

Piotr Bogalecki  
Uniwersytet Śląski w Katowicach

## Potwór i przetwór. Ewangelia według Žižka

*Pytanie, jakie należy dziś zadać, to nie historyczne pytanie o to, „jak dzieło Schellinga wygląda w perspektywie dzisiejszej konstelacji? Jak powinniśmy je odczytywać, by nadal coś nam mówiło?”, lecz: „Jak my dzisiaj wyglądamy w perspektywie – w oczach – Schellinga?”*  
(Slavoj Žižek<sup>1</sup>)

*To, co otoczone tajemnicą można jedynie parodiować*  
(Giorgio Agamben<sup>2</sup>)

*Po raz pierwszy dostrzegłem prawdziwość chrześcijaństwa w Notting Hill*  
(Gilbert K. Chesterton<sup>3</sup>)

### „Najtrudniejszy moment religii”

Psychoanalityczny truizm głosi: opowiedz mi o swojej fantazji, a powiem Ci, kim jesteś. W podsumowującym zdaniu jednej ze swych ostatnich książek – napisanej wraz z teologiem, Johnem Milbankiem, *The Monstrosity of Christ* (2009) – Slavoj Žižek wyklada karty na stół:

<sup>1</sup> S. Žižek, *Kruchy absolut. Czyli dlaczego walczyć o chrześcijańskie dziedzictwo*, przeł. M. Kropiwnicki, Warszawa 2009, s. 113–114 [wszystkie podkreślenia i rozstrzelenia – jeśli nie zaznaczono inaczej – pochodzą od autorów przytaczanych cytatów].

<sup>2</sup> G. Agamben, *Profanacje*, przeł. M. Kwaterko, Warszawa 2006, s. 56 [przekład zmodyfikowany].

<sup>3</sup> G. K. Chesterton, *Ortodoksja. Romanca o wierze*, przeł. M. Sobolewska, Warszawa-Ząbki 2004, s. 144.

Jak bardzo chciałbym być pozbawionym empatii etycznym potworem (*an ethical monster*), który robi to, co ma do zrobienia<sup>4</sup> w upiornej koincydencji ślepej spontaniczności i odruchowego dystansu, pomagając innym, lecz unikając przy tym ich odrażającej bliskości. Z większą ilością takich osób świat mógłby być całkiem przyjemnym miejscem, w którym sentymentalność zostałaaby zastąpiona zimną i okrutną pasją<sup>5</sup>.

Biorąc poprawkę na tytuł książki, przyznać trzeba, że Žižek zaiste mierzy wysoko – zwłaszcza, jeśli pamiętamy, że jego rozumienie *potworności Chrystusa* bierze początek z idealistycznej myśli Georga Wilhelma Hegla. To właśnie Hegel w *Wykładach z filozofii religii* określił przyjście Jezusa na świat jako *das Ungeheure* (potworności, monstrualności): przypominając fakt „nazywania Chrystusa w kościele *Bogoczłowiekiem*”, uznał formułę tę za „monstrualne zestawienie, [które] po prostu zaprzecza rozsądkowi”, a jednocześnie jawi się jako niezastąpione („Jest to monstrualność, której konieczność widzieliśmy”)<sup>6</sup>. Wydaje się, że synonimem tak pojmowanej *potworności Chrystusa* jest hybrydyczność – mowa wszak o „najtrudniejszym momencie” religii, w którym to, co boskie „urealniło się [...] poprzez przyjęcie postaci bezpośrednio jednostkowej” (s. 293). Znaczenie to potwierdzone jest kilkanaście stron dalej, w nieodnotowanym przez Žižka fragmencie dzieła Hegla, w którym nazywa on „haniebną śmierć [Chrystusa na krzyżu] *monstrualnym zjednoczeniem absolutnych krańcowości (Extreme)*”, dopowiadając od razu, że jest ono „zarazem *nieskończoną miłością*” (s. 310). W istocie, hybrydyczny *Bogoczłowiek* przypominać może kreatury pokroju centaurów czy gryfów; jednocześnie jednak, godząc w sobie sprzeczności i dając świadectwo „nieskończonej miłości”, wprowadza on zupełnie nową jakość. „Założone jest przez to – kontynuuje Hegel pierwszy z zacytowanych fragmentów – że boska i ludzka natura nie są w sobie różne: Bóg w ludzkiej postaci. Prawdą jest, że jest tylko *jeden rozum, jeden duch*” (s. 295). Także jego druga wypowiedź wyraźnie wiedzie nas w stronę jedności: odrzucając „falszywe wyobrażenie, iż Bóg jest tyranem, który domaga się ofia-

<sup>4</sup> Ocywista aluzja Žižka: w oryginale *What is to be done* – taki tytuł nosi angielskie wydanie powieści Mikołaja Czernyszewskiego *Что делать? (Co robić?)*, o której znaczącym wpływie na Lenina świadczyć może fakt, że zatytułował on tak swój znany artykuł z 1902 roku.

<sup>5</sup> S. Žižek, *Dialectical clarity versus the Misty Conceit of Paradox*, [w:] S. Žižek, J. Milbank, *The Monstrosity of Christ. Paradox or Dialectic?*, red. C. Davis, The MIT Press: Cambridge-Londyn 2009, s. 303.

<sup>6</sup> G.W. F. Hegel, *Wykłady z filozofii religii*, t. II, przeł. Ś. F. Nowicki, Warszawa 2007, s. 294. Kolejne cytaty z tej lokalizacji oznaczam w bieżącym akapicie, podając numer strony bezpośrednio w tekście głównym.

ry” i odnotowując nieadekwatność naszych darów („Bóg nie może być zaspokojony przez coś innego, lecz tylko przez *samego siebie*”), interpretuje Hegel ofiarę Chrystusa jako „*zniesienie naturalności, innobytu*”, a tym samym jako ustanowienie nowego, radykalnie innego porządku: „Jest to tożsamość tego, co boskie, i tego, co ludzkie” (s. 312–313). Mielibyśmy tu zatem do czynienia z innym niż hybrydyczne znaczeniem potworności, z inną jej modalnością – oto jako *potworny* jawi się nie Chrystus jako jednostka, ale radykalnie różny od naszego porządek boski, w który zostaliśmy wciągnięci (zauważmy, że w przeciwieństwie do Žižka Hegel pisze o „monstrualności zestawienia” i „zjednoczenia”, a nie Chrystusa samego, dowodząc – na przykładzie porównania do Sokratesa – że nie powinno się go interpretować jedynie „*od strony ludzkiej*” [s. 295]). Dla Žižka przyjęcie podobnego, nie-ludzkiego punktu widzenia ściśle związane jest między innymi z wielokrotnie ponawianą i problematyzowaną lekturą pism jednego z najważniejszych dla niego filozofów – Friedricha W. J. Schellinga<sup>7</sup>. W bezpośrednio inaugurującym „teologiczny zwrot”<sup>8</sup> myśli Žižka *Kruchy absolut* czytamy:

Problem Schellinga nie polega na tym, „Co oznacza Bóg w naszych – ludzkich – oczach?” [...] lecz przeciwnie: „Co człowiek oznacza w oczach Boga?” [...] Schellingowskim punktem wyjścia jest zawsze Bóg, sam Bóg. Co za tym idzie, jego problem brzmi następująco: „Jaką rolę odgrywa pojawienie się człowieka w Boskim życiu? Dlaczego – w celu rozwiązania jakiego impasu – Bóg musiał stworzyć człowieka?”<sup>9</sup>.

Zwróćmy uwagę, że w ostatecznym rozrachunku to właśnie przyjęcie takiej perspektywy – mogącej przypominać często przez Žižka analizowane ujęcie z lotu *Ptaków* ze słynnego filmu Hitchcocka – stoi u podstaw zacytowanego na początku niniejszego tekstu monstrualnego marzenia autora *Rewolucji u bram*. W efekcie Hegłowska hybrydyczność i radykalna inność *Bogoczłowieka*, interpretowana przez Žižka przede wszystkim jako „*niewłaściwość*”, szybko przeistacza się pod

<sup>7</sup> Žižek poświęcił Schellingowi książkę *The Indivisible Remainder* (Verso: London – New York 1996), jest również autorem obszernego wprowadzenia (pt. *The Abyss of Freedom*) do angielskiego wydania *Światowieków* (The University of Michigan Press: Ann Arbor 1997). W jednej z najważniejszych analiz myśli Žižka książek Adrian Johnston rozpatruje ją jako próbę „reaktualizacji (jak ujmuje to sam Žižek) myśli Kantowskiego i niemieckiego idealizmu dzięki mediacji Freudowsko-Lacanowskiej psychoanalitycznej metapsychologii” (A. Johnston, *Žižek’s Ontology. A Transcendental Materialist Theory of Subjectivity*, Northwestern University Press: Evanston 2008, s. xlv).

<sup>8</sup> A. Kotsko, *Žižek and Theology*, T&T Clark: London–New York 2008, s. 73.

<sup>9</sup> S. Žižek, *Kruchy absolut*, s. 114.

jego piórem w potworność Chrystusa jako przerażającego, bo „bardziej niż ludzkiego” podmiotu<sup>10</sup>, aby w efekcie stać się pożądaną przez rewolucjonistów wszelkiej maści postawą chłodnego i pozbawionego empatii zaangażowania we własne posłannictwo, którego ikonami stali się u Žižka stale z sobą zestawiani święty Paweł z Tarsu i Włodzimierz Iljicz Lenin. Głównie z powodu tego drugiego *exemplum* owa „potworna” postawa, którą sam Žižek chętnie nazywa miłością, szybko zdążyła okryć się złą sławą: Agata Bielik-Robson nazywa ją „»miłością bezlitosną«, wprowadzającą swoją różnicę w byt ogniem i mieczem – albo sierpem i młotem”<sup>11</sup>, natomiast Piotr Graczyk dopowiada: „Zniesienie demokracji, gwałcenie praw jednostki, zabójstwa polityczne [...] Oto przesłanie, jakie niesie w sobie chrześcijaństwo według Žižka”<sup>12</sup>.

Nie ryzykując dalszych prób interpretacji owego wytrwale głoszonego przez Žižka przykazania miłości i nie wglębiając się w inne treści jego polemiki z Milbankiem<sup>13</sup>, spróbujmy dokonać podobnego odwrócenia, jakiego dokonuje on sam, czytając Schellinga: zamiast pytać o znaczenie tekstów Žižka dla nas, zapytajmy raczej, jakie znaczenie mamy my dla tekstów Žižka – o to (by sparafrazować jego własną frazę), *jak wyglądamy my w jego perspektywie – w jego oczach?* Zamiast – jak Bielik-Robson czy Graczyk – przewidywać możliwe konsekwencje potwornych poglądów Žižka, zapytajmy raczej, jaka rola została w nich przewidziana dla nas? Czy rzeczywiście Žižek chciałby, żebyśmy chwycili za sztandary i wybiegli na barykady?

### Licho nie śpi?

Być może dyskurs Žižka najlepiej opisać można, trawestując tytuł słynnej akwaforty Goi *El sueño de la razón produce monstruos*: kiedy rozum śpi, rodzą się potwory. Kluczowe jest tu właściwe zrozumienie metafory „snu rozumu” – dlaczegoż to, obcując z tekstami Žižka, miałby on zapadać w sen? Otóż dlatego, że Žižek to gawędziarz znakomity, pisarz

<sup>10</sup> Tenże, *The Fear of Four Words: A Modest Plea for the Hegelian Reading of Christianity*, [w:] S. Žižek, J. Milbank, *The Monstrosity of Christ*, s. 74–75.

<sup>11</sup> A. Bielik-Robson, *Jak się filozofuje młotem (i sierpem)*, „Dziennik” 9.01.2007 (dodatek „Europa”), <http://wiadomosci.dziennik.pl/wydarzenia/artykuly/197438,jak-sie-filozofuje-mlotem-i-sierpem.html> [pobrano: 12.07.2011].

<sup>12</sup> P. Graczyk, *Co ma Žižek do Jezusa*, [w:] Lacan, *Žižek – rewolucja pod spodem*, red. P. Czapliński, Poznań 2008, s. 100.

<sup>13</sup> Wydaje się, że najlepiej omawia je obszerna krytyczna recenzja Johna D. Caputo [bez tytułu] dostępna pod adresem: <http://ndpr.nd.edu/news/24179-the-monstrosity-of-christ-paradox-or-dialectic/> [pobrano: 12.07.2010].

autentyczny, hipnotyzer wybitny. Tylko pod piórem tego pierwszorzędnego filozofa drugorzędnego, jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki, hermetyczny idiom psychoanalizy Lacana staje się prosty i atrakcyjny, przedwcześnie odesłani do antykwariatu myśli niemieccy idealisci przeżywają swą drugą młodość, zaś Lenin faktycznie okazuje się wечно żywy! Sęk tylko w tym, że kiedy czytam Žižka, nie czytam filozofa dbającego o jak najbardziej precyzyjne i rzetelne wyrażenie swoich intuicji. Nie dialoguję z rozmówcą, któremu zależałoby na zaproszeniu mnie do dyskusji. Nie mogę za to oprzeć się wrażeniu, że jako czytelnik pism Žižka powinienem pozostać niemy: uśmiechając się co jakiś czas pod nosem, rozważać winieniem podarowaną mi prawdę w cichości serca. Czytając Žižka, nie mogę uwolnić się od wrażenia, że czytam... ewangelię.

Nie polemizując z przekonaniem, że istnieje coś w rodzaju rdzenia myśli Žižka, jaki można by wyabstrahować i opisać (najlepiej zrobił to chyba do tej pory Adrian Johnson we wspomnianej tu przypisowo książce *Žižek's Ontology*), chciałbym postawić tezę, że bez „potwornego nadmiaru”, jaki stanowią w Žižku jego ulubione mechanizmy dyskursywne, nie sposób uchwycić właściwego znaczenia jego myśli. Za dobry przykład ich użycia powinna posłużyć nam w tym miejscu metafora potworności Chrystusa/ monstrialności Boga, pojawiająca się w każdej z „teologicznych” książek Žižka, a trzykrotnie – łącznie z *The Monstrosity of Christ* – stanowiąca ich ostatnią, podsumowującą myśl. W *Kruchym absolutie* (2000) znajdujemy m.in. rozważania na temat potworności hinduskiej bogini Kali, sugestię, jakoby spotkanie ze wspólnotą zjednoczoną Duchem Świętym miałyby być „potworne”, zestawienie Chrystusa i Dartha Vadera, a w finale rozważania na temat „potwornego gestu [...] strzelającego do samego siebie” Boga<sup>14</sup>. W *Kukle i karle* (2003) mowa jest o „monstrialnym Bogu” (J. Campbell), nazywanym też „okrutną bestią”, cytowana jest książka Richarda Kearneya *Strangers, Gods and Monsters*, zaś w finale pojawia się, powtórzona później w *Potworności Chrystusa*, myśl o „eks-tymnym rdzeniu człowieka i jego potwornym nadmiarze” jako o najkrótszej definicji Jezusa<sup>15</sup>. Dopowiedzmy jeszcze, że chociaż w *O wierze* (2001) porównanie Boga do potwora z filmów science-fiction

<sup>14</sup> Zob. S. Žižek, *Kruchy absolut*, s. 60, 128–129, 165. Można zaryzykować tezę, że potworność stanowi lejtmotyw *Kruchego Absolutu* – potworne są tu jeszcze m.in. postać damy z miłości dworskiej (s. 43), pozycja totalitarnego przywódcy (s. 44), *Urgrund* Schellinga, porównane do „monstrialnej zjawy z setkami dłoni” (s. 85), a w końcu – co najistotniejsze – prawda (jeden z rozdziałów nosi tytuł *Dlaczego prawda jest zawsze potworna?*).

<sup>15</sup> Zob. tenże, *Kukla i karzeł. Perwersyjny rdzeń chrześcijaństwa*, przeł. M. Kropiwnicki, Wrocław 2006, s. 97, 83, 189. Chodzi o książkę: R. Kearney, *Strangers, Gods and Monsters (Ideas of Otherness)*, Routledge: London 2003.

tion nie pojawia się w ostatnim zdaniu, pada w ostatnim rozdziale<sup>16</sup>. Nic dziwnego zatem, że po *Potworności Chrystusa* spodziewamy się rozwinięcia, tudzież podsumowania tych wciąż powracających wątków. Na przeszkodzie staje jednak styl Žižka. Zamiast, jak Paweł Dybel, nazywać go „postmodernistycznym”<sup>17</sup>, tudzież, jak Ernesto Laclau uznawać go za performatywne „konstruowanie argumentacji”<sup>18</sup>, nie bójmy się powiedzieć tego, co w zakończeniu *Potworności Chrystusa* podpowiada nam sam Žižek: to nie Jezus jest potworny, ale on sam – i jego dyskurs: tyleż pluralizująco-hybrydyczny, co ujednociający i przypominający ostatecznie Hegłowskie „monstrum pojęciowej totalności”<sup>19</sup>. Czyż nie jest bowiem dokładnie odwrotnie niż chciałby monografista Žižka Tony Myers, zdaniem którego „miks wysokiej kultury w twórczości Žižka działa właśnie jak swego rodzaju synestezja – miesza różne typy dyskursu, żeby stały się wyraźniejsze”<sup>20</sup>? Czyż nie udziela on właściwej odpowiedzi raczej wtedy, gdy kilka stron dalej przyznaje, że „poetyckie do szpiku kości”<sup>21</sup> teksty-hybrydy Žižka potwierdzają jego generalną tezę, „że prawda o czymś leży »gdzieś indziej«, że tożsamość danej rzeczy znajduje się poza nią”<sup>22</sup>? To z tego powodu tytułowy *potwór* z jego ostatniej książki – podobnie jak wiele innych powracających raz po raz tematów – musiał stać się zatracającym smak swych licznych składników *przetworem*: Hegłowskiej dialektyki, Marksowskiego materializmu, postsekularnego idiomu i ponowoczesnego, popkulturowego po-twórzzenia. Mikstury tego typu z pewnością nie smakowałyby tak dobrze, jeśliby podane zostały w nieodpowiedni sposób. Tymczasem zarówno deklaratywność, fragmentaryczność czy generująca efekt prawdziwości repetytywność, jak i przede wszystkim paradoksalność, paraboliczność, patos, pewność, potoczność, potoczystość – sprawiają, że ewangelia według Žižka staje się w naszych ustach słodka niczym miód.

<sup>16</sup> Zob. tenże, *O wierze*, przeł. B. Baran, Warszawa 2008, s. 222.

<sup>17</sup> P. Dybel, *Fantazmaty ideologii*, [w:] S. Žižek, *Wzniosły obiekt ideologii*, tłum. J. Bator, P. Dybel, Wrocław 2001, s. IX.

<sup>18</sup> We wstępie do *Wzniosłego obiektu ideologii* pisze Laclau: „Na pewno nie jest to książka w klasycznym sensie [...]. Jest to raczej seria interwencji teoretycznych, które inspirowane są wzajemnie nie w znaczeniu *postępu* argumentacji, lecz tego, co moglibyśmy nazwać jej *powtórzeniem* w różnych kontekstach dyskursywnych (E. Laclau, *Przedmowa*, [w:] S. Žižek, *Wzniosły obiekt ideologii*, s. 6–7).

<sup>19</sup> S. Žižek, *Wzniosły obiekt ideologii*, s. 20.

<sup>20</sup> T. Myers, *Slavoj Žižek*, s. 17.

<sup>21</sup> Zob. tamże, s. 20.

<sup>22</sup> Tamże, s. 22.

## „To nie jogurt – to majonez”

Zaufajmy Chestertonowi: skoro, jak powiada, „prawdziwość chrześcijaństwa” objawiła mu się w Notting Hill, to i my spróbujmy ją tam odkryć – w pochodzącym z 1999 roku filmie pod tym tytułem, wyreżyserowanym przez Rogera Michella do scenariusza Richarda Curtiusa. Powiedzmy sobie od razu: największym błędem, jaki możemy popełnić jest niepotraktowanie obrazu tego jako kolejnej nieco przesłodzonej komedii romantycznej; to oczywiste, że *jest* on komedią romantyczną – i właśnie z tego powodu powinien być dla nas interesujący. Jedno z najważniejszych pytań, jakie można by zadać Žiżkowi mogłoby brzmieć: dlaczego, wyjąwszy marginalia, w żadnej ze swoich książek, w żadnej z filmowych analiz nie potraktował on poważnie gatunku, który właśnie ze względu na swoją banalność i zideologizowanie powinien być dla niego interesujący? Nie sposób wyobrazić sobie lepszej odpowiedzi na to krępujące pytanie niż rzut oka na *Notting Hill*: a to ze względu na wpisana w nie podwójność, uobecniającą właściwy temat tego typu produkcji. Podczas gdy Hugh Grant kreuje typową dla siebie postać poczciwego i nieco fajłapowatego księgarza z Notting Hill, Williama Thackera, Julia Roberts gra samą siebie – hollywoodzką gwiazdę filmową Annę Scott, okrzykniętą (podobnie jak ona sama po *Pretty Woman*) symbolem seksu. Zasadniczym tematem *Notting Hill* nie będzie zatem wzajemna fascynacja dwóch zakochanych w sobie osób, ale (skądinąd nazywana miłością) próba uchylenia pracy ideologicznych mechanizmów generujących odczucie wzniosłości upragnionego obiektu – przy czym wzniosłość niewiele ma tu wspólnego z definicjami Burke’a czy Kanta, a zbliża się do rozumienia sublimacji „w Lacanowskim sensie, czyli jako wyniesienia obiektu do godności Rzeczy”<sup>23</sup>. Jak dowodził Žižek, stanowiący tytuł jego książki *Wzniosły obiekt ideologii* „jest zwykłym, codziennym obiektem, który zupełnie przypadkowo odnajduje siebie jako zajmujący miejsce tego, co nazywa się *das Ding*, czyli niemożliwym-rzeczywistym naszego pragnienia”<sup>24</sup>. „Boska” Anna Scott jest wzniosła właśnie w takim przygodnym sensie, z czego ona sama doskonale zdaje sobie sprawę, cytując nostalgiczne powiedzenie Rity Hayworth: „Idą spać z Gildą, budzą się przy mnie”. Nawiązując do wykorzystywanego przez Žižka konceptu Lacana, można powiedzieć, że obraz Scott, jaki nosi w sobie Thacker stanowi konstrukcję anamorficzną – jest on zniekształcony niczym czaszka

<sup>23</sup>S. Žižek, *Miłość dworska, czyli kobieta jako Rzecz*, przeł. T. Zarębski, [w:] Žižek. *Przewodnik*, s. 266.

<sup>24</sup>Tenże, *Wzniosły obiekt ideologii*, s. 229.



ze słynnych *Ambasadorów* Holbeina<sup>25</sup>. Kiedy zatem fantazjuje on o Scott, oglądając namiętnie jej filmy czy wpatrując się w jej fotosy umieszczone na autobusach przejeżdżających przez dzielnicę, jego udziałem staje się oczywisty „błąd perspektywy”, na skutek którego właściwą „przyczyną pragnienia” nie jest Anna Scott – ale jej „nadwyżka”, coś, co jest w Scott „czymś więcej niż ona sama”<sup>26</sup>. Odwołując się z kolei do Lacanowskiej analizy pozycji Damy w trakcie jednego z jego seminariów (w części *Miłość dworska jako anamorfoza*), dopowiedzieć należy, że związek z tym „nieprzystępnym obiektem” i „nieludzkim partnerem” jest niemożliwy dopóki, dopóty nie zostanie on zdetronizowany – to zaś jest o tyle trudne, że to akurat „zbieganie się w jednym punkcie absolutu, tajemniczej inności oraz maszyny jest właśnie tym, co nadaje Damie jej niesamowity, monstrialny charakter”<sup>27</sup>. Można zatem powiedzieć, że właściwym tematem *Notting Hill* jest poszukiwanie i zajmowanie punktu widzenia, z którego monstrialna w swoim ideologicznym ogromie płatanina linii funkcjonujących jako „Anna Scott” mogłaby ujawnić swą pustkę, a sama Anna (niczym Fiona w demaskatorskim *Shreku*) porzuciłaby niechcianą postać łabędzia, przeistaczając się na powrót w kaczątko. Jak poucza nas wyjątkowo w tym miejscu „sentymentalny” Žižek, „tylko przez to odwrócenie może pojawić się prawdziwa miłość: jestem naprawdę zakochany [...], kiedy doświadczam innego – obiektu miłości – jako słabego i zagubionego, jako tego, komu »tego« brak, a jednak moja miłość może przewyciężyć tę stratę”<sup>28</sup>.

Dlatego też kiedy niespodziewanie zakochująca się w Williamie Anna próbuje wyznać mu miłość, staje ona przed zadaniem praktycznie niewykonalnym. Niemożność porozumienia się bohaterów w wydaje się podkreślać, stanowiąc leksykalną dominantę tej kluczowej sceny, nieustannie powtarzane przez nich metafizyczne *The thing is*, które mimo wszystko nie powinno kojarzyć się nam z szowinistyczno-filozoficznymi gierkami ze słowem *nothing* rodem ze sztuk Szekspira<sup>29</sup>. Nie przedstawajmy ufać Chestertonowi! „Prawdziwości chrześcijaństwa” nie zobaczymy wszak w *nothing*, ale w *Notting Hill*. Niezależnie od tego, że etymologia tej wywodzonej z saksońskiego imienia Cnotta nazwy wyda-

<sup>25</sup> Zob. tamże, s. 125.

<sup>26</sup> Tamże, s. 124, 121.

<sup>27</sup> Zob. tenże, *Miłość dworska*, s. 266, 278, 257.

<sup>28</sup> Tamże, s. 281.

<sup>29</sup> Jak pisze zestawiający Lacana i Žižka z Szekspirem Michał Paweł Markowski, „nic, *nothing* [...] oznacza brak, nic, zero, co w seksualnej z zasady metaforyce Szekspirowskiej zwykle oznacza brak męskiego członka, nazywanego z rozbrajającą prostotą *the thing*” (M.P. Markowski, *Co mówi nic?*, [w:] *Lacan, Žižek...*, s. 161).



je się podsuwać użytkownikom języka polskiego całkowicie błędną aso-  
cjację, nie powinniśmy obawiać się – ośmieleni podobnie arbitralnymi  
skojarzeniami Lacana – uznać tradycyjnie rozumianej cnoty za podsta-  
wową właściwość Anny i Williama. Jeśli w myśl nasuwającej się pozor-  
nie demaskatorskiej lektury, wspierany przez patriarchalne struktury  
społeczne William mniej lub bardziej świadomie sprawia, że górująca  
nad nim pod wszystkimi względami Anna czuje się zmuszona do od-  
prawienia masochistycznego rytuału uniżenia, to w interpretacji praw-  
dziwie krytycznej prawdą jest to, co jawi się naszym oczom – oto, by po-  
wiedzieć to słowami samej Anny, „zwykła dziewczyna staje naprzeciw  
chłopaka i prosi go, by ją pokochał”. Nie powinniśmy szukać znaczenia  
tej sceny zbyt głęboko – korzenie przedstawionej sceny nie sięgają aż  
tam, gdzie korzenie osławionej sosny z zakończenia *Ludzi bezdomnych*,  
w którym na analogiczną „ofertę” Joasi Podborskiej fantazjujący o niej  
od dłuższego czasu Judym odpowiada stekiem bzdur o konieczności  
podjęcia samotnej misji naprawy świata, po czym – Żeromski jest tu aż  
nazbyt wymowny – kładzie się „na wznak” w powstałym na skutek osu-  
wiska „otworze w postaci leja” i wpatruje się w ociekające żywicą „roz-  
darcie”<sup>30</sup>. *Rzecz w tym* – i właśnie tego powinniśmy byli nauczyć się od  
Žižka, ale wstydziliśmy się zapytać Julii Roberts – że w sytuacji, w której  
znaczenie wydaje się „ukryte niczym orzech w skorupce”<sup>31</sup>, powinniśmy  
szukać go właśnie na powierzchni. Oto właściwa *rzecz*, którą przekazać  
próbuję Anna (a wraz z nią całe zastępy bohaterek i bohaterów tysiąca  
komedii romantycznych) – *po prostu* kocha ona (czyż można kochać ina-  
czej?) i jest zasadniczo *niewinna* błędnej, stanowiącej efekt ideologiczne-  
go zniekształcenia, identyfikacji dokonanej przez – podobnie niewinne-  
go – Williama. Osiągając ów potwornie sentymentalny i tylko pozornie  
nieprawdziwy efekt, komedie romantyczne sytuują się na wstydliwych  
antypodach „chłodnej i okrutnej” miłosnej pasji Žižka.

Nie na tym jednak koniec – wygłosiwszy wzruszającą przemowę,  
Thacker odprawia Annę właśnie z tego powodu, że jest ona jego Damą;  
jego wyjaśnienie („jest zbyt dużo twoich fotosów i filmów [...] Zna Cię  
cały świat”) doskonale dowodzi, że wciąż podlega on ideologicznej  
anamorfozie. Co paradoksalne, próbujący wesprzeć go „przyjaciele”,  
nieświadomie sprowadzając Annę z uprzywilejowanego wzniesłego  
miejsca „gwiazdy” na ziemię zwyczajności („Wszystkie aktorki to idiot-  
ki”, „Zaczyna się jej robić cellulitis”, „Nigdy nie ufaj wegetariance” itd.),

<sup>30</sup> S. Żeromski, *Ludzie bezdomni: powieść*, Warszawa 1989, s. 344–345.

<sup>31</sup> J. Conrad, *Jądro ciemności*, przeł. I. Socha, Kraków 2004, s. 7.

a jednak w tym kluczowym dla rozwiązania akcji momencie fantazmatyczna konstrukcja pragnienia Thackera mimo wszystko skutecznie ochroniłaby go od prawdy – jeśli tylko nie pojawił się najważniejszy bohater *Notting Hill*. Jest nim ekscentryczny i bezpretensjonalny współlokator Thackera, Spike (Rhys Ifans), który na wieść o tym, co się stało kieruje w jego stronę soczystą obelgę: „Ty walnięty fiucie!” (*You daft prick!*). We wcześniejszych fragmentach filmu ów „Walijczyk-onanista” dał nam się poznać jako doskonale znany typ postaci – to wieczne dziecko, które niczym Charlie Chaplin czy najmłodszy z braci Marx uosabia niczym nieskrępowaną energię libidinalną w narcystyczny sposób zafiksowaną wyłącznie na sobie, która nakazuje mu ignorować wszystkie możliwe konwenanse, na randki wybierać się w tiszczym z nadrukiem „Lubisz bzykanie?” itd. W jednej ze scen, próbując pomóc nieszczęśliwie zakochanemu Thackerowi, Spike odgrywa rolę jego psychoanalityka – nie potrafi jednak wytrzymać i zaczyna opowiadać bezcelestwa. Zapytajmy jednak: a co, jeśli obsceniczna, wyostrzona mowa Spike’a (z ang. szpikulec) rzeczywiście stanowi dla Thackera odpowiednią pomoc? Co jeśli rzeczywiście to Spike byłby dla niego najlepszym analitykiem? Co, jeśli nie jest on, by zacytować Thackera, „skończonym idiotą”, który przypadkowo uświadamia mu, jak ważna jest dla niego Anna, ale tym, który od początku *wie* – figurą błazna lub szaleńca, któremu, mówiąc słowami Foucaulta, „powierzano częstokroć zadanie mówienia prawdy”<sup>32</sup>? Paradoksalność *Notting Hill* polega na tym, że choć Anna zakochuje się w Thackerze, ich miłość nie mogłaby urzeczywistnić się bez Spike’a, namawiającego współlokatora do potraktowania Anny nie jako obiektu wzniosłego, ale – seksualnego. Spike jest zatem „potwornym uzupełnieniem” (J. Derrida), czy też, jeśli wolimy, „zanikającym pośrednikiem” (F. Jameson) ich miłości<sup>33</sup>. Dość wspomnieć, że „odwrócenie”, na którego konieczność wskazywał Žižek, rozpoczyna się dzięki temu, że rzekomo zapomina on przekazać Thackerowi, że dzwoniła do niego Scott – na skutek czego to Dama postawiona została w sytuacji odrąconego rycerza. Kluczową rolę Spike’a najlepiej uwidacznia jednak kończąca film scena konferencji prasowej, w trakcie której tylko dzięki po-

<sup>32</sup> M. Foucault, *Szaleństwo, literatura, społeczeństwo*, przeł. M. Kwietniewska, [w:] tegoż, *Szaleństwo i literatura: powiedziane, napisane*, Warszawa 1999, s. 245.

<sup>33</sup> Funkcję tę wydaje podkreślać pojawiający się kilkakrotnie motyw zamiany ról pomiędzy nim a Tuckerem: Spike chodzi w ubraniach Tuckera, dzieli ze współlokatorem wszystko niczym z żoną (Tucker żartuje nawet, że zamierzają się pobrać), w jednej ze scen wchodząc do łazienki Spike zastaje w niej nagą Annę, a kiedy William ogłasza, że wbrew jego namowom nie zamierza „przelecieć” znajdującej się w opalach Anny, Spike z rozbrajającą szczerością pyta: „A ja mogę?”.

wtórzeniu pod swoim adresem wulgaryzmu Spike'a Thacker zdobywa Annę – ta bowiem, wiedząc, że najgorsze przekleństwa, na jakie pozwalał sobie do tej pory przypominały powiedzonka pensjonarek z dobrego domu, uświadamia sobie, że jest on w stanie poświęcić dla niej samego siebie. Dopiero zatem, gdy rycerz przemówi głosem potwora – związek miłosny stanie się możliwy.

Nie powinniśmy wahać się zinterpretować w tym świetle jednego z najważniejszych dialogów filmu – oto po pierwszym, zupełnie niespodziewanym pocałunku z Anną, do zdezorientowanego Thackera dochodzi mruknięcie Spike'a: „Z tym jogurtem jest coś nie tak” (*There's something wrong with this yogurt*). Na co Thacker – zgodnie zresztą z prawdą: „To nie jogurt, to majonez” (*It's not yogurt – it's mayonnaise*). Jeżeli Spike, dowiadując się, że spożywa niepełnowartościowy *przetwór* zamiast odżywczego, choć *potwornego* (kryjącego w sobie kultury bakterii) jogurtu, nie tylko nie przerywa konsumpcji, ale nabierając kolejną łyżkę, obwieszcza, że otóż właśnie chodziło i zaprasza Thackera do obejrzenia filmu z Anną Scott – to nie może on nie stanowić figury Slavoja Žižka. Znak jaki został tu dany jest na tyle wyraźny, że tylko lekceważący stosunek Tuckera do Spike'a nie pozwala mu go dostrzec: „to oczywiście, że nie jest to jogurt, ale właśnie dlatego mogę to jeść (w przeciwnym razie z pewnością nie znalazłbym tego w naszej notorycznie pustej lodówce)” oznacza „to oczywiście, że nie pocałowałeś przed momentem gwiazdy, ale właśnie dlatego mogłeś pocałować dziewczynę (w przeciwnym razie miałbyś do czynienia wyłącznie z traumatyczną pustką swojej fantazji)”. Natomiast w wersji Žižka: „to oczywiście, że nie kłamię przedstawiając się jako »pobawiony empatii etyczny potwór«, ale właśnie dlatego możecie zrozumieć, że tym, czego potrzebujecie jest miłość (w przeciwnym razie... zresztą, kto tak naprawdę uwierzy, że dobrze czułbym się wywijając sztandarem na barykadach?)”. Kto ma uszy do słuchania, niechaj słucha!

### Ewangelia według Žižka, czyli o romanca o humaniście użytecznym

Czyż w świetle metafory potworności niezamierzonych znaczeń nie ujawnia jedno z pierwszych polskojęzycznych omówień myśli Žižka w Polsce? Po przytoczeniu najczęściej pojawiających się reakcji na wymówienie nazwiska autora *Wzniosłego obiektu ideologii* („Žižek? Žižek? Kto to jest Žižek? Z takimi reakcjami można się niekiedy jeszcze dzisiaj spotkać w naszych redakcjach”<sup>34</sup>) oraz po nieco ironicznym przedsta-

<sup>34</sup>P. Dybel, *Fantazmaty ideologii*, s. VII (pierwotny druk: „ResPublica Nowa”, 1999, nr 3).

wieniu nam jego sylwetki, próbuje Paweł Dybel przybliżyć ją za pomocą analogii do postaci z polskiego życia publicznego. Portret, jaki powstaje w ten sposób, jest w swojej hybrydyczności zaiste *potworny* – pod pewnymi względami Žižek wydaje się przypominać Baumana, ale pod innymi opozycjonistę à la Wałęsa, dowcipnego filozofa à la Tischner, a do tego Marcina Króla, Adama Michnika i Bogdana Bujaka<sup>35</sup> – nic dziwnego zatem, że Dybel konstatuje: „Wszystkie te analogie, jeśli im się bliżej przyjrzeć, zawodzą”<sup>36</sup>. Czy hołubiony i jednocześnie odsądzany od czci i wiary Žižek, który, jak sądzę, uosabia w sobie cechy obu protagonistów Chestertonowskiego *Napoleona z Notting Hill*<sup>37</sup>, nie przypomina osobliwego monstrem? I więcej: czyż takie właśnie wkroczenie Žiżka (*Wejście smoka?*) na karty polskiej humanistyki jest nie tyle przypadkowe, co trafiające w sedno?

Wielokrotnie już za główną zasługę Žiżka uznawano dokonane przez niego wyzwolenie filozofii z „akademickiego getta” – by zacytować tylko jeden przykład, Ryszard Koziołek nazywa go „cudownym dzieckiem (bękartem) dekonstrukcji” i zauważa, że „przywrócił [on] filozofii jej publiczny wymiar, zaciągnął ją z powrotem na agorę, pokazał polityczność teorii, udowodnił, że można nią działać efektywnie w przestrzeni publicznej i stwarzać *fakty medialne*”<sup>38</sup>. A co, jeśli jest dokładnie odwrotnie? Co jeśli, odgrywając rolę „błazna” i inscenizując „komedię”<sup>39</sup>, jest on prawdziwszy niż mogłoby się wydawać – i co jeśli to właśnie w takim, a nie innym przed-stawieniu filozofii względem polityki, Žižek ostatecznie prze-stawia ją w bezpieczną dla tej ostatniej przestrzeń teatru, hucpy i kabaretu? Na pytanie *Dlaczego prawda zawsze jest potworna?* odpowiada on wszak: „w odróżnieniu od zwykłego udawania przez zwierzęta, człowiek może udawać, że udaje, może kłamać w postaci samej prawdy, jak Żyd ze słynnej anegdoty przytaczanej przez Freuda (»Dlaczego mówisz mi, że jedziesz do Krajowa, tak abym myślał, że jedziesz do Lwo-

<sup>35</sup> Piotr Graczyk dołoży tu jeszcze „kolegów z *Frondy*” (zob. P. Graczyk, *Co ma Žižek do Jezusa*, s. 100).

<sup>36</sup> P. Dybel, *Fantazmaty ideologii*, s. XI.

<sup>37</sup> Mam wrażenie, że Žižek spokojnie podpisać mógłby się pod skierowanymi do Oberona Quina słowami Adama Wayne’a: „Kiedy nadchodzą ciemne, nudne dni, wówczas jesteśmy potrzebni – ja i ty: prawdziwy fanatyk i prawdziwy kpiarz” (G. K. Chesterton, *Napoleon z Notting Hill*, przeł. J. Łaszczowa, Warszawa 2009, s. 271).

<sup>38</sup> R. Koziołek, *Jak działać teorią*, „artPAPIER” 2009 nr 13, <http://www.artpapier.com/index.php?pid=2&cid=15&aid=2018> [pobrano: 12.07.2011].

<sup>39</sup> S. Žižek, *Jezus był leninistą. Rozmawiał Wojciech Orliński*, „Duży Format” (dodatek do „Gazety Wyborczej”) 07.06. 2009, [http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,53581,6684176,Slavoj\\_%C5%BDi%C5%BEek\\_\\_Jezus\\_byl\\_leninista.html?as=2&startsz=x](http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,53581,6684176,Slavoj_%C5%BDi%C5%BEek__Jezus_byl_leninista.html?as=2&startsz=x) [pobrano: 12.07.2011].

wa, skoro naprawdę jedziesz do Krakowa?»<sup>40</sup>). Właściwe pytanie, jakie powinniśmy zatem zadać Žiżkowi brzmi: „Dlaczego chciałbyś, żebyśmy myśleli, że pod instalowaną przez Ciebie wciąż na nowo maskaradą kryje się prawda, skoro tak naprawdę prawdą jest samo Twoje błązwanie?”. Jeżeli zatem mówimy o „potworności” tekstów Žiżka, powinniśmy spoglądać na nie tyle w znaczeniu, jakie nadał tej metaforze Jacques Derrida (dla którego „skutkami potworności” byłyby „teksty, których zdarzeniowość nie daje się do końca przewidzieć”<sup>41</sup>), ale z punktu widzenia pierwszego myśliciela, który określenie to potraktował poważnie i uczynił z niego kategorię filozoficzno-estetyczną – a mianowicie Denisa Diderota. Dla Diderota potwór to byt, tudzież wytwór ludzkiego ducha, który „albo stanowi pozostałość po dawany m ładzie, z którym był niegdyś zharmonizowany, albo też istota nowa, które ślepa natura rzuciła na świat tytułem próby”<sup>42</sup>. Niezależnie od tego, czy Žiżek przywrócił dawną modalność i polityczne znaczenie myśli filozoficznej, czy też próbuje skierować ją na zupełnie nowe tory, dla Diderota z pewnością byłby on „potworny”. Podobnie jednak jak w przypadku mnicha, który „doskonaląc się wewnątrznie dehumanizuje się. Im bardziej jest święty, tym bardziej staje się nieludzki i »potworny«”, Diderot z pewnością dopowiedziałby jednak, że „między potwornością a doskonałością granica staje się płynna i jedno może przejść w drugie”<sup>43</sup>.

Nie bójmy się zatem zapytać wprost: czy dla czytelników Žiżka, to nie on sam nie stanowi przypadkiem „wzniesłego obiektu”? Nie oznacza to, oczywiście, że pragną oni być jak Žiżek – zapuścić brodę, wyhodować brzuszki itd. Nie idzie tu też wyłącznie o – jak powiada Agata Bielik-Robson – „dziecięcia polityczne” zarażone przez Žiżka »dziecięcą chorobą lewicowości« [...] tym razem zaprawioną ekstraktem z najgorszego śmietnika wieku XX”<sup>44</sup>, które zaczytują się w jego kolejnych książkach i numerach „International Journal of Žiżek Studies” – owego unikalnego, jedyne go chyba na świecie pisma-pomnika poświęconego filozofowi żyjącemu. Chodzi o nas – humanistów wszelkiej maści, czytających Žiżka częściej lub rzadziej, lecz w gruncie rzeczy usilnie pragnących, by istniał i przykrywał traumatyczną pustkę ich kondycji jako wysadzonych z siodła postmodernizmu „rewolucjonistów ducha” i przedstawicieli *Geisteswissenschaften* w świecie korporacji. Potrzebujemy Žiżka

<sup>40</sup> S. Žiżek, *Kruchy absolut*, s. 87.

<sup>41</sup> M. P. Markowski, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Kraków 2003, s. 365.

<sup>42</sup> M. Skrzypek, *Filozofia Diderota*, Warszawa 1996, s. 37.

<sup>43</sup> Tamże, s. 38, 37.

<sup>44</sup> A. Bielik-Robson, *Jak się filozofuje młotem*.

– jako wzniesłego obiektu zakrywającego fakt, że nasza profesja utraciła realną sprawczość i posiada dziś jedynie minimalną społeczną moc krytyczno-emancypacyjną. To przede wszystkim w tym sensie Žižek byłby – jak w zakończeniu swojej monografii sugeruje Myers<sup>45</sup> – nie tylko krytykiem, ale i *produktem* postmodernizmu (permisywizmu, relatywizmu, myśli słabej, kultury popularnej itd.), maskującym fakt, że jednostkowej myśli odmówiona została dziś nieodwołalnie performatywna moc rewolucyjnego wydarzenia. Jeżeli zatem Žižek rzeczywiście byłby potworny, to przede wszystkim zgodnie z tym znaczeniem *monstrum*, jakie etymologicznie dzieli ono z *monstrancją* – ukazywania, uwidaczniania, czynieniem widocznym – wraz z implikowaną przez nią mechanizmem kontrreformacyjnej pobożności, rozwierającej bogato zdobione wrota *sacrum* i demonstrującej (*sic!*) Boga Żywego wśród zatęchłych uliczek *profanum*. Skoro Chrystus w monstrancji pojawia się obok naszych domów i „warsztatów pracy” – nasza codzienność zostaje uświęcona, my zaś kornie zginamy kolana. Skoro możemy czytać, słuchać i oglądać Slavoję Žižka – nie możemy przestać wierzyć w humanistykę.

Piotr Bogalecki

#### A monster and a transformed. A gospel according to Žižek

Despite the fact that the starting point of the article is an attempt to analyse the views of Slavoj Žižek presented in his discussion with a theologian John Milbank in the book *The Monstrosity of Christ* (2009), the articles' main goal is to analyse Žižek's discursive style, and the attempt to answer the question about his popularity in contemporary humanistic discourse. The analysis of the title's metaphor The Monstrosity of Christ and the formulations of monstrosity from the author's previous publications – *The Sublime Object of Ideology*, *The Fragile Absolute* and *The Puppet and the Dwarf* – leads to an attempt to analyse the *Lectures on the Philosophy of Religion* by G.W. Hegel. In that light Žižek's statements seem to be a final product of a consequent "preparation of the Gospel" – not in Hegel's terms as *preparatio evangelica*, but as discourse. This suggests the necessity to abandon the question of the "monstrosity of Christ" and direct the attention towards the "monstrous" structure of the texts written by the author of *Revolution at the Gates*. This attempt is made by means of description as well as parody; hence the romantic comedy *Notting Hill* becomes a basic text of culture which brings us closer to the understanding of the features of Žižek's style of discourse.

---

<sup>45</sup> „Žižkowi udało się ożywić filozofię właśnie za pomocą szeregu odniesień do produktów kultury popularnej. Można nawet dowodzić, że sam Žižek jest produktem” (T. Myers, *Slavoj Žižek*, s. 173).