli wydaje się dostarczać najlepszego, jakie można sobie wyobrazić, potwierdzenia słynnego wersu Sylvi Plath: „Każda kobieta wielbi fałszybę”. Choć łatwo odrzucić napomknięcie o Rand razem z obscenicznymi ekstrawagancjami Welleśa – artystycznie jest ona oczywiście bezwartościowa – to jednak właściwie subwersywnego wymiaru jej procedury ideologicznej nie da się przecenić: Rand lokuje się w serii „nadkonformistycznych” autorów, którzy podkopują rządzący gmach ideologiczny przez samą swoją ekscesywną identyfikację z nim. Jej hiperortodoksja nakierowana była na sam kapitalizm, jak głosi tytuł jednej z jej książek (*Capitalism, the Unknown Ideal*); według niej dziś czymś naprawdę heretyckim jest przyjęcie podstawowych założeń kapitalizmu bez ich komunitarystycznej, wspólnotowej, opartej na opiece społecznej lukrowanej powłoki. Tak więc, czym Pascal i Racine byli dla jansenizmu, czym Kleist dla niemieckiego nacjonalistycznego militarysty, czym Brecht dla komunizmu, tym Rand jest wobec amerykańskiego kapitalizmu.

Być może to jej rosyjskie korzenie i wychowanie pozwoliły jej bezpośrednio sformułować fantazmatyczne jądro amerykańskiej ideologii kapitalistycznej. Elementarna ideologiczna oś jej dzieła polega na opozycji między siłami sprawczymi [*prime movers*], „ludźmi umysłu” a powielaczami [*second handers*], „ludźmi masy”. Kantowska opozycja między etyczną autonomią i heteronomią zostaje tu doprowadzona do ekstremum: „człowiek masy” poszukuje uznania poza sobą, jego pewność i wiara w siebie zależą od tego, jak jest postrzegany przez innych, podczas gdy twórca [*prime mover*] jest całkowicie pogodzony z sobą, opiera się

na swojej kreatywności, jest egocentryczny w tym sensie, że jego zaspokojenie nie zależy od tego, czy uzyska uznanie od innych lub poświęci siebie, swoje najbardziej wewnętrzne dążenia na rzecz innych. Twórca jest niewinny, wyzwolony z lęków przed innymi i z tego powodu pozbawiony nienawiści nawet wobec swoich najgorszych wrogów (Roark, „siła sprawcza” w *Źródle*, nie pała w czynny sposób nienawiścią do Toohey’a, swojego wielkiego przeciwnika, on po prostu go nie obchodzi – oto słynny dialog między nimi: „Panie Roark, jesteśmy tu sami. Dlaczego nie powie mi pan, co pan o mnie myśli? Może pan użyć słów, jakich tylko chce. Nikt nas nie usłyszy”. – „Ale ja o panu nie myślę”.) Na bazie tej opozycji Rand rozwija swoją radykalnie ateistyczną, afirmującą życie, „samolubną” etykę: „twórca” jest zdolny do miłości wobec innych, ta miłość jest wręcz dla niego kluczowa, ponieważ nie wyraża jego lekceważenia siebie samego, jego samowyrzeczenia się, lecz, na odwrót, samopotwierdzenie – miłość wobec innych jest najwyższą formą właściwie rozumianej „samolubności” (tj. mojej zdolności realizowania poprzez moje relacje z innymi moich najbardziej wewnętrznych dążeń). Na podstawie tej opozycji w *Atlasie zbuntowanym* konstruowany jest czysto fantazmatyczny scenariusz: John Gait, tajemniczy bohater powieści, gromadzi wszystkich twórców i organizuje ich strajk – wycofują się oni ze zbiorowego ucisku zbiurokratyzowanego życia społecznego. W rezultacie tego, iż wycofują się, życie społeczne traci swój impet, służby społeczne, od sklepów po linie kolejowe, nie funkcjonują, nastaje ogólna dezintegracja i zdesperowane społeczeństwo wzywa twórców do powrotu – ci zgadzają się, ale na ich własnych warunkach... Mamy tu do czynienia z fantazją o człowieku, który odnajduje odpowiedź na wieczne pytanie: „Co wprawia w ruch świat?” – siły sprawcze – i następnie jest w stanie „zatrzymać motor świata” organizując wycofanie się twórców. Johnowi Gait udaje się wstrzymać obieg wszechświata, „ruch rzeczy”, doprowadzając do jego symbolicznej śmierci i późniejszego odrodzenia jako Nowego Świata. Ideologiczna korzyść tej operacji tkwi w odwróceniu ról w odniesieniu do naszego codziennego doświadczenia strajku: to nie robotnicy, lecz kapitaliści są tymi, którzy idą na strajk, pokazując tym samym, że to oni są prawdziwie produktywnymi członkami społeczeństwa, którzy nie potrzebują innych do przeżycia³⁵. Kryjówka, do której wycofują się twórcy, sekretne miejsce w samym środku gór Kolorado, do którego dostać można się jedynie przez niebezpieczne, wąskie przejście, jest pewnego rodzaju negatywną wersją Shangri-la, „utopii chciwości”: małego miasteczka, w którym panują nieokiełznane relacje rynkowe, w którym słowo „pomoc” jest zabronione, w którym koszty za każdą usługę muszą być zwrócone w formie prawdziwych (pokrytych złotem) pieniędzy, w której nie ma potrzeby litości i samopoświęcenia dla innych.

Źródło daje nam klucz do matrycy relacji intersubiektywnych, które podtrzymują ten mit o siłach sprawczych. Cztery męskie postacie tu występujące konstytuują pewien rodzaj Greimasowskiego kwadratu semiotycznego: architekt Howard Roark jest niezależnym twórczym bohaterem; Wynand, magnat praso-

wy, jest nieudanym bohaterem, człowiekiem, który mógł być „siłą sprawczą” – bardzo podobny do Roarka, został złapany w pułapkę manipulowania tłumem (nie zdaje sobie sprawy, jak jego manipulacja tłumem za pomocą mediów czyni z niego niewolnika, który podąża za zachciankami tłumy); Keating jest prostym konformistą, całkowicie wyeksternalizowanym, „zorientowanym na innych” podmiotem; Toohey, prawdziwy przeciwnik Roarka, jest postacią diabolicznego zła, człowiekiem, który nigdy nie mógł być tym, kim chciał być i który wie o tym – przemienił swoją świadomość własnej bezwartościowości w samoświadomą nienawiść wobec twórców (tj. stał się Panem zła, który karmi tłum swoją nienawiścią). Paradoksalnie, Toohey jest punktem samoświadomości: jako jedyny wie o tym wszystkim, w większym nawet stopniu niż Roark, podążający po prostu za swoim popędem, jest w pełni świadomy prawdziwego stanu rzeczy. Mamy zatem do czynienia z Roarkiem jako bytem czystego popędu bez potrzeby symbolicznego uznania (jako taki jest niesamowicie bliski Lacanowskiemu świętemu – oddziela ich jedynie niewidzialna linia podziału) i trzy sposoby sprzeniewierzenia się swojemu pragnieniu: Wynand, Keating, Toohey. Stoi za tym opozycja pragnienia i popędu, czego przykładem jest napięta relacja między Roarkiem i Dominique, jego partnerką seksualną. Roark odznacza się doskonałą obojętnością wobec Innego charakterystycznego dla pragnienia, podczas gdy Dominique pozostaje uwikłana w dialektykę pragnienia, które jest pragnieniem Innego: jest zżerana przez spojrzenie Innego – przez fakt, że inni, zwykli ludzie, zupełnie niewrażliwi na dokonanie Roarka, mogą gapić się na nie i tym samym psuć jego wzniosłą jakość. Dla niej jedynym sposobem na wyrwanie się z tego impasu pragnienia Innego jest *zniszczenie* wzniosłego obiektu, tak by uchronić go przed staniem się obiektem ignoranckiego spojrzenia innych: „Pragniesz czegoś, co ma dla ciebie wartość. Czy wiesz, kto szykuje się, by ci to wyrwać? Nie masz pojęcia, to może być tak skomplikowane i tak daleko, ale ktoś czeka, a ty boisz się tego kogoś. [...] Wiesz, nigdy nie otwieram ponownie żadnej wspaniałej książki, którą przeczytałam i pokochałam. Boli mnie, kiedy pomyślę o innych oczach, które ją czytały, i o tym, czym były”³⁶.

Te „inne oczy” są spojrzeniem zła w najczystszej postaci, na którym opiera się paradoks własności: jeśli, w obrębie pola społecznego, mam posiadać przedmiot, to posiadanie musi być społecznie uznane, co oznacza, że wielki Inny, który raczy udzielać mi tego posiadania, musi już uprzednio w pewien sposób posiadać przedmiot, tak by mógł pozwolić, bym go miał. Nigdy zatem nie odnoszę się bezpośrednio do przedmiotu mojego pragnienia: gdy rzucam na przedmiot pożądlive spojrzenie, już z góry zawsze jestem obserwowany przez Innego (nie tylko przez wyrażeniowego innego, rywalizującego-zazdrosnego sobowtóra, ale w pierwszym rzędzie przez Innego symbolicznej instytucji gwarantującej własność), a to spojrzenie Innego, które nadzoruje mnie w mojej zdolności pragnienia jest w samej swojej istocie „kastracyjną” groźbą³⁷. Na tym polega elementarna kastracyjna matryca dialektyki posiadania: jeśli naprawdę mam posiadać przedmiot, muszę najpierw go stracić, to znaczy przyznać, iż jego

pierwotnym posiadaczem jest wielki Inny. W tradycyjnych monarchiach to miejsce wielkiego Innego jest zajmowane przez króla, który posiada w zasadzie cały kraj, tak że indywidualnym właścicielom ziemskim wszelkie posiadanie zostało nadane, zapisane przez króla. Ta kastracyjna dialektyka sięga swojego ekstremum w przypadku totalitarnego przywódcy, który, z jednej strony, podkreśla ciągle, jak to on sam jest niczym, jak ucieleśnia i wyraża tylko wolę, twórczy potencjał ludu, ale, z drugiej strony, daje on nam wszystko to, co mamy, tak więc musimy być wdzięczni za to wszystko, włączając w to nasz skromny powszedni chleb i zdrowie. Jednak na poziomie popędu bezpośrednio posiadanie jest możliwe, można pozbyć się Innego, w odróżnieniu od codziennego porządku pragnienia, w którym jedynym sposobem, by pozostać wolnym, jest poświęcenie wszystkiego, na co ma się ochotę, zniszczenie tego – nigdy nie mieć pracy, której się chce i którą się lubi, poślubić mężczyznę, którym się całkowicie gardzi... Tak więc dla Dominique największym poświęceniem jest rzucić perły przed wieprze: stworzyć drogocenny przedmiot i następnie wystawić go na diabelskie spojrzenie Innego (tj. podzielić się nim z tłumem). I *siebie* traktuje ona dokładnie w ten sam sposób: próbuje przełamać impas swojej pozycji jako obiektu pragnienia za pomocą dobrowolnego przyjmowania, wręcz poszukiwania, skrajnego upokorzenia – wychodzi za osobę, którą najbardziej gardzi i usiłuje zrujnować karierę Roarka, prawdziwego obiektu jej miłości i zachwytu³⁸. Roark oczywiście jest zupełnie świadomy tego, że jej próby zrujnowania go wynikają z jej desperackiej strategii mającej na celu poradzenie sobie z jej bezwarunkową miłością do niego, wpisanie tej miłości w pole wielkiego Innego. Dlatego też, gdy ona oferuje się mu, on wielokrotnie ją odrzuca i mówi, że czas jeszcze na to nie dojrzał: stanie się jego prawdziwą partnerką tylko wtedy, gdy jej pragnienie wobec niego nie będzie już niepokojone przez spojrzenie Innego – krótko mówiąc, gdy uda się jej dokonać przejścia od pragnienia do popędu. (Samo)destrukcyjna dialektyka Dominique, tak samo jak Wynanda, daje świadectwo faktowi, iż są oni w pełni świadomi przerażającego wyzwania wiążącego się z pozycją czystego popędu, zajmowaną przez Roarka: chcą doprowadzić do jego załamania się, tak by wyzwolić go z uścisków jego popędu.

Dialektyka ta daje klucz do sceny, która być może jest zasadnicza w całym *Źródle*: Dominique, podczas jazdy konnej, spotyka na osamotnionej wiejskiej drodze Roarka pracującego jako prosty kamieniarz w kopalni jej ojca. Niezdolna wytrzymać jego beczelnego spojrzenia, spojrzenia, które świadczy o tym, że jest świadomy tego, iż nie jest ona zdolna oprzeć się jego przyciąganiu, Dominique wściekle uderza go batem (w wersji filmowej to brutalne spotkanie oddane jest jako archetypowa scena, w której potężna dama lub córka właściciela ziemskiego skrycie obserwuje atrakcyjnego niewolnika: niezdolna przyznać się przed sobą, że ją nieodparcie pociąga, rozładowuje swoje zakłopotanie we wściekłym biczowaniu niewolnika). Bije go, jest Panem przeciwstawionym niewolnikowi, lecz to biczowanie jest aktem desperacji, świadomością *jego* przewagi nad nią, świadomością tego, że nie może się mu oprzeć – jako takie jest już z góry

zaproszeniem do brutalnego gwałtu. Tak więc pierwszy akt miłości między Dominique i Roarkiem jest brutalnym gwałtem dokonany bez litości: „W jego przypadku był to akt pogardy. Nie miłości, lecz zbezczeszczenia. I to sprawiło, że leżała bez ruchu, pogodzona. Jeden gest miłości z jego strony – i pozostałaby zimna, niewzruszona tym, co się stało z jej ciałem. Ale akt władcy biorącego ją w posiadanie w haniebny, pogardliwy sposób był właśnie tą rozkoszą, której pragnęła” (291). Pogardzie tej towarzyszy bezwarunkowa chęć zniszczenia Roarka cechująca Dominique – chęć, która jest najsilniejszym wyrazem jej miłości wobec niego; poniższy cytat daje świadectwo faktowi, iż Rand jest w gruncie rzeczy pewnego rodzaju żeńską wersją Otto Weininger:

Mam zamiar z tobą walczyć i zniszczyć cię, i mówię ci to z tym samym spokojem, z jakim powiedziałam, że jestem skomlącym zwierzęciem. Będę się modlić, by nie dało się cię zniszczyć – to także ci powiem – chociaż nie wierzę w nic i nie mam do czego się modlić. Ale będę walczyć, by zablokować każdy twój ruch. Wydrzeć ci każdą szansę, jaką otrzymasz. Będę cię ranić jedyną rzeczą, jaka może cię zranić: twoją pracą. Będę walczyć, żebyś głodował, żebyś dławił się brakiem tego, czego nie możesz osiągnąć. Zrobiłam to dzisiaj – i dlatego będę dziś z tobą spała. [...] Przyjdę do ciebie za każdym razem, gdy cię pokonam – i pozwolę, byś mną zawładnął. Chcę, by zawładnął mną nie kochanek, lecz wróg, który zniszczy moje zwycięstwo nad nim, nie za pomocą ciosów, lecz dotyku swego ciała na moim (365).

Kobieta usiłuje zniszczyć drogocenną *agalnę*, która jest tym, co nie jest w jej posiadaniu w jej ukochanym mężczyźnie, iskrą jego ekscesywnej autonomicznej kreatywności: jest ona świadoma, że tylko w ten sposób, przez zniszczenie jego *agalmy* (lub raczej doprowadzając go do jej wyrzeczenia się) posiadzie go, tylko w ten sposób tych dwoje stworzy zwykłą parę; jednak jest również świadoma tego, iż w ten sposób on stanie się bezwartościowy – w tym tkwi jej tragiczne położenie. Czy zatem, w *ultima analisi*, scenariusz *Źródła* nie jest scenariuszem Wagnerowskiego *Parsifala*? Roark jest Parsifalem, świętym, bytem czystego popędu; Dominique to Kundry w poszukiwaniu swojego wybawienia; Wynand to Amfortas, święty, któremu się nie powiodło; Toohey to Kling-sor, nieudolny zły czarownik. Jak Dominique, Kundry chce zniszczyć Parsifala, gdyż ma złe przeczucie jego czystości; jak Dominique, Kundry jednocześnie nie chce, by Parsifal poddał się, chce, by znosił gehennę, gdyż dobrze wie, że jedyna szansa na jej uratowanie tkwi w oporze Parsifala wobec jej uwodzicielskich wdzięków³⁹.

Prawdziwy konflikt w świecie dwóch powieści Rand zachodzi zatem nie między siłami sprawczymi i tłumem powielaczy, którzy pasożytują na twórczym geniuszu twórców, gdzie z kolei napięcie między twórcą i jego żeńską partnerką seksualną jest jedynie pobocznym wątkiem tego zasadniczego konfliktu. Prawdziwy konflikt zachodzi w samych twórcach: tkwi on w (zseksualizowanym) napięciu między twórcą, bytem czystego popędu, i jego historyczną partnerką, potencjalną siłą sprawczą, która zostaje złapana w śmiertelnie autodestrukcyjną dialektykę (między Roarkiem i Dominique w *Źródle*, między

Johnem Galtem i Dagny w *Atlasie zbuntowanym*). Kiedy w *Atlasie zbuntowanym* jedna z postaci twórców mówi Dagny, która za wszelką cenę chce kontynuować swoją pracę i utrzymać w działaniu transkontynentalną kolej, że prawdziwym wrogiem twórców nie jest tłum powielaczy, ale *ona sama*, należy to rozumieć dosłownie. Dagny sama jest tego świadoma: gdy siły sprawcze zaczynają znikać z twórczego życia publicznego, podejrzewa ona ciemną konspirację, „niszczyciela”, który zmusza ich do wycofania się i w ten sposób stopniowo doprowadza całe życie społeczne do zastoju; nie widzi jednak tego, iż postać „niszczyciela”, w którym upatruje największego wroga, jest postacią jej prawdziwego wybawiciela. Rozwiązanie ma miejsce, gdy podmiot historyczny w końcu uwalnia się ze swojego zniewolenia i uznaje w postaci „niszczyciela” swojego zbawcę – ale dlaczego?

Powielacze nie posiadają żadnej ontologicznej spójności sami z siebie, dlatego właśnie kluczem do rozwiązania nie jest doprowadzenie do *ich* załamania, lecz zerwanie łańcuchów, które zmuszają siły sprawcze do pracy dla nich – gdy łańcuch ten będzie zerwany, władza powielaczy upadnie sama. Łańcuch łączący twórczynię z istniejącym perwersyjnym porządkiem nie jest niczym innym, jak jej przywiązaniem do własnego twórczego geniuszu: twórczyni jest gotowa zapłacić każdą cenę, aż do całkowitego upokorzenia, za pożywkę dla siły, która działa przeciwko niej – to znaczy, która pasożytuje na aktywności, którą oficjalnie usiłuje stłumić – dokładnie po to, by być w stanie dalej tworzyć. To, co musi zaakceptować rozhisteryzowana twórczyni, jest więc fundamentalną egzystencjalną *obojętnością*: musi wyzbyć się chęci pozostawiania zakładniczką szantażu powielaczy („Pozwolimy ci pracować i realizować twój twórczy potencjał, jeśli przyjmiesz nasze warunki”) – musi być gotowa wyrzec się samego jądra jej bytu, tego, co jest dla niej wszystkim, i zaakceptować „koniec świata”, (czasowe) zawieszenie przepływu energii utrzymującej świat w ruchu. Aby osiągnąć wszystko, musi być gotowa na przejście przez punkt zerowy absolutnej straty wszystkiego. Ten akt egzystencjalnej obojętności, daleki od zapowiedzi „śmierci podmiotowości”, jest, być może, gestem absolutnej negatywności, który daje początek podmiotowi. To, co Lacan nazywa „podmiotową destytucją”, jest zatem, paradoksalnie, inną nazwą na sam podmiot (tj. na pustkę poza teatrem historycznych subiektywizacji).

Odwołanie do Parsifala doprowadza nas z powrotem do matrycy czterech dyskursów: Wynand, nieudany Mistrz; Toohey, skorumpowany agens Wiedzy; historyczna Dominique; Roark jako analityk (tj. podmiot, który przyjmuje podmiotową destytucję). Matryca ta daje dwie wersje codziennej podmiotowości: podmiot dyskursu uniwersyteckiego („rozum instrumentalny”, unikający rozgłosu manipulator)⁴⁰ i podmiot historyczny (podmiot zajęty ciągłym kwestionowaniem swojego istnienia), a także dwie wersje podmiotowości „ponadludzkiej”: (męskiego) Mistrza, który odnajduje zaspokojenie w gestach ekscesywnego wydatkowania i (żeńskiego) odpodmiotowionego bytu czystego popędu. Można również teraz dostrzec, jak matryca czterech dyskursów musi być zseksualizo-

wana: jej górny poziom (Mistrz-universytet) odtwarza konstytutywne napięcie męskiej podmiotowości, podczas gdy jej poziom dolny (histeryk-analityk) odtwarza konstytutywne napięcie żeńskiej podmiotowości. Filmy Wellesa skupiają się na przejściu od Mistrza do Uniwersytetu, od konstytutywnego ekscesu do serii dającej podstawy temu ekscesowi – czyli na traumatycznej konieczności zdrady Mistrza⁴¹. Świat Rand jest natomiast ześrodkowany na przejściu od histerycznej wieloznaczności pragnienia (potrzeby niszczenia tego, co się kocha, etc.) do zamkniętego w sobie obiegu popędu. Logiką histeryczki jest logika niecałości (dla histeryczki zbiór nigdy nie jest pełny – zawsze czegoś brakuje, mimo że nie można nigdy sprecyzować, czego dokładnie brak...), popęd natomiast wiąże się z kołowym ruchem bez wyjątku (przestrzeń popędu jest niczym wszechświat w teorii względności: jest skończony, mimo że nie ma zewnętrznej granicy).

Matryca czterech dyskursów zawiera zatem dwie zasadniczo różne narracje, których nie można pomylić: standardową męską narrację o walce między wyjątkowym Jednym (Mistrzem, Stwórcą) i „tłumem”, który stosuje się do uniwersalnej normy, a także narrację żeńską, mówiącą o przejściu od pragnienia do popędu – od histerycznego wplątania w impas pragnienia Innego do zasadniczej obojętności odpodmiotowanego bytu popędu. Z tego powodu bohater występujący u Rand *nie* jest „fallokratyczny” – fallokratyczna jest raczej postać nieudanego Mistrza (Wynand w *Źródle*, Stadler w *Atlasie zbuntowanym*): jakkolwiek może to brzmieć paradoksalnie, to w odniesieniu do formuł seksuacji byt czystego popędu, który wyłania się, gdy podmiot „przechodzi przez fantazję” i przyjmuje postawę obojętności wobec zagadki pragnienia Innego, jest postacią *żeńską*. Rand nie była świadoma tego, że sztywne, bezkompromisowe męskie postacie ze stalową wolą, którymi była tak zafascynowana, są w gruncie rzeczy postaciami *żeńskiego podmiotu wyzwolonego z impasu hysterii*⁴². Dlatego też cienka, prawie niedostrzegalna linia oddziela ideologiczny i literacki śmietnik Rand od najlepszej wnikliwości feministycznej.

Takie odczytanie żeńskich „formuł seksuacji” pozwala nam również wyciągnąć kluczowy teoretyczny wniosek dotyczący granic podmiotowości: histeria nie jest granicą podmiotowości, *istnieje* podmiot poza histerią. To, co otrzymujemy po „przekroczeniu fantazji” (tj. czysty byt popędu pojawiający się po tym, jak podmiot przechodzi „podmiotową destytucję”), nie jest jakimś rodzajem bezpodmiotowego zamkniętego obwodu powtarzającego się ruchu popędu, ale, na odwrót, podmiotem w najczystszej postaci, chciałoby się powiedzieć: podmiotem „jako takim”. „Tak!” powiedziane popędowi (czyli dokładnie temu, co nigdy nie może być upodmiotowane), przyjęcie w wolny sposób tego, co nieuniknione (zasadniczo zamkniętego obwodu popędu), jest najwyższym gestem podmiotowości. Dlatego właśnie dopiero po przyjęciu zasadniczej obojętności wobec pragnienia Innego, po pozbyciu się histerycznej gry subiektywizacji, po zawieszeniu intersubiektywnej gry wzajemnego (błédnego) rozpoznania, pojawia się czysty podmiot. Odpowiedź na pytanie, gdzie w czterech pozycjach

podmiotowych, które rozwinęliśmy, odnajdujemy podmiot Lacanowski, podmiot nieświadomego, paradoksalnie brzmi zatem: w samym dyskursie, w którym podmiot przechodzi „podmiotową destytucję” i identyfikuje się z ekskrementalną resztką, która na zawsze opiera się upodmiotowieniu.

przełożył Maciej Kropiwnicki

Przypisy:

¹ Podstawa przekładu: Slavoj Žižek, *Four Discourses, Four Subjects*, w: Žižek Slavoj (red.), *Cogito and the Unconscious*, Durham-London, Duke University Press 1998, ss. 74-113. Za zgodę na publikację przekładu dziękujemy Autorowi, a także profesorowi Adamowi Chmielewskiemu, który pomógł w jej uzyskaniu.

² Dlatego też psychoza jest z niego wyłączona: oznacza ona rozpad symbolicznej więzi społecznej jako takiej.

³ Również dwa imiona [*name*] tej samej osoby są przykładem tej luki. Papież jest jednocześnie Karolem Wojtyłą i Janem Pawłem II: pierwsze imię oznacza „rzeczywistą” osobę, podczas gdy drugie oznacza tę samą osobę jako „nieomylny” wcielenie instytucji Kościoła – podczas gdy biedny Karol może się upić i gadać głupoty, gdy mówi Jan Paweł, jest tak, jak gdyby to sam boski duch święty mówił przez niego.

⁴ W terminologii Ernesto Laclau’a gest Mistrza sygnalizuje, że zaprowadzona została nowa hegemonia ideologiczna. Zob. Laclau Ernesto, *Emancypacje*, przeł. Leszek Koczanowicz, Katarzyna Liszka, Łukasz Nysler, Andrzej Orzechowski, Lotar Rasiński, Agata Sypniewska, Wrocław, Wydawnictwo Naukowe DSWE 2004.

⁵ Zob. Assoun Paul-Laurent, *Le pervers et la femme*, Paris, Anthropos 1996, ss. 30-36.

⁶ Co więcej, czyż nie mamy tu do czynienia z wyraźną paralełą z *Parsifalem* Wagnera? Czy Kundry, ta archetypowa postać historyczna, także nie histeryzuje Parsifala poprzez swoją „nieprzyzwoitą propozycję”, przez wyzywające zaoferowanie się mu? Gdy przerażony Parsifal, jak Hipolit, brutalnie odrzuca swoją rolę obiektu seksualnego, czyż ta odmowa nie funkcjonuje również jako historyczne zaprzeczenie kastracji (histeria jest tu wyraźnie dostrzegalna w jego identyfikacji z raną Amfortasa)?

⁷ Zasadniczą kwestią, której nie można tu pominąć, jest to, że utożsamienie przez późnego Lacana podmiotowej pozycji analityka z pozycją *objet petit a* stanowi akt radykalnej samokrytyki: wcześniej, w latach pięćdziesiątych, Lacan pojmował analityka nie jako *małego* innego (*a*), ale, przeciwnie, jako rodzaj zastępcy dla wielkiego Innego (A, anonimowego porządku symbolicznego). Na tym etapie funkcją analityka było frustrowanie wyobrazeniowych błędnych rozpoznań [*misrecognitions*] podmiotów i umożliwienie im zajęcia właściwego miejsca w obrębie obiegu wymiany symbolicznej – miejsca, które rzeczywiście (i bez ich wiedzy) determinuje ich symboliczną tożsamość. W okresie późniejszym analityk jednak reprezentuje ostateczną niekonsystencję i niepowodzenie wielkiego Innego (tj. niezdolność porządku symbolicznego do zagwarantowania symbolicznej tożsamości podmiotu).

⁸ Podobnie jest z pojęciem pragnienia: w filozofii Kanta władza pragnienia jest „patologiczna”, zależna od przypadkowych przedmiotów, tak więc nie ma tu miejsca na „czystą władzę pragnienia” ani na „krytykę czystego pragnienia”, podczas gdy dla Lacana psychoanaliza jest

właśnie rodzajem „krytyki czystego pragnienia”. Innymi słowy, pragnienie *posiada* nie-patologiczny („*a priori*”) obiekt-przyczynę: *objet petit a*, obiekt, który pokrywa się ze swoim własnym brakiem.

⁹ Nt. tego kluczowego rozróżnienia zob. także: Shepherdson Charles, *The Role of Gender and the Imperative of Sex, W: Supposing the Subject*, red. Joan Copjec, London, Verso 1994.

¹⁰ Zob. bardziej szczegółowe ujęcie tych paradoksów w Dodatku III do: Žižek Slavoj, *The Plague of Fantasies*, London, Verso 1997. [*Przekleństwo fantazji*, przeł. Adam Chmielewski, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 2001. Dodatek pt. *The Unconscious Law: Towards an Ethics Beyond the Good* nie został włączony do polskiego przekładu. Zob. uwagę tłumacza na s. XI-XII wydania polskiego – przyp. tłum.]

¹¹ [Wyrażenie „*not-all*” przekładam jako „nie-całość”, choć należy pamiętać, że odnosi się ono do Lacanowskiej formalizacji *kwantyfikatorskiej*, stojącej po prawej stronie diagramu różnicy seksualnej (stronie żeńskiej): $\overline{\text{Sx}} \overline{\text{Ox}}$, czyli: „nie wszystkie podmioty podlegają funkcji fallicznej”, mimo że: $\overline{\text{Ox}} \overline{\text{Ox}}$, czyli „nie istnieje taki podmiot, który nie podlegałby funkcji fallicznej”. Zob. Lacan Jacques, *Le séminaire. Livre XX: Encore*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil 1975, s. 73 i nast. – przyp. tłum.]

¹² Ten paradoks pozwala nam również wyjaśnić fakt, że mężczyzna, który odnajduje spełnienie i cel swojego życia w związku miłosnym, gdy staje przed wyborem między miłością a sprawami zawodowymi – spełnieniem obowiązku wobec swojego kraju, pójściem drogą swojej kariery zawodowej lub artystycznej – nieuchronnie wybiera swój obowiązek, tak jakby bezpośredni wybór miłości mógł w jakiś sposób zdevaluować samą miłość i/lub uczynić go niewartym miłości: miłość jest tym, co liczy się dla niego *najbardziej*, mimo to sprawa zawodowa liczy się *bardziej*...

¹³ Słynne stwierdzenie Nietzschego, że Chrystus był jedynym chrześcijaninem, także opiera się na tym odwróceniu zwykłej roli postaci założycielskiej, która jest konstytutywnym wyjątkiem: Marks nie był marksistą, gdyż on sam był Marksem i nie mógł przyjąć wobec siebie postawy refleksyjnej, sugerowanej przez określenie „*marksista*”. Chrystus, przeciwnie, nie tylko był chrześcijaninem, ale – właśnie z tej przyczyny, siłą nieuchronnej konieczności – musi być jedynym (prawdziwym) chrześcijaninem. Jak to możliwe? Tylko, jeśli wprowadzimy radykalną przepaść między samym Chrystusem a chrześcijaństwem i przyjmiemy, że chrześcijaństwo jest oparte na zasadniczym błędnym zrozumieniu, nawet czynnym wyparciu, czynu Chrystusa. Chrześcijaństwo jest w ten sposób rodzajem formacji obronnej wobec skandalicznej natury czynu Chrystusa.

¹⁴ Można to ująć inaczej, mówiąc, że kobieta oferuje swoją obecność zamiast przekazu symbolicznego, tym samym ustanawia swoje ciało jako *otulinę sekretu* (tj. jej obecność staje się „zagadką”).

¹⁵ W kontraście do takiego listu, który, jak się wydaje, *nie dociera* do swojego adresu docelowego, można przytoczyć (co najmniej) dwa typy listów, które *docierają* do swojego docelowego adresu. Jednym jest list typu „Drogi Janku”, obwieszczający mężowi lub chłopakowi nie miłość, ale koniec miłości (tj. fakt, że ona go opuszcza). Drugim jest list związany z samobójstwem, który ma dotrzeć do adresata, gdy kobieta będzie już martwa, tak jak w *Letter from an Unknown Woman* Zweiga.

¹⁶ Zob. Leader Darian, *Why Do Woman Write More Letters Than They Post?* London, Faber and Faber 1996.

¹⁷ Znów jednak odwrotność tego ma tu swoje racje: czyż słynne *an die ferne Geliebte*, do ukochanej w oddali, nie jest mottem wszelkiej poezji? Czyż poezja miłosna pisana przez mężczyznę nie jest modelowym przypadkiem seksualizacji luki oddzielającej poetę od ukochanej, tak że, gdy bariera znika i ukochana zbliża się za bardzo, konsekwencje tego mogą być katastrofalne? Należałoby tu skonstruować dwie, prawie symetrycznie odwrócone pary opozycji: mężczyźni wolą, by ich ukochane pozostawały w oddali, w kontraście do kobiet, które chcą swoich mężczyzn mieć blisko przy sobie, ale, jednocześnie, mężczyźni chcą bezpośrednio rozkoszować się ciałem partnerki, podczas gdy kobiety mogą rozkoszować się samą luką oddzielającą je od ciała partnera.

¹⁸ Obserwację tę zawdzięczam Anne-Lise François z Princeton University.

¹⁹ Co więcej, księżna Clèves podważa logikę cudzołóstwa jako z zasady transgresywnego poprzez odwrócenie standardowej procedury „robienia tego” (seksu z innym mężczyzną) i tajenia tego przed mężem: przeciwnie, mówi ona o tym (o jej miłości) swojemu mężowi i nie robi „tego”.

²⁰ Perwersyjna pozycja narzędzia *jouissance* Innego jest oczywiście zawsze zagrożona tym, iż może zmienić się w agresję („Ty brudna dziwko, jak mogłaś mi to zrobić!”), gdy podmiot traci swój instrumentalny dystans i przechodzi histeryzację.

²¹ Opieram się tu na niepublikowanym tekście autorstwa Moniki Pelaez z Princeton University.

²² Dickinson Emily, *Wiersze wybrane*, przeł. Stanisław Barańczak, Kraków, Wydawnictwo Znak 2000, s. 167.

²³ W oryginale: „*In using, wear away/ It lay unmentioned – as the Sea/ Develop Pearl, and Weed,/ But only to Himself – be known/ The Fathoms they abide –*” – przyp. tłum.]

²⁴ Zob. Badinter Elizabeth, *XY: On Masculine Identity*, New York, Columbia University Press 1996.

²⁵ Na bardziej podstawowym, biologicznym (a także naukowo bardziej przekonującym) poziomie niektórzy naukowcy twierdzą, że złożone formy życia organicznego wynikły z nowotworowego charakteru prostych, jednokomórkowych form życia, które w pewnym momencie „wpadły w szal” i zaczęły mnożyć się w patologiczny sposób – złożone życie jest zatem nieodłącznie, już w samym swoim pojęciu, tworem patologicznym.

²⁶ Zob. Naremore James, *The Magic World of Orson Welles*, New York, Oxford University Press 1978, ss. 61-62.

²⁷ Naremore, *The Magic World...*, ss. 48, 50.

²⁸ Można poczynić kolejną obserwację nt. tego użycia głębi ostrości u Welleśa. Otóż nadaje ona pewien rodzaj pozytywnego ontologicznego zagęszczenia ciemności i cieniom: gdy, w ujęciu „ekspresjonistycznym”, postrzegamy w tle nadmiernie oświetlony przedmiot, otoczony po obu stronach przez nieprzeniknione ciemne cienie, ciemność ta nie jest już w prosty sposób negatywnością pozytywnie istniejących rzeczy, ale w pewnym sensie jest „bardziej realna niż same rzeczywiste przedmioty” – oznacza ona wymiar pierwotnego zagęszczenia materii, z którego wyłaniają się (chwilowo) pewne przedmioty.

²⁹ Cyt. za: McBride Joseph, *Orson Welles*, New York, Da Capo 1996, s. 36.

³⁰ Cyt. za: McBride, *Orson Welles*, s. 157.

³¹ Cyt. za: McBride, *Orson Welles*, s. 47. Paradygmatycznym przykładem gestu ekscesywnej wielkoduszności Kane’a, który charakteryzuje postawę Mistrza, jest słynna scena, w której

po zwolnieniu Lelanda, swojego dłuгоletniego przyjaciela, za napisanie zgubnej krytyki debiutu operowego jego żony, Kane siada przy biurku Lelanda, kończy napisaną przez niego krytykę w tym samym krzywdzącym duchu i publikuje ją.

³² Warto w tym miejscu mieć na uwadze to, iż ojciec księcia Hala (król Henryk IV) jest, w nie mniejszym stopniu niż Falstaff, oszustem, którego miejsce na tronie jest kwestionowane – kpiny z królewskich rytuałów czynione przez Falstaffa są tak uderzające, gdyż celują w oszustwo, które już charakteryzuje „prawdziwego” nosiciela tytułu. Dwie postacie pozostające wobec księcia Hala w stosunkach o ojcowskim charakterze, jego ojciec-król i Falstaff, stoją zatem w opozycji jako zasuszony, umierający mężczyzna trzymający się tytułu symbolicznego oraz postać wielkodusznego wrzenia, które kpi sobie z wszelkich tytułów. Jednak błędny byłby wniosek, że powinniśmy dążyć do idealnego ojca, łącząc te dwie strony: przesłaniem Wellesa jest dokładnie to, że podział figury ojcowskiej na zasuszonego posiadacza tytułu symbolicznego i wrzącego *jouisseur* jest nie do przeczywienia – musi być dwóch ojców.

³³ Inny niezwykły przykład tej wierności-przez-zdradę można odnaleźć w *Glass Key* Dashiella Hammetta (zob. szczegółową analizę w Slavoj Žižek, *Enjoy Your Symptom!*, New York, Routledge 1993, rozdział 5).

³⁴ Przykład ten zawdzięczam Robinowi Blackburn, który omawia go *in extenso* w rozdziale 1 swojej książki *The Making of New World Slavery*, London, Verso 1997. [Przekład fragmentu z Księgi Rodzaju wg Biblii Tysiąclecia, wyd. 3, Poznań-Warszawa, Wydawnictwo Pallottinum 1980 – przyp. tłum.]

³⁵ Wyraźnie można dostrzec ograniczenia ideologiczne Rand: pomimo nowego impetu, jaki mit „sił sprawczych” uzyskał od przemysłu informatycznego (Steve Jobs, Bill Gates), indywidualni kapitaliści z pewnością nie są dziś, w naszej epoce koncernów międzynarodowych, jego „siłami sprawczymi”. Innymi słowy, tym, co „wypiera” Rand, jest fakt, że „rządy tłumu” są rezultatem wynikającym z wnętrza dynamiki samego kapitalizmu.

³⁶ Rand Ayn, *Źródło*, przeł. Iwona Michałowska, Poznań, Zysk i S-ka 2002, ss. 193, 194. Dalsze odniesienia do tego przekładu podawane będą w nawiasach w tekście.

³⁷ Zob. Assoun Paul-Laurent, *La voix et le regard*, Paris, Anthropos 1995, t. 2, ss. 35-36.

³⁸ *Atlas zbuntowany* zawiera całą serię takich historycznych inwersji pragnienia – wystarczy przytoczyć fragment z noty reklamowej na okładce [amerykańskiego] wydania kieszonkowego: „Dlaczego on [John Galt] toczy swoją najcięższą bitwę przeciwko kobiecie, którą kocha?... Dlaczego twórczy geniusz staje się bezwartościowym playboyem? Z jakiego powodu wielki potentat przemysłu metalurgicznego pracował na rzecz zniszczenia samego siebie... Dlaczego kompozytor porzucił swoją karierę w noc swojego triumfu... Dlaczego piękna kobieta jadąca transkontynentalnym pociągiem zakochała się w człowieku, którego przysięgła zabić”.

³⁹ Parsifal opiera się zalotom Kundry za pomocą swojej identyfikacji z raną Amfortasa: w momencie gdy Kundry całuje go, ucieka z jej objęć, wykrzykuje: „Amfortasie! Rana!” i chwytając jego udo (miejsce rany Amfortasa); jak pokazała Elizabeth Bronfen w swojej przenikliwej analizie (zob. Bronfen Elizabeth, *Kundry's Laughter*, „New German Critique” 1996, s. 69) ten komiczny gest patetyczny Parsifala jest gestem identyfikacji historycznej (tj. wejściem/krokiem w teatr historyczny). Prawdziwą historyczką tej opery jest, oczywiście, Kundry i to odmowa, którą Parsifal do niej kieruje, skażała go histerią. Główną bronią i oznaką histerii Kundry jest jej śmiech, tak więc kluczowe jest zbadanie jego genezy: pierwotną sceną śmiechu jest Droga Krzyżowa, w której Kundry obserwowała cierpienie Chrystusa i śmiała się z niego.

Śmiech ten następnie powtarza się ciągle w stosunku do każdego pana, któremu Kundry służyła (Klingsor, Gurnemanz, Amfortas, Parsifal): podważa ona pozycję każdego z nich za pomocą nadwyżkowej wiedzy, która zawiera się w jej historycznym, obscenicznym śmiechu, objawiającym fakt, że pan jest impotentem, jest pozorem samego siebie. Ten śmiech jest więc głęboko dwuznaczny: nie oznacza jedynie czynienia kpin z innego, ale także rozpacz jej samej (tj. to, że ciągle nie może znaleźć solidnego oparcia w Mistrzu). Pytanie, jakie należy sobie tu zadać, dotyczy paraleli między raną Amfortasa i Chrystusa: co mają one z sobą wspólnego? W jakim sensie Amfortas (który został raniony, gdy uległ pokusie Kundry) zajmuje tę samą pozycję co Chrystus? Jediną spójną odpowiedzią jest, oczywiście, to, iż *sam Chrystus nie był czysty w swoim cierpieniu*: gdy Kundry obserwuje go na Drodze Krzyżowej, wykrywa jego obsceniczną *jouissance* (tj. sposób, w jaki jest „podniecony” przez swoje cierpienie). Kundry, na odwrót, desperacko poszukuje w mężczyznach kogoś, kto byłby w stanie oprzeć się pokusie przekształcenia swojego bólu w perwersyjną rozkosz.

⁴⁰ Podmiot dyskursu uniwersyteckiego jest w stanie dokonywać najlepszych wyborów (racjonalnych strategicznych decyzji) jedynie w obrębie warunków danej sytuacji – tym, czego nie jest w stanie zrobić, jest wykonanie jakiegoś ekscesywnego gestu, który niejako retroaktywnie redefiniuje/restrukturyzuje same te warunki, lub też, by użyć popularnych terminów, gestu, który „zmienia obraz rzeczy”, tak że po nim „rzeczy nie mają się już tak samo”.

⁴¹ Nawet w przypadku *Dotyku zła* nie można oprzeć się wrażeniu, że, gdy prostemu Varga-sowi (Charlton Heston) udaje się złapać w pułpkę skorumpowanego Quinlana (Orson Welles), w pewien sposób go zdradza.

⁴² Doskonale wiadomo, że niejawna (oparta na zaprzeczeniu) homoseksualna ekonomia liberalna stanowi podstawę społeczności wojskowej – właśnie z tego powodu armia tak stanowczo przeciwstawia się włączenia gejów w swoje szeregi. *Mutatis mutandis*, komicznie przesadne uwielbienie silnych postaci męskich przez Rand zdradza stojącą za tym stłumioną ekonomię lesbijską, to znaczy fakt, że Dominique i Roark lub też Dagny i Galt są w praktyce *parami lesbijskimi*.