

Alicja Helman

KAJA SILVERMAN I JEJ KONCEPCJA PODMIOTU

Kaja Silverman and her concept of a subject

Abstract: The author explores main subject of Kaja Silverman's diverse *oeuvre*. The theoretician combines linguistics, psychoanalysis, feminism, philosophy, art history and film studies to focus on a concept of a subject, with special interest for a feminine subject. Silverman promotes a concept, that signification cannot be in any way separated from a subject and cultural system, which generates it.

Keywords: Kaja Silverman, subjectivity, film studies

Kilka miesięcy temu ukazała się na naszym rynku książka zatytułowana *Rozmowy o Godardzie*, które to rozmowy prowadzi Kaja Silverman i Harun Farocki¹. O ile polski widz miał okazję zapoznać się z dokumentalnymi filmami Farockiego, o tyle polski czytelnik mógł dotrzeć do książek Silverman jedynie poprzez oryginały. Żadna z jej prac do tej pory nie ukazała się w języku polskim. A *Rozmowy o Godardzie* to w jej dorobku książka wyjątkowa. Pozycję i renomę autorki ustaliły inne publikacje, które powstały znacznie wcześniej.

Kaję Silverman, profesora na Wydziale Historii Sztuki University of Pennsylvania, trudno przypisać do jednej dyscypliny. Wszelako, jakkolwiek byłby w tej mierze nasz wybór, czymkolwiek by się zajmowała, w Stanach Zjednoczonych postrzegana jest przede wszystkim jako feministka. Niemniej często charakteryzuje się ją jako filmoznawczynię (ze względu na wczesny dorobek) i historyka sztuki (z uwagi na publikacje późniejsze). To jednakże nie wszystko, bazą jej poszukiwań jest bowiem także lingwistyka, semiotyka, psychoanaliza, poststrukturalizm, a ostatnio także fenomenologia. Z czasem jednak „ujawnił się” nader wyraziście wspólny mianownik jej wszystkich naukowych przedsięwzięć – kultura wizualna, a kontekst kulturowy jest tym współczynnikiem, który w jej pracach od początku zwracał na siebie uwagę bez względu na charakter podejmowanego tematu. Z „nomadycznym” charakterem zmiennych zainteresowań autorki koresponduje życiorys. Urodzona w 1947 roku, doktorat otrzymała z literatury angielskiej na Brown University, a następnie wykładała na wielu uczelniach – między innymi takich jak Yale, Rochester, Berkeley, by

¹ K. Silverman, H. Farocki, *Rozmowy o Godardzie*, przeł. i red. P. Kwiatkowska, Wydawnictwo MAMMAL, Warszawa 2015.

w 2010 roku związać się z University of Pennsylvania. Opublikowała dziesięć książek, a obecnie pracuje nad trzytomowym, fundamentalnym dziełem poświęconym fotografii. W 2015 roku ukazał się jego pierwszy tom nakładem Stanford University Press pt. *Miracle of Analogy, or the History of Photography*.

Aby jednak przedstawić próbę syntezy dorobku Silverman poprzez kluczowe zagadnienie, które w jej pracach stale powraca, musimy się cofnąć do początków jej naukowej kariery, do lat osiemdziesiątych XX wieku. Opublikowała wówczas *Subject of Semiotics* (1983) i *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema* (1988). I to właśnie pierwszy człon tytułu pierwszej książki – podmiot – określił główną dziedzinę jej zainteresowań. By w pełni oddać sprawiedliwość temu, co stanowi oryginalny wkład autorki w temat, należałoby przedstawić jej poglądy w rozległym kontekście refleksji determinującej ówczesny obszar badań. A więc teorii SLAB (Saussure, Lacan, Althusser, Barthes), przemianowanej później nader ironicznie na Ogólną Teorię Wszystkiego.

To wszelako wymagałoby nawet nie tyle osobnej pracy, ile wręcz książki. Sama Silverman wprawdzie polemizując z autorami, do których się odwołuje, bądź – dopełniając ich koncepcje – w wystarczającym stopniu prezentuje ich dorobek, niemniej z reguły spotyka się z zarzutami, że wysoce erudycyjny charakter jej tekstów jest dla czytelników nie lada wyzwaniem. By wejść w nią w dialog, trzeba dysponować zapleczem, czyli znajomością języka, metod i problemów dyscyplin, z których autorka korzysta.

Silverman inspirowała się przede wszystkim dorobkiem semiotyki, psychoanalizy i marksizmu oraz podejmuje tematy dominujące w dyskursach naukowych lat osiemdziesiątych ubiegłego stulecia, ale czyni to w swoisty sposób.

We wstępie do *Subject of Semiotics* sama autorka wskazuje na to, co różni jej podejście od tego, które przyjmują inni badacze piszący w tym samym czasie na podobne tematy.

Po pierwsze – podkreśla centralny charakter refleksji psychoanalitycznej na obszarze semiotyki. Jej zdaniem podmiot ludzki jest przede wszystkim podmiotem semiotyki, a sygnifikacja przebiega tylko poprzez dyskurs; dyskurs ten wymaga podmiotu, a sam ten podmiot jest efektem dyskursu.

Po drugie – autorka decyduje się korzystać z inspiracji zarówno teorią filmu, jak i teorią literatury, ze względu na ich wzajemne odniesienia. Ponadto analityczne przywołanie powieści, wierszy i filmów poszerza w istotny sposób pole eksploracji.

Po trzecie – decydujące znaczenie ma położenie nacisku na różnicę seksualną jako zasadę organizującą nie tylko porządek symboliczny i jego „zawartość” (sygnifikacja, dyskurs, podmiotowość), lecz i semiotyczny aspekt tych spraw. Silverman podkreśla od początku feministyczny punkt widzenia na prezentowane problemy. Uznaje, że semiotyka jest zasadniczo „męska”, a relacja podmiotu kobiecego do tej teorii ma charakter ambiwalentny. Na gruncie semiotyki psychoanalitycznej można znaleźć jedynie potwierdzenie tezy, że kobieta jest w dominującym typie dyskursu

oglądana, wypowiedana i analizowana. Aby mogła odzyskać podmiotowość, musi wyjść poza te uwarunkowania².

Termin „podmiot” uwypukla relacje między etnologią, psychoanalizą i semiotyką. Pomaga nam wyobrazić sobie rzeczywistość ludzką jako konstrukt jako wytwór znaczących zachowań, które są zarazem kulturowo specyficzne i generalnie nieświadome. Kategoria podmiotu kwestionuje zarówno pojęcie jednostki, jak i pojęcie „ja” synonimiczne ze świadomością; sugeruje, że nawet pożądanie jest inspirowane kulturowo, a więc kolektywnie; decentruje świadomość uznając ją (w odróżnieniu od przedświadomości, gdzie następuje aktywność poznawcza) za umiejętność czysto receptywną. Na koniec, wskazując znaczenie podziałów separujących różne sfery psychicznej aktywności, termin „podmiot” rzuca wyzwanie stabilności przypisywanej jednostce³.

Swoje główne założenie, że sygnifikacja nie może być oddzielona od podmiotu ani od systemu kulturowego, który ją generuje, autorka śledzi na gruncie językoznawstwa, poczynając od de Saussure’a i Peirce’a, by przejść do Barthes’a i Derridy, nawiązać do Benveniste’a, a zakończyć teoretykami psychoanalizy i Althusserem. Zdaniem Silverman Peirce jest pierwszym autorem, który daje satysfakcjonujące wyjaśnienie roli poznającego podmiotu w procesach sygnifikacji. Przypomina on bowiem, że związki, które tworzą znaczenie, mają miejsce tylko w umyśle podmiotu, że znak nie tylko jest do kogoś adresowany, lecz tworzy w umyśle tej osoby znak ekwiwalentny, a nawet bardziej rozbudowany. Autorka powołuje się na znamienny cytat:

Słowo lub znak, którymi posługuje się człowiek, jest nim samym, (...) fakt, że każda myśl jest znakiem ujętym w związku z faktem, że życie jest biegiem myśli, dowodzi, iż człowiek jest znakiem. (...) człowiek i (...) znak są identyczni. (...) A zatem mój język jest totalną sumą mnie; ponieważ człowiek jest myślą⁴.

Silverman podkreśla, że Peirce wyprzedza Lacana i Benveniste’a koncepcją, że podmiot nie jest transcendentnym podmiotem signifiantów, ponieważ to one go determinują.

Podobnie jak jej liczni poprzednicy przeciwstawia kartezyjańskie pojęcie podmiotu, które legło u podstaw potocznego myślenia o podmiocie – samoświadomym, spójnym, jednolitym, znajdującym się w opozycji wobec poznawanego przez siebie przedmiotu – psychoanalitycznej koncepcji podmiotu podzielonego, wytworzonego przez dyskurs. Pociąga ją myśl sformułowana przez Faucaulta, że dekonstruując dyskurs (a ściślej – określone historycznie zdeterminowane dyskursy, które produkują podmioty), rzucając mu wyzwanie, możemy wyzwolić jednostkę. Dwa dyskursy wydadają się do tego predystynowane: psychoanaliza i etnologia.

Silverman zainteresowana jest „wnętrzem” podmiotu, ale przede wszystkim w relacji do zewnętrznego porządku symbolicznego, zgodnie z tezą Lacana, że żaden

² K. Silverman, *Subject of Semiotics*, Oxford University Press, New York 1983.

³ *Ibidem*, s. 130. Wszystkie tłumaczenia, o ile nie podano inaczej, w opracowaniu autorki artykułu.

⁴ Ch.S. Peirce, *Selected Writings*, Dover Publications, New York 1966, s. 189.

aspekt ludzkiej egzystencji nie umyka temu porządkowi. Wraz z wejściem podmiotu w porządek symboliczny zostaje on zredukowany do statusu signifiantu w polu Innego. Jest określony przez strukturę lingwistyczną, która nie koresponduje z jego bytem, lecz określa całą jego kulturową egzystencję. W porządku symbolicznym podmiot nie tylko uczy się pożądać, uczy się też, czego pożądać. Uczy się rozpoznawać te przedmioty, które kultura uznaje za pełne i kompletne. W konsekwencji pożąda tego, czego pożąda Inny. Silverman sięga także do Lacanowskiej koncepcji dyskursu rodzinnego, który opisuje jako „zbiór relacji symbolicznych zawsze wychodzących poza rzeczywiste osoby, które zostają określone przez te relacje”⁵.

Signifianty (ojciec, matka, córka, syn) aktualizują się tylko wtedy, gdy identyfikują się z nimi jakieś podmioty. Dyskurs rodzinny, który ma charakter centralny – do uwiecznienia obecnego, fallocentrycznego porządku symbolicznego – wymaga podmiotów. Wytwarza je, przypisując do miejsc symbolicznych, a jego główną opozycją strukturującą jest różnica seksualna.

Fallus to te wszystkie wartości, które przeciwstawia się brakowi, ma on status dyskursywny, a nie anatomiczny. Jest signifiantem tego, co zostało oddzielone od podmiotu w różnych stadiach jego konstytuowania się i nigdy nie będzie mu przywrócone w postaci „pełni bytu”. Fallus jest zatem signifiantem organicznej rzeczywistości bądź potrzeb, z których podmiot zrezygnował, by osiągnąć znaczenie, by wejść w symboliczne. Oznacza to, czego utrata inauguruje pożądanie. Ponadto fallus jest signifiantem kulturowych przywilejów i pozytywnych wartości, które definiują podmiotowość męską, ale nie żeńską. Jednakże oba podmioty – męski i żeński – mają poczucie nieadekwatności i braku. Męski – bo nigdy nie będzie ekwiwalentem pozycji symbolicznej, z którą się identyfikuje, żeński – bo nie może nawet do tego aspirować. Silverman pisze:

Gdy zaprzeczmy temu pierwotnemu brakowi, jesteśmy zdolni rozumieć wszystkie idealne przedstawienia jako wytworzone kulturowo i możemy umieścić fazę zwierciadła w granicach symbolicznego. Możemy zobaczyć, że to pożądanie, które inicjuje poszukiwanie idealnego podmiotu, jest tym samym, które inicjuje poszukiwanie idealnego przedmiotu, i że jest to pożądanie Innego. Na koniec jesteśmy zdolni konceptualizować to pożądanie jako przynależne do Innego, zdeterminowanego kulturowo i historycznie, do określonego porządku symbolicznego, a nie do porządku uniwersalnego i absolutnego⁶.

W kolejnej książce, *The Acoustic Mirror*, Silverman powraca do kwestii podmiotu żeńskiego i szerzej rozbudowuje niektóre koncepcje z poprzedniej pracy. Za Lacanem utrzymuje, że kastracja poprzedza rozpoznanie różnic anatomicznych – kastracja, której muszą się podporządkować wszystkie podmioty kultury, gdyż zachodzi wówczas koincydencja z separacją ze światem przedmiotów i wejściem w język. Istnieje jednak więź (na co psychoanaliza nie zwróciła uwagi) między symboliczną kastracją a traumatycznym odkryciem anatomicznych różnic.

⁵ K. Silverman, *Subject of Semiotics...*, op. cit., s. 182.

⁶ *Ibidem*, s. 192.

Historia podmiotu, który odkrywa siebie, dokonuje się przez serię podziałów, z których wiele rozciąga się na przedmiot. „Podziały wytwarzają zarazem podmiot i przedmiot, konstytuowane we wzajemnej opozycji”⁷.

Pierwszy podział dotyka dziecko w fazie zwierciadła. Traci ono przedmiot, który odczuwa jako część siebie – to symbol braku. „Przedmiot nabiera zatem od samego początku wartości, bez której podmiot nie może być całkowity i kompletny, a tego właśnie pragnie. Zarazem jednak kulturowa tożsamość przedmiotu zależy od tej separacji. Można by nieomal powiedzieć, że podmiot odnajduje siebie, w miarę jak traci przedmiot”⁸.

Dalsza utrata dokonuje się wraz z wejściem w symboliczne – podmiot traci byt. Silverman interpretuje w tym miejscu Bazina i Kracauera, przypisując im wiarę w to, że kino zdolne jest przywrócić podmiotom utracony świat przedmiotów. Jest to oczywiście utopia. Niemniej Bazin ujawnia „złożone pojmowanie podmiotu w odniesieniu do referenta – fakt, że obecność jednego wymaga nieobecności drugiego, ponieważ ten pierwszy należy do porządku symbolicznego, a ten drugi do świata zjawisk”⁹.

Wejście w język oznacza nie tylko zaćmienie realnego, oddzielenie dziecka od matki, lecz i wejście w kompleks Edypa zarówno u chłopca, jak i u dziewczynki. Punktem wyjścia rozumienia Silverman jest w tej mierze koncepcja Freuda. Chłopiec postrzega kobietę jako radykalnie i nieprzyjemnie inną, „miejsce” obcej i niechcianej jakości. Utwierdza się w tym przekonaniu, przechodząc przez kompleks Edypa i identyfikując się z ojcem. Widzenie dostarczyło czynnika, poprzez który podmiot żeński ustanowiony zostaje jako inny i gorszy; męski podmiot upewnia się, że to nie on, lecz inny, został wykastrowany. Aby jednak stwierdzić kastrację u Innego (kobiety) jako niesamowitą, musiał przedtem stwierdzić brak u siebie. To wskazuje, że coś, co łączy się teraz z podmiotem kobiecym, zostało przeniesione z podmiotu męskiego.

W przypadku dziewczynki – dowodzi Silverman – kompleks ten jest czynnikiem mediatyzującym między córką a jej miłością do matki. To także oś homoseksualna – niemożliwa. Lecz imputować dziewczynce erotyczne zaangażowanie w stosunku do matki w fazie preedypalnej, to utrzymywać, że kobieca seksualność wyprzedza język i symboliczną strukturalizację. Jeśli jednak zlokalizujemy ten fenomen w obrębie kompleksu Edypa, to pojawi się efekt języka i braku oraz symboliczne. Podmiot, który to uzyskuje, marzy o macierzyńskiej jedności i fenomenalnej pełni. Kobięcy podmiot podąża za edypalną matką i utraconą całością. Nieświadomy podmiot żeński nie inwestuje w imię, znaczenie i prawo ojca.

Silverman utrzymuje, że to, co uchodzi za „kobiecość”, jest w istocie nieuniknioną częścią wszelkiej podmiotowości. Kobiety nic nie zyskują, przecząc temu. Potrzebna jest nie „maskulinizacja” żeńskiego podmiotu, lecz „feminizacja” pod-

⁷ K. Silverman, *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Indiana University Press, Bloomington 1988, s. 6.

⁸ *Ibidem*, s. 7.

⁹ *Ibidem*, s. 9.

miotu męskiego. Autorka zwraca uwagę na jeszcze jeden aspekt kobiecości. Łączy go z dziewczęcym negatywnym kompleksem Edypa, czyli z pożądaniem matki, które przechodzi w identyfikację z nią. Według Freuda dziewczynka, pragnąc fallusa i dziecka od ojca, uczy się być „małą kobietką”, przedtem była „małym chłopcem”. Silverman podkreśla, że matka jest pierwszym wizualnym i akustycznym zwierciadłem, poprawniej byłoby zatem powiedzieć, że to chłopiec był najpierw żeński. Identyfikacja z matką w negatywnym kompleksie Edypa jest przynajmniej częściowo identyfikacją z aktywnością. Zrównanie żeńskości z pasywnością jest konsekwencją pozytywnego kompleksu Edypa oraz tych kulturowych dyskursów i instytucji, które go podtrzymują.

Silverman kontynuowała tę problematykę, rozważając zagadnienie alternatywnych form męskości, w książce *Male Subjectivity at the Margins*¹⁰.

W wywiadzie udzielonym Martinie Pachmanovej Silverman tak charakteryzuje swój zamysł:

Posłużyłam się psychoanalizą, by steoretyzować alternatywne formy męskości, różne od tych, które opisał Freud w swoich najbardziej znanych tekstach. Koncentruję uwagę na tych rodzajach podmiotowości męskiej, które sytuują się poza porządkiem fallocentrycznym. A mianowicie takich, jak brak, masochizm i parę innych, które utożsamiane są z „kobiecością”. W tym przypadku negatywny kompleks Edypa gra decydującą rolę. W książce *Threshold of Visible World* idę krok dalej na tej samej drodze. Posługując się Lacanem – ale także Henrim Wallonem, Maxem Schelerem i Paulem Schilderem – rozróżniam dwa rodzaje identyfikacji. Jedną, która działa na rzecz konsolidacji ego i tym samym konstytuuje i umacnia granice dzielące podmiot męski i żeński, biały i czarny, heteroseksualny i homoseksualny, i drugą, która „rozmontowuje” ego i tym samym wymazuje te granice¹¹.

Późniejsze zainteresowanie Silverman fenomenologią pogłębiło jej krytyczne nastawienie wobec sposobu, w jaki psychoanaliza spod znaku Freuda i Lacana traktuje kategorie identyfikacji i substancjalizacji. Odejście od pojmowania figur ojca i matki jako stałych, poznawalnych obiektów, identyfikowanych jednakowo przez kolejne podmioty, pozwala na odmienne pojmowanie kompleksu Edypa. Zamiast reprezentować restryktywną sieć opcji, które w pełni heteroseksualizują i wzmacniają *genderowe* podziały, „kompleks Edypa otwiera każdego z nas na nieskończony zbiór libidinalnych możliwości, a tym samym na świat. Oczywiście, większość z nas nie doświadcza kompleksu Edypa jako struktury rozwijającej się i ekspansywnej, ale dzieje się tak dlatego, że ideologia normatywna oddziałuje bardzo silnie i tak skutecznie, że zamyka opcje, które ów kompleks otwiera”¹².

¹⁰ K. Silverman, *Male Subjectivity at the Margins*, revised edition, Routledge, New York 1992.

¹¹ K. Silverman, *The World Wants Your Desire*, w: *Mobile Fidelities. Conversations on Feminism, History and Visuality*, ed. M. Pachmanová. W języku angielskim w wersji elektronicznej: „n.paradoxa”, online iss. no. 19, May 2006, s. 31. Cytowana książka *Threshold of the Visible World* ukazała się nakładem wydawnictwa Routledge (New York 1996).

¹² *Ibidem*, s. 31.

Zdaniem Silverman pożądanie ukształtowane jest przez czynnik fantazmatyczny, ponieważ jest „ugruntowane nie na poziomie świadomości, lecz fantazji oraz ego”¹³. Fantazjowanie jest bowiem tym czynnikiem, który włącza podmiot w określoną składnię i przyczynia się do ukształtowania jego tożsamości.

W cytowanym wywiadzie autorka dopełnia też podjęte w pierwszej książce rozróżnienie między „podmiotem” i pojęciem „ja”:

Ja bądź ego jest tym, co Jean Laplanche tak błyskotliwie nazwał, czyli „przedmiotem udającym podmiot”. Jest przedmiotem, ponieważ jest jedną z tych rzeczy, którą możemy kochać, w którą możemy inwestować nasze libido. Ten przedmiot jest w stanie udawać podmiot, ponieważ jest tym, co wyposaża nas w poczucie tożsamości, a dla większości tożsamość równa się podmiotowości. Lecz tożsamość jest fikcyjna; wynika z naszego błędnego rozpoznania siebie najpierw w odbiciu lustrzanym, a potem z niezliczonych „imago”. (...) Jesteśmy podmiotami nie na poziomie tożsamości, lecz raczej pożądaniam¹⁴.

Charakterystyczna w refleksji Silverman jest *sui generis* relacja zwrotna między jej koncepcjami spod znaku psychoanalizy bądź filozofii a tymi, które przynależą do teorii filmu, zwłaszcza proveniencji feministycznej. Odwołuje się w tej mierze ponownie do Laplanche’a i Pontalisa, wykorzystując ich porównanie mechanizmu projekcji w znaczeniu psychoanalitycznym do projekcji filmowej, w obu bowiem przypadkach podmiot wysyła w świat zewnętrzny obraz czegoś, co istnieje w nim w sposób nieświadomy. Projekcja jest rodzajem odmowy rozpoznania, ponieważ podmiot ma skłonności do rozpoznania u innych tego, czego nie chce wiedzieć o sobie. Mężczyzna projektuje na kobietę brak, którego nie toleruje u siebie. „Dowodzi” swej symbolicznej mocy, ponawiając demonstrację symbolicznej impotencji kobiecego podmiotu.

Żeński podmiot klasycznego kina jest miejscem, w którym dyskursywna impotencja widza zostaje wydobyta, wystawiona i zawarta. Jest ona [kobieta – przyp. A.H.] tym, co można by nazwać synekdochicznym przedstawieniem – częścią całości – ponieważ jest zobowiązana do wchłonięcia zarówno braku u podmiotu męskiego, jak i braku własnego. Podmiot żeński bezwiednie wciela różne braki, które prześladują kino, od wykluczenia realnego do niewidzialnego czynnika wypowiedziania, a czyniąc to, umożliwia podmiotowi męskiemu identyfikację z symbolicznym ojcem, jego wyobrażone współdziałanie z twórczym widzeniem, mową i słyszeniem¹⁵.

Kino – w rozumieniu Silverman – ożywia pierwotne pożądanie przedmiotu tylko, aby zawieść to pożądanie, reaktywować pierwotną traumę jego zniknięcia. Najwłaściwszym słowem dla nazwania tej utraty przedmiotu jest kastracja, a fetyszizm i wyparcie to sposoby, za pomocą których próbuje się to ukryć. Przedmiot jest definitywnie utracony, a podmiot odnaleziony w momencie wejścia w język. Kino po-

¹³ K. Silverman, *Male Subjectivity...*, *op. cit.*, s. 16.

¹⁴ K. Silverman, *The World Wants...*, *op. cit.*, s. 35.

¹⁵ K. Silverman, *The Acoustic Mirror*, *op. cit.*, s. 31–32.

wtarza ten dramat rzeczywistej utraty i kulturowego odzyskania, co objaśnia teoria *suture*. Jest zatem logiczne, że spośród zagadnień ważnych dla teorii filmu Silverman wybrała koncepcję *suture*, wysuniętą przez Jeana-Pierre'a Oudarta w 1969 roku¹⁶. Sam termin wywodzi się z chirurgii i oznacza zszywanie brzegów rany. Posłużył się nim jako pierwszy Jacques-Alain Miller w wykładzie na seminarium prowadzonym przez Lacana¹⁷.

Autor wiąże pojęcie *suture* ze zjawiskiem „logiki signifiantów”. Interesuje go, co jest potrzebne do ukształtowania progresji o typie linearnym, do sekwencji. „By to wyznaczyć, wybrałem nazwę *suture*. *Suture* określa relację przedmiotu do łańcucha jego dyskursu; zobaczymy, że figuruje też on jako element, którego brakuje, w formie substytutu, zajmując miejsce tego brakującego elementu”¹⁸.

„Brakować” w tym kontekście nie znaczy „być nieobecny” bądź „nieistniejącym”, jest to „ogólna relacja braku w strukturze, której jest elementem, w tym zakresie, w jakim implikuje zajmowanie jakiegoś miejsca”¹⁹.

Teksty filmoznawcze operujące pojęciem *suture* wykorzystują artykuł Millera jako swój fundament, lecz odwołują się doń w sposób nader fragmentaryczny. Czytelnikowi, który chciałby uwzględnić tę filozoficzną bazę, trzeba przypomnieć, że u podstaw koncepcji następstwa ujęć, pola i figury Nieobecnego oraz *suture* na gruncie dyskursu filmowego tkwią kategorie Lacanowskie: jego rozumienie podmiotu, signifiantu, ich relacji, łańcucha znaczącego i braku, a te z kolei można wyeksplikować, biorąc pod uwagę analogie z szeregiem liczb, funkcją zera i jedynki oraz kategorią prawdy w dyskursie Fregego.

Oudart pisze, że „*suture* oznacza zamknięcie wypowiedzi kinematograficznej zgodne z jej relacją wobec podmiotu (podmiotu filmowego lub raczej kinowego), który zostaje rozpoznany, a następnie umiejscowiony jako widz”. Lektura filmu odśladania fakt, że „każdemu polu śledzonemu przez kamerę i wszystkim obiektom, które ujawnia głębia pola, zawsze towarzyszy inne pole, czwarta strona i emanująca z niej nieobecność”²⁰.

Ujmując rzecz z technicznego punktu widzenia, Oudart rozpatruje tu figurę ujęć–przeciwujęć. Jest to więc punkt wyjścia dyskusji, krytyki i dopełnień jego koncepcji. Nacisk zostaje położony na to, że artykulacja znaczącego łańcucha obrazów przebiega przez nieobecność, która konstytuuje podmiot. Kino jako dyskurs polega na produkcji podmiotu, i podmiot jest jego celem, podmiot „migocący w przesłonięciach” – według obrazowego sformułowania Millera – w alternującym ruchu przedstawiania i wykluczania.

¹⁶ J.-P. Oudart, *La suture*, „Cahiers du Cinéma” 1969, no. 211. Przekład polski: A. Helman, *Suture*, w: A. Helman (red.), *Panorama współczesnej myśli filmowej*, Universitas, Kraków 1992.

¹⁷ J.-A. Miller, *La Suture (Éléments de la logique du signifiant)*, „Cahiers pour l'Analyse” 1966, nr 1.

¹⁸ Cytuję według angielskiego przekładu Jacqueline Rose. Por. J.-A. Miller, *Suture (Elements of the Logic of the Signifie)*, „Screen” 1977/1978, vol. 18, no. 4, s. 25–26.

¹⁹ *Ibidem*, s. 26.

²⁰ J.-P. Oudart, *La suture*, *op. cit.*, s. 26.

Nie sposób przedstawić tu dyskusji wokół pojęcia *suture*, która rozwinęła się przede wszystkim wśród teoretyków anglosaskich. Wystarczy wymienić takich autorów, jak Nick Browne, Daniel Dayan, Stephen Heath, William Rothman i Barry Salt²¹. Podejmując temat *suture*, Silverman dysponowała zatem obszerną literaturą przedmiotu, z którą podjęła dyskusję, rozszerzając problem o interesujące ją kwestie. Jej indywidualny wkład polega na uzupełnieniu założeń wyjściowych poprzedników przez elementy teorii Émile'a Benveniste'a dotyczące podmiotowości i dyskursu oraz przyjęcia perspektywy feministycznej.

Silverman przypomina na wstępie swoich rozważań tezę Benveniste'a, w myśl której podstawa podmiotowości zdeterminowana jest przez lingwistyczny status osoby. Autorka przypomina, że kieruje on uwagę

(...) na specjalną grupę słów, które nie mają znaczenia na poziomie *langue*, takich jak zaimki osobowe (ja, ty), niektóre zaimki wskazujące i przysłowne (ten, tam, wtedy, kiedy) oraz te odmiany czasowników, których czasy funkcjonują indeksykalnie. Te signifianty nie mają stałego znaczenia, aktywizują się tylko w obrębie dyskursu, a ich znaczenie wynika jedynie z relacji wobec podmiotu. „Ja” nie odnosi się do organicznej rzeczywistości podmiotu, który używa tego signifiantu, ani „tam” nie wiąże się z fizycznym miejscem. Są one w całości zawarte w obrębie zamkniętego systemu znaczeń. „Ja” derywuje swoją wartość z „ty”, a „tu” z „tam”, podobnie jak „czarne” odnosi się do „białego”, a „męski” do „żeńskiego”²².

Przyczyną, dla której grupa słów wyodrębniona przez Benveniste'a aktywizuje się wyłącznie w dyskursie, jest fakt, że domagają się one podmiotu, który zaopatrzy je w znaczenie, i tego, kto zidentyfikuje się z najważniejszym z nich, to znaczy z „ja”.

Benveniste nie czyni rozróżnienia między byciem a znaczeniem, które odgrywa fundamentalną rolę w koncepcji Lacana, niemniej Silverman uważa, że to rozróżnienie można u niego znaleźć pod inną postacią. Benveniste odróżnia podmiot mówiący (*le sujet de l'énonciation*) i podmiot wypowiedzi (*le sujet de l'énoncé*). Przenosząc propozycje terminologiczne Benveniste'a na grunt refleksji Lacana, możemy powiedzieć, że mówiący podmiot należy do domeny realnego, lecz może osiągnąć podmiotowość tylko włączając się w znaczenie. Ponieważ znaczenie prowadzić może prowadzić do *aphanisis* realnego, mówiący podmiot i jego dyskursywne przedstawienie – podmiot wypowiedzi, pozostają zawsze rozdzielone.

Kino, zdaniem Silverman, wymaga także trzeciego podmiotu, w uzupełnieniu tych dwu, o których wiedział Benveniste, a mianowicie „podmiotu wypowiedzianego” – projektowanego widza. W kinie dystans dzielący podmiot mówiący i podmiot

²¹ N. Browne, *Narrative Point of View: The Rhetoric of "An Hasard Balthazar"*, „Film Quarterly” 1977, vol. 31, no. 1; D. Dayan, *The Tutor-Code of Classical Cinema*, „Film Quarterly” 1974, vol. 28, no. 1. Przekład polski (fragm.): A. Helman, *Widz wpisany w obraz*, „Film na Świecie” 1989, nr 369; S. Heath, *Notes on Suture*, „Screen” 1977, vol. 18, no. 4; W. Rothman, *The System of Suture*, „Film Quarterly” 1975, vol. 29, no. 1; B. Salt, *The Last of Suture?*, „Film Quarterly” 1978, vol. 31, no. 4.

²² K. Silverman, *Subject of Semiotics...*, *op. cit.*, s. 196.

wypowiadany jest oczywisty, ponieważ ten pierwszy zlokalizowany jest poza dyskursem, a ten drugi wobec dyskursu. Są to miejsca produkcji i konsumpcji.

Autorka zwraca uwagę na fakt, że jedni teoretycy *suture* rozpatrują przede wszystkim relację między podmiotem wypowiadającym i podmiotem wypowiedzi, podczas gdy drudzy – relację między podmiotem mówiącym i podmiotem wypowiedzi. Koncepcja *suture* próbuje bowiem zdać sprawę ze sposobów, za pomocą których podmiot wyłania się w obrębie dyskursu.

Rozważając kwestię uwikłania podmiotu w ideologię, autorka nawiązuje do Althussera i konkluduje, że

(...) filmy ponownie wzywają widza do zajęcia przedustanowionych pozycji dyskursywnych, nie tylko wymazując znaki swojej produkcji, lecz zastawiając nań pułapkę opowiadania. Standardowy format klasycznego tekstu kinematograficznego podwaja się w obrębie fikcji jako cały paradygmat ujęć–przeciwużyć zsywających istniejący porządek symboliczny, przemieszczający w jego obrębie pozycje podmiotowe, rzucający wyzwanie jego ideałom koherencji i pełni tylko po to, by następnie reafirmować ten porządek, te pozycje i ideały²³.

System *suture* w konsekwencji artykułuje na nowo istniejący porządek symboliczny w sposób nader tradycyjny pod względem ideologicznym.

Silverman zwraca też uwagę na fakt, że identyfikacje klasycznego kina wytwarzają podmiot seksualnie zróżnicowany, a system *suture* byłby nie do pomyślenia bez uwzględnienia różnicy seksualnej.

Jedną ze strategii, dzięki którym system *suture* ukrywa aparaty wypowiedzi, jest nakładanie się spojrzeń męskiego bohatera filmowej fikcji i spojrzeń odbiorcy mężczyzny na widowni, dla których to spojrzeń przedmiotem oglądu jest kobiece ciało. Równie skuteczną strategią jest odwracanie uwagi widza od własnej pasywności i braku poprzez przypisywanie tych właściwości żeńskiej bohaterce.

Kobieca bohaterka

(...) oznacza brak, który cechuje zarówno widzów męskich, jak i żeńskich, jednakowo są oni podmiotami wypowiadanymi, a nie mówiącymi, a ich spojrzenia są kontrolowane, a nie kontrolujące. Oznacza ona także brak w obrębie fikcji filmu, fikcji, która powiela dominujące wartości kultury. Oznacza nieobecność fallusa (kontroli, władzy, przywileju). Zazwyczaj jej ciało dostarcza sposobów na przedstawienie tej deprivacji. Ona zarazem przyciąga spojrzenie – apeluje do zmysłów – i przedstawia kastrację²⁴.

Feministyczne dopełnienie wywodu na temat *suture* prowadzi do konkluzji, w myśl której *suture* można pojmować jako proces eksponujący nieadekwatność pozycji podmiotu, by ułatwić nowe wejścia w dyskurs kulturowy (czyli stworzyć ich pragnienie). On to obiecuje naprawić ów brak. Ponieważ przyrzeczona kompensacja wymaga jeszcze większego podporządkowania, pozycja widza staje się w najwyższym stopniu pasywna, co ukrywa strategia kinematografu. To ona przypisuje postaci

²³ *Ibidem*, s. 221.

²⁴ *Ibidem*, s. 223.

bohatera cechy, które przynależą aparatowi wypowiedzi: zdolność generowania opowiadania, wszechmoc spojrzenia, kastrujący autorytet prawa.

Gdy Silverman wkacza na teren teorii filmu, wspiera swój wywód precyzyjnymi analizami. W odniesieniu do zagadnienia *suture* jej koronnym przykładem jest *Psychoza* (*Psycho*, 1960) Alfreda Hitchcocka. Silverman pokazuje, jak Hitchcock rozmyślnie eksponuje negacje, które stanowią podstawę filmowej pełni. Uwidacznia voyeurystyczny wymiar doświadczenia filmowego, czyniąc stałe odniesienia do mówiącego podmiotu i wymuszając na widzu niedogodną, ukośną pozycję wobec aparatów filmowych i spektaklu, które wytwarzają. Pozycja ukośna wynika stąd, że przy wymianie ujęcie–przeciwujęcie spojrzenie kamery z pierwszego ujęcia i spojrzenie bohatera z drugiego ujęcia nie muszą się pokrywać. Kamera nie zawsze patrzy w twarz bohatera, może spoglądać nań z boku.

Autorka uważa, że w filmie tym następuje zerwanie z formacją edypalną, która stanowi podstawę porządku symbolicznego. Finalne ujęcie bohatera utożsamiającego się ze swoją matką, po którym nie następuje przeciwujęcie, uświadamia widzowi, że spójność tego porządku wynika z ustanowienia różnicy seksualnej, zaprzeczenia biseksualności.

Znamienne dla filmu jest także to, że zmusza on odbiorcę do czynienia nagłych zwrotów w procesie identyfikacji. Identyfikacje te bowiem pozostają często wobec siebie w opozycji; widzący podmiot wpisany jest w dyskurs kinematograficzny na przemian jako ofiara i jako kat. Te nagłe zwroty wydają się przeczyć samej możliwości identyfikacji, lecz im silniejsze jest zagrożenie kastracją i brakiem, tym bardziej widz pragnie narracyjnego zamknięcia. Silverman utrzymuje (w przeciwieństwie do Qudarta i Dayana), że implikowanie pozycji podmiotu mówiącego, które często obserwujemy w *Psychozie*, czyni operację *suture* bardziej nieodpartą, niż wówczas, gdy ukrywa się tę pozycję. Silverman pisze:

Psychoza skłania nas do zrozumienia, że tak dalece pragniemy *suture*, iż godzimy się nań za wszelką cenę, nawet dysponując pełną wiedzą na temat tego, co niesie z sobą – pasywne wpisanie w preegzystujące pozycje dyskursywne (zarazem mitycznie wszechwładne i impotentne) zagrażające stratami i fałszywymi odkryciami, podporządkowujące nas kastrującemu spojrzeniu symbolicznego Innego (...). Widzący podmiot podporządkowuje się kinematograficznemu znaczeniu, pozwala sobie na to, by być wypowiedzianym przez dyskurs filmu. Zdaniem teoretyków *suture* widzący podmiot ponawia w ten sposób swoje wejście w porządek symboliczny²⁵.

Łączenie perspektywy *stricte* lingwistycznej i psychoanalitycznej, co Silverman czyni stale, ułatwia autorce sam Benveniste, który pisze, że dyskurs rozwija się symultanicznie wzdłuż więcej niż jednej osi i ma swoje źródło w przedmiocie podzielonym – wypływa zarówno ze świadomości, jak i z nieświadomości. Dyskurs ukryty można odczytać tylko z manifestowanego. Psychoanalityk ujmuje dyskurs jako przekład z innego „języka”, który ma własne prawa, symbole i „składnie”, należy do struktur głębokich. Przerwy w dyskursie mówionym wypełnia dyskurs nieświadomy,

²⁵ *Ibidem*, s. 212–213.

a podmiot może wkraczać w oba te dyskursy jednocześnie lub alternatywnie, a zatem mogą one pozostawać w stosunku do siebie w opozycji.

Silverman analizuje także system analogiczny, jej zdaniem, do *suture*, a mianowicie hollywoodzki reżim dźwiękowy.

Hollywood potrzebuje kobiecego głosu dokładnie w tych samych celach, co kobiecego ciała. Głos żeński jest najczęściej synchroniczny, diegetyczny, łączy się ze spektaklem i ciałem, męski pretenduje do niewidzialności i anonimowości, bezcielesności. Lokalizowany jest blisko aparatu wypowiedzania, miejsca produkcji, podczas gdy głos kobiecy jest od nich oddalony. Głos jest miejscem najbardziej radykalnego podziału ze wszystkich podziałów podmiotowych między znaczeniem a materialnością. Dźwięki głosu do pewnego stopnia przekraczają sygnifikację, przed i po wejściu w język. Głos zawsze zachowuje coś indywidualnego, co Barthes nazywa „ziarnem”. I ponieważ to głos łączy się z wejściem podmiotu w język, łączy się też z utratą, narodzinami pożądania *etc.* Dominujące kino silniej dba o jedność obrazu i dźwięku w przypadku podmiotu żeńskiego niż męskiego, co nie znaczy, że mężczyzna zawsze mówi z *offu* – to raczej zdarza się rzadko. Ale w diegezie – widzi, nie będąc widzianym, i mówi z niedostępnego, korzystnego punktu.

Czasem podmiot żeński jest podwójnie diegetyczny – dzieje się tak przez chwyt filmu w filmie, przedstawienie kobiety jako aktorki, tancerki, śpiewaczki; podmiot męski jawi się wówczas w roli audytorium, stowarzyszony z aparatem. Inna strategia to zmuszanie (np. w gabinecie psychoanalitka) kobiety do wypowiedzi przez kuracje rozmową, jak w filmach *Siódma zasłona* (*The Seventh Veil*, 1945) Comptona Bennetta lub *Possessed* (1947) Curtisa Bernhardta. Dalszym sposobem jest wykorzystanie specyficznego tembru głosu (Marlena Dietrich, Lauren Bacall) – identyfikacja kobiecego głosu z oporną materialnością i alienacja ze znaczenia. „Wyłączając żeński podmiot z produkcji znaczenia, pozwala się podmiotowi męskiemu występować jako głos, który powściąga i orkiestruje kobietą «performatywność», czy «strip-tease» jako wypowiadający raczej niż będący elementem wypowiedzi”²⁶. Wszystkie te sposoby ustanawiają kobiece ciało jako granicę kobiecej podmiotowości. Psyche kobiety jest tylko ekstensją jej ciała – jego wnętrzem. Kobieta nie może osiągnąć samoświadomości bez pomocy lekarza czy psychoanalitka. Doskonale obrazuje to film Hitchcocka *Marnie* (1964).

Autorka dodaje, że ważne jest to, by zdawać sobie sprawę z tego, że kobieta jest także podmiotem mowy. Nie jest tak, że tylko pojęcie kobiety zostało skonstruowane przez przedstawienie i sygnifikację, lecz i „sama” kobieta zależy od obrazu i znaczenia. I ją, podobnie jak podmiot męski, determinuje spojrzenie kulturowego Innego. Podmiotowość uzyskuje się nie tylko przez identyfikację z zewnętrznymi obrazami, lecz przez „twarz” wyobrażonej kamery. Psychoanaliza i kino podkreślają, że nie uciekając od spektakularności, żeński podmiot osiąga wspañiałość. Zwierciadło to

²⁶ K. Silverman, *The Acoustic Mirror*, *op. cit.*, s. 62.

narcyzm, sesja fotograficzna to ekshibicjonizm. Kobieta nie może się z tego wywikać. Ale to właściwe jest też podmiotowi męskiemu.

Po latach Silverman (*Threshold of the Visible World*) pisze, że próbuje „egzorcyzmować” fikcję, która zdominowała myślenie feministyczne na dwie dekady, a mianowicie, że spojrzenie zawsze powoduje efekt nieprzyjemnego podporządkowania tego, który jest widziany.

Nie rozumiem, dlaczego przez tyle lat utrzymywałyśmy, że kobiety nie chcą być oglądane i że w byciu widzianym nie ma niczego przyjemnego. My wszystkie chcemy być widziane. Potrzebujemy tego – nie tylko spojrzenia, ale potrzebujemy, by patrzyły na nas inne istoty ludzkie. Oczywiście nie chodzi tylko po prostu o spojrzenie, lecz o takie spojrzenie, które znajdzie piękno koloru naszych włosów, łuku łydki czy ruchów rąk wtedy, gdy mówimy. Potrzebujemy spojrzenia, które pozwoli nam błyszczeć. Spojrzenie potwierdza ten blask, gdy jest odpowiedzią na nasze starania²⁷.

W *World Spectators* „(...) fenomenologizuję tę tezę. Posługuję się terminem «wygląd» (*appearance*), by określić idealne spotkanie spojrzenia i świata, które zdarza się wówczas, kiedy odpowiadamy na formalne wezwanie innych istot i form. Wygląd jest wydarzeniem ontologicznym. Pozwala rzeczom «być» w pełnym znaczeniu tego słowa”²⁸.

W *Rozmowach o Godardzie* powracają refleksje nad podmiotowością wplecione w analizy konkretnych filmów. Nie sposób je tu wyczerpująco przedstawić, mogą zaproponować czytelnikom jedynie charakterystyczną dla tych dialogów próbkę.

Dialog między Silverman i Farockim dotyczy ośmiu filmów Godarda: *Żyć własnym życiem*, *Pogardy*, *Alphaville*, *Weekendu*, *Wiedzy radosnej*, *Numeru dwa*, *Pasji* i *Nowej fali*. Autorzy nie tłumaczą się ze swojego wyboru, ale można się domyślać, że dokonali go ze względu na szczególnie interesujące ich wątki, które na tych przykładach można było wyeksplikować najbardziej przekonująco. Moją uwagę ukie-runkowały takie problemy, jak autorstwo, język, podmiot (przypomnijmy – główny przedmiot zainteresowań Silverman) i cytowanie tekstów kultury, ale, oczywiście, można ich wymienić znacznie więcej, na przykład demontowanie opozycji, transformacje malarstwa w kino, przypadek, podważenie konstrukcji *gender*, analność jako wyraz „prawdy” późnego kapitalizmu, ludzie na marginesie, niwelacja wartości i wiele innych.

Kwestia podmiotu, inaczej (nie znaczy przeciwstawnie) ujmowana jest przez Silverman i Farockiego, co podkreśla różnice punktu widzenia teoretyczki i reżysera. Zdaniem Silverman w filmie *Żyć własnym życiem* chodzi przede wszystkim o podkreślenie uwarunkowań podmiotu. „Wobec skrajnie ograniczonych zdolności działania Nana przyjmuje pełną odpowiedzialność za swoje życie”, transcenduje „liberalne alibi, a tym samym rolę ofiary”. Autorka podkreśla, że Godard pokazuje „prostytucję

²⁷ K.Silverman, *The World Wants...*, *op. cit.*, s. 37.

²⁸ *Ibidem*.

jako mechanizm, który narzuca określoną strukturę psychiczną”. Wyjaśnia to w następujący sposób:

żyć własnym życiem daje nam do zrozumienia, że akceptacja każdego, kto płaci, nie oznacza jedynie zaspokajania pragnień, z jakimi zwraca się do nas kultura czy inny – ostatecznie robią to wszystkie podmioty. Chodzi raczej o to, że nie ma innego pragnienia aniżeli pragnienie zaspokajania pragnienia każdego *innego*. To koniec jakichkolwiek osobistych pragnień i zanik podmiotowości jako takiej²⁹.

Farocki, zestawiając *Portret owalny* Poego (historię artysty, który maluje portret żony, w ten sposób kradnąc jej życie) z historią własną Godarda i Anny Kariny (wówczas żony reżysera), rozwija sugestię swojej interlokutorki, w myśl której reżyser „ujmuje swoją żonę w ramy takiej uśmiercającej prezentacji”. Farocki podkreśla fakt, że Godard filmuje, a Karina jest filmowana. Gdy na ekranie obecni są osobiście, on mówi, ona go tylko słucha. „Kobieta ma wprawdzie talent, ale go nie rozumie. Tylko mężczyzna artysta potrafi wyczarować z tego zwykłego ciała kobiety ponadczasowe dzieło”. Tę kwestię dopełnia zaraz wypowiedź Silverman, wskazująca, że w dwunastym epizodzie filmu „Godard podejmuje próbę «wypowiedzenia» albo «odmalowania» Kariny, podporządkowania jej podmiotowości swej sensotwórczej władzy”. Niemniej inaczej niż mąż malarz, mąż reżyser nie jest w stanie w pełni przekształcić swojej modelki w dzieło sztuki. Ciało i głos Kariny są nieusuwalne. To „dzieło” (Nana) zostaje zamordowane, podczas gdy Karina żyje nadal.

Przy okazji analizy *Weekendu* wraca natomiast koncepcja kobiety jako przedmiotu (towaru) podlegającego wymianie. Tylko że utowarowienie dotyczy zarówno postaci kobiecych, jak i męskich. W naszej kulturze – zdaniem Silverman – podmiot to ten, który wymienia (kobiety, słowa, pieniądze itp.), a nie ten, który jest wymieniany. A bohaterowie *Weekendu* nie są już tradycyjnie pojmowanymi podmiotami.

Silverman zapożycza pojęcie „ideologicznego zmęczenia” od Kracauera, by wypowiedzieć się w dyskusji z Pachmanową na temat kryzysu w społeczeństwie amerykańskim, który obejmuje nie tylko tradycyjne wartości, lecz jest kryzysem samego pojęcia męskości. Aczkolwiek mogłoby się wydawać, że ów kryzys jest radykalny, ale daje się zaobserwować tendencja, zgodnie z którą większość ludzi żyjących w obrębie kultury zachodniej ma już dość stanu „ideologicznego zmęczenia” i zmierza do tego, by reaktywować „męskość”, szuka dróg mających do tego prowadzić.

„Ideologiczne zmęczenie” daje się także zauważyć w obrębie samej teorii feministycznej. Silverman wyznaje, że podobnie jak wiele amerykańskich feministek, po prostu nie może już bez końca pisać o różnicy seksualnej i odwołuje się do bardziej rozległych horyzontów intelektualnych. Istotną rolę w jej nowych książkach odegrała kwestia pojmowania historii, narracji historycznej, która zresztą miała też wpływ na przeformułowania w obrębie jej teorii podmiotu. Dawny paradygmat, szczególnie ostro poddany rewizji w ostatnich dwu dekadach, ustąpił miejsca rozważaniom

²⁹ K. Silverman, H. Farocki, *op. cit.*, s. 35, podkr. oryg.

nowych kwestii przy diametralnie różnej postawie badawczej. Dziś mówi się raczej o historii wielorakiej i pluralnej, o „historiach” w liczbie mnogiej, na scenę bowiem weszły kwestie mniejszości czy też raczej grup marginalizowanych jako mniejszość.

W dialogu z Silverman Pachmanová przypomina autorce fakt, że stale powraca ona do dominującej fikcji historii oraz aliansu indywidualnej i zbiorowej *psyche* wobec przeszłości:

Koncentrując się na historycznej traumie, pokazałaś przekonywająco, jak *mainstreamowa* wersja historii może zwracać się nie tylko przeciw swojej własnej produkcji, lecz także przeciw jej producentom (mężczyznom). Dowodzisz, że konserwatyzm *psyche* łączy się z zachowaniem całościowości świata relacjonowanego przez rodzinne i męskie ideologie, lecz jakkolwiek podejrzliwie traktujesz wersję historii jako „nieskończonych powtórzeń tego samego”, stale podkreślam znaczenie indywidualnej pamięci, przypomnień i odwołań³⁰.

Autorka pisze w książce *Threshold of the Visible Word*:

Pamiętać w sposób doskonały oznacza, że na zawsze będziemy pozostawać w obrębie tego samego kulturowego porządku. Natomiast pamiętać w sposób niedoskonały oznacza przenoszenie obrazów przeszłości w zawsze nową, dynamiczną relację wobec tych, które składają się na nasze doświadczenie terażniejszości. Dzieje się to w procesie, który nieustannie zmienia kontury i znaczenie nie tylko przeszłości, lecz także terażniejszości³¹.

Rodzi się tu nieuchronne pytanie, jak można relacjonować bądź pisać historię, na którą składają się niedoskonałości, nieciągłości i luki?

Silverman odwołuje się w tej mierze nie do zwykłego procesu przypominania, lecz do tego, co psychoanaliza określa mianem „przemieszczenia”. Kiedy przenosimy libido z jednej rzeczy na inną, dokonujemy tego na podstawie bliskości, powinowactwa między tymi rzeczami. Przemieszczenia możemy dokonywać na dwa różne sposoby. Albo delektujemy się w nowym obiekcie tym, co replikuje stary, i odrzucamy wszystko, co przekracza tę relację, albo wybieramy to, co różni nowy obiekt od poprzedniego. W pierwszym wypadku przemieszczenie ma charakter konserwatywny, kieruje nas wstecz. W drugim wypadku przemieszczenie jest transformacyjne, przywołuje przeszłość w formie terażniejszości. Autorkę interesował ten drugi rodzaj przemieszczenia, ze względu na to, że oznacza on gotowość do akceptacji tego, co nowe. Przypisuje temu fenomenowi wartość estetyczną, celebrowanie tego, co stare, dotyczy bowiem form, a nie znaczenia.

Silverman podaje przykład *W poszukiwaniu straconego czasu* Prousta. Swann zakochany jest w Odette, która nie jest kobietą w jego typie. Buduje wokół niej pole asocjacyjne wykorzystujące podobieństwa i analogie. Z nią kojarzą mu się sprawy zawsze dlań bliskie – fraza z sonaty Vinteuila, obraz Botticellego, orchidee, ceremo-

³⁰ K. Silverman, *The World Wants...*, *op. cit.*, s. 33.

³¹ K. Silverman, *Threshold of the Visible Work...*, *op. cit.* Cyt. za: *eadem*, *The World Wants...*, *op. cit.*, s. 33.

nia picia herbaty. Przemieszczenia nie odwodzą go od Odetty, lecz zbliżają do niej. Obiekt miłości się nie zmienia, lecz zmienia się stale jego pole znaczeniowe.

By w pełni oddać sprawiedliwość koncepcjom Silverman, nieodzowna byłaby optyka porównawcza, prezentacja w kontekście feminizmu, psychoanalizy i innych źródeł, z których czerpała inspiracje, wdawała się w polemiki, rozbudowywała dalej bądź odrzucała. Do tego celu wszelako potrzebna byłaby książka. A tymczasem zainteresowania Silverman, jak zaznaczyłam na początku, kierują się w inną stronę. Jej planowana praca na temat fotografii może być wyrazem nie tyle rozszerzenia pola badań, ile jego radykalnej zmiany.

Bibliografia

- Browne N., *Narrative Point of View: The Rhetoric of "An Hasard Balthazar"*, „Film Quarterly” 1977, vol. 31, no. 1.
- Dayan D., *The Tutor-Code of Classical Cinema*, „Film Quarterly” 1974, vol. 28, no. 1. Przekład polski (fragm.): A. Helman, *Widz wpisany w obraz*, „Film na Świecie” 1989, nr 369.
- Heath S., *Notes on Suture*, „Screen” 1977, vol. 18, no. 4.
- Miller J.-A., *La Suture (Éléments de la logique du signifiant)*, „Cahiers pour l’Analyse” 1966, no. 1.
- Miller J.-A., *Suture (Elements of the Logic of the Signifie)*, „Screen” 1977/1978, vol. 18, no. 4.
- Oudart J.-P., *La suture*, „Cahiers du Cinéma” 1969, no. 211. Przekład polski: A. Helman, *Suture*, w: A. Helman (red.), *Panorama współczesnej myśli filmowej*, Universitas, Kraków 1992.
- Peirce Ch.S., *Selected Writings*, Dover Publications, New York 1966.
- Rothman W., *The System of Suture*, „Film Quarterly” 1975, vol. 29, no. 1.
- Salt B., *The Last of Suture?*, „Film Quarterly” 1978, vol. 31, no. 4.
- Silverman K., *Subject of Semiotics*, Oxford University Press, New York 1983.
- Silverman K., *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Indiana University Press, Bloomington 1988.
- Silverman K., *Male Subjectivity at the Margins*, revised edition, Routledge, New York 1992.
- Silverman K., *Threshold of the Visible World*, Routledge, New York 1996.
- Silverman K., *The World Wants Your Desire*, w: *Mobile Fidelities. Conversations on Feminism, History and Visuality*, ed. M. Pachmanová. W wersji elektronicznej: „n.paradoxa”, online iss. no. 19, May 2006.
- Silverman K., Farocki H., *Rozmowy o Godardzie*, przekł. i red. P. Kwiatkowska, Wydawnictwo MAMMAL, Warszawa 2015.