

KUBA MIKURDA

## EKRAN Z DZIURKĄ

W *Seminarium XI* Jacques'a Lacana pojawia się obszerny fragment pod tytułem „O spojrzeniu jako *objet petit a*” [*Du regard comme objet petit a*]. Jak dowodzi James Elkins (autor m.in. *Visual Studies: A Skeptical Introduction* i *The Object Stares Back*), to „być może najważniejsze i najbardziej wpływowe ujęcie spojrzenia w obrębie *visual studies*. Ogromnie sugestywne, ale niemal niemożliwe do *czytania*: nie można jak sądzę sformułować jednej, spójnej interpretacji, która byłaby czymś więcej niż tylko wyborem co jaśniejszych albo inspirujących fragmentów”<sup>1</sup>. *Realne spojrzenie* Todda McGowana sięga do rozważań Lacana, aby pokazać, w jaki sposób pragnienie, fantazja i spojrzenie ścierają się w kinie, pokazać doświadczenie widza jako uwikłane w dynamikę trzech Lacanowskich porządków – symbolicznego, wyobraźniowego i realnego.

„Spojrzenie to *objet petit a* w polu widzenia” – mówi Lacan, a McGowan wyciąga z tego szereg konsekwencji. Wbrew temu, co zakładali teoretycy filmu z lat 70., przejście między psychoanalizą Lacanowską a kinem nie prowadzi przez lustro<sup>2</sup>, ale otwiera się w tym jednym zdaniu. *Objet petit a* to jedno z głównych pojęć w słowniku Jacques'a Lacana – pojęcie, które wiąże szereg wątków teoretycznych, a które Lacan dopowiada i rozwija na kolejnych etapach swojego projektu. Sugerując w *Seminarium XI*, jak sytuować *objet petit a* w doświadczeniu wzrokowym,

---

<sup>1</sup> James Elkins, *The End of the Theory of the Gaze*, w: Liora Bresler (red.), *Knowing Bodies, Feeling Minds: Embodied Knowledge in Arts Education and Schooling*, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht 2004.

<sup>2</sup> Psychoanalityczna teoria filmu z lat 70. oparła się przede wszystkim na artykule Lacana *Stadium zwierciadła jako czynnik kształtujący funkcję Ja, w świetle doświadczenia psychoanalitycznego*.

Lacan otwiera swoją myśl przed badaczami i badaczkami kultury wizualnej – pozwala przemyśleć własny projekt teoretyczny jako psychoanalizę widzenia.

A teraz McGowan – skoro kino jest medium wizualnym, skoro wymaga od widzów wpatrywania się, oglądania, szeroko otwartych oczu, rozważania Lacana z *Seminarium XI* oddają teorii filmu komplet narzędzi psychoanalitycznych – pozwalają mówić o doświadczeniu kinowym w kategoriach *objet petit a*, wielkiego Innego, pragnienia, fantazji i rozkoszy. Według McGowana, o ile quasi-modelem seansu filmowego uczynimy sesję psychoanalityczną, możemy na nowo przemyśleć egzystencjalny i polityczny wymiar kina.

*Objet petit a* wyłania się niejako „tuż za progiem” porządku symbolicznego, jako coś, co podmiot utracił, czego musiał się wyrzec, aby wejść w porządek symboliczny, a tym samym – stać się podmiotem, podmiotem języka i pragnienia. Ale tak wyłożoną scenę utraty trzeba skomplikować – według Lacana *objet petit a* nie jest – i nigdy nie był – obiektem empirycznym, czymś, co faktycznie istniało (gdzieś, kiedyś), czymś, co podmiot miał, ale oddał, zgubił, stracił, co mu ukradzono itd. Opowieść o utracie (utracie jedności z matką, wygnaniu z rajskiego ogrodu, końcu „złotego wieku”, „kradzieży rozkoszy” itd.) jest już pewną interpretacją braku, który jest czymś konstytutywnym dla nas jako podmiotów języka<sup>3</sup>.

*Objet petit a* to obiekt-przyczyna pragnienia, paradoksalny obiekt, który istnieje o tyle, o ile jest niedostępny, o ile jest „gdzie indziej” albo „kiedy indziej”, a którego szukamy w każdym upragnionym obiekcie empirycznym. W zależności od perspektywy, *objet petit a* jawi się zatem jako brak w porządku symbolicznym (porządku pragnienia), ale też (gdy jest ucieleśnieniem braku) – jako coś, co jest wobec niego nadmierne, co do niego nie pasuje, co z niego wystaje.

Jak zatem pomyśleć *objet petit a* w polu widzenia? Trzeba zacząć od tego, że samo widzenie nie jest nigdy czymś neutralnym, „czystym widzeniem”, widzeniem przedpodmiotowym i przedsymbolicznym, wolnym od pragnienia i braku (dlatego Joan Copjec pisze w pewnym miejscu, że tym, co porządkuje nasze pole widzenia, nie jest optyka, ale semiotyka). Aby widzieć, musimy wejść w porządek symboliczny, w porządek języka i pragnienia. Wbrew temu, że widzenie jawi się jako „oczywisty” zmysł (zmysł, który dominuje nad pozostałymi, którego dotyczy większość metafor poznawczych), nie widzimy sami z siebie, nie widzimy od urodzenia,

<sup>3</sup> Jak powie Slavoj Žižek – interpretacją melancholijną, to melancholia bowiem interpretuje brak jako utratę, a tym samym pozwala melancholikowi w pewnym sensie posiadać *objet petit a* w samym akcie utraty.

musimy nauczyć się widzenia – wodzenia wzrokiem, oceny odległości, względności perspektywy, nazywania i rozumienia tego, na co patrzymy itd.

W *Seminarium XI* Lacan stara się przemyśleć doświadczenie widzenia w kontekście własnych rozważań nad *objet petit a*. Widzenie jest ustrukturuwane symbolicznie, zniekształcone przez język i pragnienie. A skoro *objet petit a* jest tym, czego brakuje w porządku symbolicznym, brakuje go również w polu widzenia – jest czymś niewidzialnym, czymś, czego szukamy wzrokiem, czego wypatrujemy, co staramy się dostrzec, odsłaniając kolejne warstwy pozorów, co chcemy zobaczyć, konstruuując mikroskopy i teleskopy (a także – jak powie McGowan – kineskopy).

W ten właśnie sposób Lacan wykłada znaną historię zakładu dwóch ateńskich malarzy z V wieku p.n.e. – Zeuksisa z Heraklei i Parrasjosa z Efezu. Zeuksis i Parrasjos rywalizowali ze sobą i aby raz na zawsze rozstrzygnąć, który z nich jest lepszym malarzem, urządzili konkurs. Zeuksis namalował winogrona – obraz był tak doskonały, że wabił ptaki, które przysiadły na płótnie i próbowały dziobać owoce. Zeuksis, zadowolony z siebie, podszedł do obrazu Parrasjosa i poprosił, aby ten zdjął zasłonę i pokazał, co namalował. W tym momencie musiał uznać własną porażkę – tym, co namalował Parrasjos, była właśnie zasłona, zasłona, która zwiódła samego Zeuksisa. Zaskoczony, miał powiedzieć: „zwiódłem ptaki, ale Parrasjos zwiódł Zeuksisa”.

Według Lacana tym, co różni człowieka od zwierząt, jest uwikłanie w porządek symboliczny (co nie brzmi zbyt odkrywczo). Ale owo uwikłanie, uwikłanie w porządek pragnienia i braku, określa również sposób, w jaki człowiek reaguje na obrazy. Podczas gdy zwierzęta (jak ptaki z opowiadania o zakładzie) zadowolają się powierzchnią, człowiek zawsze szuka czegoś poza albo pod, pragnie – jak Zeuksis – odsłonić zasłonę, zobaczyć, co kryje się pod warstwą pozorów. Aby rozbudzić, aby uwikłać pragnienie podmiotu, nie wystarczy doskonale oddać powierzchni – należy stworzyć złudzenie, że skrywa ona coś więcej, że jest coś jeszcze, do czego patrzący nie ma dostępu. Tym „czymś jeszcze”, czego istnienie zakłada patrzący, jest *objet petit a*, który w kontekście doświadczenia wzrokowego Lacan nazywa spojrzeniem.

Jak pisze McGowan: „spojrzenie przykuwa nasz wzrok, gdyż wydaje się oferować dostęp do tego, co niewidziane, do odwrotnej strony widzialnego. Obiecuje odkryć przed podmiotem sekret Innego, ale ów sekret istnieje tylko o tyle, o ile pozostaje w ukryciu. Podmiot nie może odkryć sekretu spojrzenia, a jednak wskazuje ono punkt, w którym pole widzenia uwzględni pragnienie podmiotu”<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Na s. 24 niniejszej książki.

W rzeczywistości społeczno-symbolicznej doświadczamy spojrzenia bardzo rzadko. Ale – jak twierdzi McGowan – właśnie po to chodzimy do kina. Wizualny potencjał kina pozwala mu zaaranżować spotkania ze spojrzeniem – na różne sposoby i dzięki różnym zabiegom filmowym. To właśnie owym zabiegom i konsekwencjom, które niosą dla widza, przygląda się McGowan w kolejnych rozdziałach książki.

*Realne spojrzenie* można pomyśleć jako uzupełnienie *Lacrimae rerum* Slavoj'a Žižka – McGowan nie kryje, że to właśnie projekty Žižka i Joan Copjec były punktem wyjścia jego książki. Ale w pewnym sensie zaczyna tam, gdzie Žižek przerywa, i przechodzi do kolejnego wątku. Wszyscy ci, którzy krzywili się na interpretacje Žižka, zarzucając mu chaotyczność, brak konsekwencji i lekceważenie filmów, w przypadku McGowana nie mogą sięgnąć po sprawdzony zestaw argumentów. Autor konstruuje wywód w rzetelnym anglosaskim stylu, uprzedzając czytelnika na początku każdego z rozdziałów, czego powinien się spodziewać. Powszechnych kategorii i struktur metaforycznych używa z żelazną konsekwencją, co w języku polskim (który znacznie gorzej znosi powtórzenia niż angielski) może odrobinę razić czytelnika przywykłego do retorycznych fajerwerków. Ale dzięki temu bardzo wyraźnie kreśli topografię kina, w którą można wpisywać własne lektury filmowe. Jak sam mówi: „o ile przyjmujemy, że spojrzenie zajmuje centralną pozycję w doświadczeniu filmowym, możemy znaleźć dowolną liczbę przykładów innych niż te, które omawiam w książce”<sup>5</sup>. McGowan podpowiada, aby w doświadczeniu filmowym tropić momenty nadmiaru i wszelkie braki (od butelek z uranem po Laurę Palmer), przyglądać się, czemu służą, i temu, jak film się z nimi obchodzi.

Czy na przykład *Summer Love* (2006) Piotra Uklańskiego nie jest znakomitym przykładem tego, co McGowan nazywa kinem fantazji, kinem, gdzie wszystkiego jest zbyt dużo, kinem wizualnego nadmiaru? „Przesadność” *Summer Love* (którą wyrzucali mu krytycy) ma jednak wyraźną funkcję: w wizualnym nadmiarze widz „pierwszego polskiego westernu” rozpoznaje własną rozkosz, która wiąże się z naśladowaniem kultury zachodniej. Tak jak w filmach Spike'a Lee, gdzie dzięki przesadzie formalnej widz doświadcza własnego zaangażowania w to, co widzi, film Uklańskiego zmusza widza, aby przyznał się sam przed sobą do własnej rozkoszy – rozkoszy, którą czerpie, rozpoznając się w fantazmatycznym, zachodnim innym. W kontekście *Summer Love* można zacytować zdanie McGowana na temat filmów Lee: „reżyser używa fantazmatycznego wymiaru filmu, aby ujawnić nadmiar, któ-

---

<sup>5</sup> Tamże, s. 42.

ry warunkuje nasze doświadczanie rzeczywistości społecznej, ale mimo to – poza fantazmatyczną strukturą – pozostaje niewidoczny”<sup>6</sup>. Polską rzeczywistość społeczną przenika rozkosz, którą czerpiemy z „bycia jak oni” (a którą napędzał m.in. sukces samego Uklańskiego, „artyści znanego na Zachodzie”, „twórcy filmu z Vallem Kilmerem” itd.). Ale owa rozkosz może działać tylko dopóty, dopóki pozostaje w ukryciu – dopóki filmy z „polskim Bradem Pittem”, w których Warszawa wygląda jak Nowy Jork (albo prawie), nie konfrontują widza z fantazmatycznym nadmiarem, nie zmuszają, aby stawiał czoła własnej *jouissance*. Gwałtowna reakcja na film Uklańskiego sugerowałaby, że sprowokował taką konfrontację, a ostentacyjne wyjścia z projekcji na festiwalu w Gdyni (w „polskim Cannes”) – że wychodzący odmówili utożsamienia z własną rozkoszą<sup>7</sup>. W ten sposób film Uklańskiego stanowi przykład kina politycznego, tak jak chce je rozumieć McGowan.

Według McGowana „polityka kina sprowadza się do walki filmu z traumą i rozkoszą spojrzenia jako *objet petit a*. [...] [P]rzyglądając się temu, jak poszczególne filmy traktują spojrzenie, wydobywamy polityczny wymiar różnego rodzaju filmów”<sup>8</sup>. A zatem, to nie wybór „politycznego” tematu przesądza o polityczności kina. Nie chodzi o proste deklaracje. Dany film (dzięki rozwiązaniom fabularnym, zabiegom formalnym itd.) może wzmacniać albo osłabiać związki widza z wielkim Innym – porządkiem społeczno-symbolicznym, w którym funkcjonuje jako podmiot. W ten sposób może albo utwierdzać go w pozycji, którą zajmuje (co McGowan nazywa działaniem ideologicznym), albo popychać go do realnej zmiany tej sytuacji (co nazywa działaniem politycznym). Kino wpływa zatem na konstrukcję psychiczną podmiotu – neurotyzuje (tj. miesza doświadczenie fantazji z doświadczeniem pragnienia, przez co utrzymuje go w pozycji podmiotu ideologii) albo normalizuje podmiot (pozwala mu rozróżnić między jednym i drugim, a tym samym doświadczyć spojrzenia). Taka normalność (którą McGowan przyjmuje za Freudem) nie oznacza dopasowania, ale pozwala dostrzec, w jaki sposób ideologia fantazmatycznie dopełnia porządek społeczny.

McGowan twierdzi, że tak pomyślany projekt krytyczny różni się zasadniczo od psychoanalitycznej teorii kina z lat 70. Podczas gdy ta druga zakładała, że podstawą kina jest aparat ideologiczny, dla McGowana sama ideologia jest już pró-

<sup>6</sup> Tamże, s. 77.

<sup>7</sup> W tym sensie logicznym sparring partnerem dla filmu Uklańskiego na 31. Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni była *S@motność w sieci* (2006, reż. Witold Adamek), film, który łączy fantazję o „byciu jako oni” z fantazją udanego związku pćciowego.

<sup>8</sup> Tamże, s. 41.

bą uniknięcia bardziej radykalnego, realnego, antyideologicznego wymiaru kina. Jak mówi: „zadaniem teoretyka staje się uwolnienie mocy kina, a nie walka z nią. Wraz z nową lacanowską teorią filmu, teoretyk nie toczy już bojów z kinem, ale staje się jego sprzymierzeńcem w walce o ukazanie spojrzenia”<sup>9</sup>. Kino (nawet kino hollywoodzkie) może ukazywać zerwania i tąpnięcia w ideologii, ale aby ich doświadczyć, widz nie może odwracać się od ekranu.

Takie przeformułowanie zmusza teoretyka do zmiany pozycji, z której ogląda film – nie chodzi już o krytyczny dystans, „oświetlone kino” (jak pisze Jean-Louis Comolli), które pozwalają widzowi stawić skuteczny opór doświadczeniu filmowemu. McGowan porównuje taką pozycję z pozycją śniącego, który orientuje się, że śni (w ten sposób, według Freuda, śniący w ostatniej chwili unika spotkania z traumą). „Prawdziwie psychoanalityczna teoria filmu opowiada się za pełnym zaangażowaniem w kinową fascynację i skupieniem na punktach zerwania, w których wyłania się spojrzenie”<sup>10</sup> – pisze, i dodaje: „Nie chodzi o to, aby przenieść naszą codzienną postawę (świadomą refleksję) do kina i tym samym przełamać jego fascynujący urok, ale aby przenieść postawę z kina (otwartość na spojrzenie) do codziennego życia”<sup>11</sup>.

Czego i państwu życzę.

---

<sup>9</sup> Tamże, s. 215.

<sup>10</sup> Tamże, s. 37.

<sup>11</sup> Tamże.