

SABINA MISIARZ-FILIPEK

UNIwersytet Jagielloński
Wydział Polonistyki
KATEDRA MIĘDZYNARODOWYCH STUDIÓW POLONISTYCZNYCH
E-MAIL: MISIARZ.FILIPEK@GMAIL.COM

Dyskurs szaleńca – *Nimfomanka* Larsa von Triera

STRESZCZENIE

Literatura według Jacques'a Lacana stanowi model mówienia, jest zatem podstawową formą, dzięki której pacjent może identyfikować się z obrazem siebie we własnym mówieniu. Niebezpieczeństwo pojawia się wtedy, gdy do mówienia pacjenta dołącza głos psychoanalityka. W dziele Larsa von Triera choroba psychiczna – nimfomania, która pojawia się na pierwszym planie – jest tym, co legitymizuje działania Seligmana mające na celu usensownienie opowieści głównej bohaterki. W wyniku owego „usensownienia” opowieść Joe nabiera charakteru „dyskursu szaleńca”. Foucaultowski „dyskurs szaleńca” to mówienie, które wypadło poza ustalone ramy. Seligman, który zajmuje pozycję psychoanalityka, a także interpretatora, hermeneuty, słowem – pana dyskursu, przejmuje kontrolę nad mówieniem Joe, zawłaszcza jej opowieść – dopowiada, interpretuje, alegoryzuje. Jacques Derrida twierdzi, że historia Zachodu jest historią metonimii i metafor – w dziele von Triera systemem opresyjnym jest język, w którym dokonuje się hermeneutyczne dążenie do humanistycznej całości. Seligman wywłaszcza Joe z jej opowieści, poddaje jej mówienie nieustannej interpretacji. W efekcie czyni Joe raz jeszcze tym, czym jest ona w jego oczach. Obiektywizując jej opowieść, obiektywizuje ją samą. Gwałt dokonany na mówieniu staje się gwałtem realnym.

SŁOWA KLUCZOWE

szaleństwo, opresja, porządek symboliczny, Realne, hermeneutyka

Jacques Derrida w eseju *The Animal That Therefore I Am (More to Follow)*¹ (*L'animal que donc je suis*, 2006) pisze o smutku i melancholii milczącej natury. Przytacza rozważania Martina Heideggera² i Waltera Benjamina³ po-

¹ J. Derrida, *The Animal That Therefore I Am (More to Follow)*, trans. D. Wills, „Critical Inquiry” 2002, Vol. 28.

² M. Heidegger, *Being and Time*, trans. J. Macquarrie, E. Robinson, New York 1962, s. 396.

święcone problemowi języka jako tego, co różnicuje świat ludzi i świat natury. Zdaniem Benjamina żyjemy w określonej tradycji, w ramach której zwierzęcość nazwana przez Adama pogrążona jest w głębokim smutku (*Traurigkeit*)⁴. W ciszy natury kryje się bezgłośnie rezygnacja związana z jej nieodwołalną niemownością (*Stummheit*) i brakiem języka (*Sprachlosigkeit*). Heidegger w tym kontekście pisze o swego rodzaju ośpieniu (*Benommenheit*)⁵. Niemowność natury zdaniem obu myślicieli świadczy o jej nieuchronnej podległości wobec człowieka. Relacja podległości stworzona zostaje za sprawą języka, w którym natura otrzymuje swoją nazwę, ale który równocześnie jest jej obcy – natura nie wypowiada się w języku.

Smutek natury wynika nie tyle z samego jej milczenia, ile z faktu, że zostaje jej odebrane prawo do samookreślenia. Natura nazwana przez człowieka w wyniku rytuału nadawania imion nie może odpowiedzieć na swoją nazwę. Derrida proces nazywania zwierząt w Księdze Genesis interpretuje szerzej w eseju *The Animal That Therefore I Am (Zwierzę, którym więc jestem)*.

Milczenie natury oraz związana z nim melancholia, będąca skutkiem swego rodzaju stłumienia pierwotnej siły, stają się istotnym problemem filmów Larsa von Triera. Przywołać tutaj można – ze względu na tytuł – przykład dosyć oczywisty: *Melancholię*. Przyroda ukazana zostaje jako nieokiełznana siła. Pewien stopień porozumienia z nią wydaje się osiągać Justine (Kirsten Dunst), która jednocześnie staje się obca światu kulturowych rytuałów, osuwa się w milczenie, ośpienie i właśnie melancholię, nie tyle wywołaną paniką wobec nadciągającej katastrofy, ile będącą znakiem godzenia się z naturą. Kolejnym filmem, w którym von Trier portretuje kobietę jako bliską pierwotnym siłom, a samą naturę jako otepiałą, wycofaną i demoniczną jednocześnie, jest *Antychryst*. Cisza, swoisty bezwład i nastrój grozy towarzyszy ukazywaniu zwierząt, które stają się tutaj niemymi przedstawicielami złowrogich sił natury.

W *Nimfomance* Joe (Charlotte Gainsbourg) występuje jako przedstawicielka pierwotnej seksualności, która powinna zostać poddana kulturowym restrykcjom. Niemowność natury w sensie dosłownym pojawia się w scenie, w której kontrowersyjny terapeuta, występujący w opowieści Joe jako K. (key) (Jamie Bell), prezentuje metodę „silent duck” (milczącej kaczki). Joe, poddana przez niego seksualnym zabiegom, nie wydaje z siebie głosu. Na obraz jej twarzy i otwartych bezgłośnie ust nakłada się obraz i dźwięk kwaczących kaczek.

³ W. Benjamin, *On Language as Such and on the Language of Man*, [w:] idem, *Selected Writings*, vol. 1, 1913–1926, eds. M. Bullock, M. W. Jennings, Cambridge 1996.

⁴ Ibidem.

⁵ M. Heidegger, op. cit., s. 396.

Film *Nimfomanka* jest opowieścią Joe. Na pierwszym planie mamy mówienie głównej bohaterki oraz to, co z tym mówieniem następnie się dzieje – co robi z nim obecny tam „psychoanalityk” i co robi z nim sam widz. Joe jest postacią kontrowersyjną, w żadnym jednak wypadku jej mówienie nie nosi znamion dyskursu szaleńca. Jest opanowana i racjonalna, chwilami można by rzec – wyrachowana. Zostaje „przygarnięta” przez Seligmana (Stellan Skarsgård), który znajduje ją na ulicy i postanawia zabrać do swojego domu. Ona sama nie domaga się pomocy. Poczucie bezpieczeństwa, domowa atmosfera, a wreszcie również zachęta Seligmana sprawiają, że Joe uruchamia mechanizm opowieści. Opowiada bezinteresownie, nie oczekując od słuchacza żadnej reakcji ani tym bardziej oceny. Seligman samozwańczo przyjmuje rolę terapeuty. Przyznaje sobie prawo do waloryzowania postępów Joe, do komentowania jej opowieści własnymi spostrzeżeniami. Zachowuje się tak, jakby to była naturalnie przysługująca mu rola. Seligman początkowo subtelnie, a później już bez skrpułów ingeruje w opowieść Joe – interpretuje przywoływane przez nią sytuacje, rozgrzesza Joe z win, które sam na nią nakłada (Joe nie ma w sobie poczucia winy). Przyjmuje rolę pana dyskursu – pozwala Joe na mówienie w określonym systemie wartości, w odniesieniu do określonych porządków. Wpisuje tym samym jej opowieść w stworzoną przez siebie konstrukcję, która wynika z logiki dyskursu:

[...] w każdym społeczeństwie wytwarzanie dyskursu jest jednocześnie kontrolowane, selekcjonowane, organizowane i poddane redystrybucji przez pewną liczbę procedur, których rolą jest zaklinać moce i niebezpieczeństwa, zawładnąć przypadkowością zdarzeń, wymknąć się ciężkiej, niepokojącej materialności⁶.

Seligman pragnie uspoźnienia i usensownienia opowieści Joe, w innym wypadku ta musiałaby być dla niego nieznośna, a na pewno nieprzyswajalna. I chodzi tu nie tylko o to, że Seligman pragnie sensu, a także o to, że on go po prostu wymaga. Uważa, że sens mu się należy. Jak zauważa Foucault:

Dyskurs z trudem da się sprowadzić do czegoś nieznaczącego; zakazy, które go dotykają, ukazują bowiem bardzo wcześnie i szybko jego związek z pożądaniem i władzą. Nie ma w tym nic dziwnego, skoro dyskurs – jak pokazała nam psychoanaliza – nie jest wyłącznie tym, co ujawnia (lub ukrywa) pożądanie, lecz także samym jego przedmiotem⁷.

⁶ M. Foucault, *Porządek dyskursu*, tłum. M. Kozłowski, Gdańsk 2002, s. 7.

⁷ Ibidem, s. 8.

Seligman jest postacią trawioną pożądaniem. Metafora seksualna wydaje się w tym kontekście zupełnie uzasadniona, ponieważ seksualne spełnienie jest osią narracyjną filmu. Joe nie potrafi go osiągnąć, nie jest jej również dostępna epifania czy ekstaza sensu. Seligman, prezentujący się jako zupełnie aseksualny, ostatecznie dąży jednak do seksualnego spełnienia. Przenosząc owo dążenie do spełnienia w przestrzeń dyskursu, stara się on opanować „przypadkowość zdarzeń” i „niepokojącą materialność” opowieści Joe, wpisać ją w logikę dyskursu, nadać jej sens. Paradoksalnie, aby to osiągnąć, musi unieważnić samą Joe. Jest to gest analogiczny do gestu Adama nadającego imiona zwierzętom. Nadając imiona, Adam przydaje ważności sobie i samym imionom, zwierzęta natomiast wywłaszcza z tego, czym w istocie były. Joe w filmie staje się figurą zwierzęcia, innego, szaleńca. Seligman unieważnia ją, nadając jej opowieści charakter dyskursu szaleńca. Czyni to za pomocą **objaśnienia, wpisania w dyskurs i rozgrzeszenia**.

Objaśnienie. Seligman buduje w Joe przekonanie, że istotny sens jej historii dla niej samej pozostaje niezrozumiały. Stawia się w pozycji pośrednika, kogoś, kto niezrozumiały głos szaleńca musi sparafrazować w zrozumiałym dla ludzi języku. Nadaje opowieści Joe dodatkowy „walor”: niedostępności dla potocznego doświadczenia. Mowa szaleńca w ciągu wieków, jak pisze Foucault, albo nie była rozumiana, albo traktowana była jak „mowa prawdy”. A często traktowana była jak „mowa prawdy” właśnie dlatego, że nie była rozumiana. Seligman wielokrotnie zaznacza, że nie rozumie opowieści Joe i wyraża jakąś wobec niej bezsilność, niemożliwość przełożenia jej na język zrozumiały dla ogółu. Słowami Foucaulta można by powiedzieć: przyznaje Joe „zdolność widzenia w całej naiwności tego, czego mądrość innych nie jest w stanie dostrzec”⁸. Tworzy zatem coś, co Slavoj Žižek w książce *Metastazy rozkoszy. Sześć esejów o kobietach i przyczynowości* (*The Metastases of Enjoyment: Six Essays On Women And Causality*, 1994) opisuje jako „zagadkę kobiecości” lub tajemnicę kobiecości⁹. Owa wyprodukowana na użytek dyskursu zagadka kobiecości ma utrwalać mniemanie, że kobieta jako taka pozostaje poza sferą sensu. Ten sens można i należy jej dopiero nadać.

Mądrość lub raczej erudycja Seligmiana zostaje przeciwstawiona objawieniowej sile opowieści Joe. Opowieść ta jednak ze względu na swą wyjątkowość wymaga tłumacza, hermeneuty, kogoś, kto objaśni jej sens. Foucault pisze: „W każdym razie, wykluczona czy też tajemnie przepełniona rozumem,

⁸ Ibidem, s. 9.

⁹ S. Žižek, *Metastazy rozkoszy. Sześć esejów o kobietach i przyczynowości*, tłum. M. J. Mosakowski, Warszawa 2013, s. 208.

mowa szaleńca, w sensie ścisłym, nie istniała”¹⁰. Seligman, nadając opowieści Joe znamiona dyskursu szaleńca, jednocześnie unieważnia tę opowieść. Przenosi ją w przestrzeń uwznioślenia, tajemnicy lub spycha w przestrzeń Lacanowskiego Realnego, zimnej, przerażającej Rzeczy (taki stosunek Seligmana do Joe w pełni objawia się dopiero w zakończeniu filmu).

Naturalną konsekwencją objaśnienia jest **wpisanie w przestrzeń dyskursu**. Reakcje Seligmana na opowieść Joe wydają się zbędne (a dla widza często irytujące). Joe pozwala na przykład na to, by Seligman tłumaczył jej, czym jest polifonia. Foucault, mając na myśli dyskurs szaleńca, pisze: „wystarczy pomyśleć o całym arsenale wiedzy, poprzez który odszyfrowujemy tę mowę”¹¹. Wątek wiedzy-władzy podejmuje za Foucaultem Judith Butler, zastanawiając się nad tym, w jaki sposób konkretne „formacje władzy” sprzyjają wytwarzaniu pojęć powszechnie uważanych za naturalne¹². Seligman w relacji z Joe znajduje się po stronie wiedzy-władzy – tworzy kategorie, układa opowieść Joe w pasmo przyczyn i skutków, tworzy tym samym narrację obowiązującą, którą zakorzenia w porządku epistemicznym. Žižek w *Metastazach rozkoszy* zauważa: „Hermeneutyka nie potrafi przyznać, że nie wystarczy naprawić uszkodzenia i przywrócić *oryginalnemu* tekstowi jego integralności, ponieważ *uszkodzenia* posiadają znaczenie jako takie”¹³.

Seligman, który zajmuje pozycję psychoanalityka, a także interpretatora, hermeneuty, słowem – pana dyskursu, przejmuje kontrolę nad mówieniem Joe. Zawłaszcza jej opowieść – dopowiada, interpretuje, alegoryzuje. Jacques Derrida powiada, że historia Zachodu jest historią metonimii i metafor¹⁴ – w tę historię Seligman stara się na powrót wpisać dyskurs szaleńca. Systemem opresyjnym jest język, w którym dokonuje się hermeneutyczne dążenie do humanistycznej całości. Seligman wywłaszcza Joe z jej opowieści, poddaje jej mówienie nieustannej interpretacji.

Joe – zinterpretowana – zostaje przez interpretatora przejęta. Staje się tekstem, z którym można zrobić wszystko (co objawia się w scenie końcowej), a przede wszystkim trzeba go poddać procesowi rozumienia. Rozumienie jest tutaj zawłaszczeniem, narzuceniem języka, a jednocześnie odebraniem języka Joe. W konfrontacji z Seligmanem pozostaje ona milczącym

¹⁰ M. Foucault, op. cit., s. 9.

¹¹ Ibidem, s. 10.

¹² J. Butler, *Uwikłani w płęć*, tłum. K. Krasuska, Warszawa 2008, s. 35.

¹³ S. Žižek, op. cit., s. 36.

¹⁴ J. Derrida, *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, tłum. W. Kalaga, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. 4, red. H. Markiewicz, Kraków 1996, s. 154–155.

zwierzęciem, które nie może odpowiedzieć na nadaną mu nazwę. Joe zostaje pozbawiona języka – staje się „silent duck” (milczącą kaczką).

Kolejnym mechanizmem służącym do nadania wypowiedzi Joe charakteru dyskursu szaleńca jest **rozgrzeszenie**. Aby mogło do niego dojść, Seligman uruchamia mechanizm winy i kary. Można go łatwo połączyć z Foucaultowskim „zakazem”, który jest jedną z procedur wykluczających:

Spółeczeństwo takie jak nasze zna, rzecz jasna, procedury wykluczenia. Najbardziej oczywista, najbliższa nam to zakaz. Dobrze wiemy, że nie mamy prawa powiedzieć wszystkiego, że nie możemy mówić o wszystkim w każdej sytuacji, wreszcie – że byle kto nie może mówić o byle czym. Tabu przedmiotowe, rytuał okoliczności, uprzywilejowane lub wyłączne prawo podmiotu mówiącego – oto gra trzech typów zakazu, które przecinają się, wzmacniają i kompensują¹⁵.

Znaturalizowanie ram dyskursu sprawia, że tabu przestaje być zauważane i staje się jedną z zasad współżycia społecznego. Joe pozostaje niewrażliwa na działanie mechanizmów regulujących tabu. Kiedy zatem Seligman podejmuje działania mające na celu „normalizację” jej dyskursu, kiedy próbuje ją przekonać, że nie zrobiła „niczego złego”, w istocie przyznaje sobie prawo do decydowania o granicach tabu. Rozgrzesza Joe z grzechu, którego ona sama nie uznaje za grzech. Aby ją rozgrzeszyć, musi zatem wpierv obciążyć ją winą, której nie miała. Proces ten odbywa się jakby niezauważalnie. Seligman niejako ściąga z Joe piętno „dziwki”. Ona jednak pierwotnie tego piętna nie odczuwała (co widać doskonale w scenie z Panem H. i jego żoną, podczas której Joe pozostaje zupełnie bierna, wycofana). Seligman, dysponując grzechem, przejmuje władzę nad winą Joe.

Mówiąc słowami Foucaulta:

[Dzieje się] zupełnie tak, jakby dyskurs, daleki od bycia żywiołem przezroczywym i neutralnym, w którym seksualność się rozbraja, a polityka pacyfikuje, był jednym z miejsc, gdzie realizują one w sposób uprzywilejowany niektóre ze swych budzących lęk mocy¹⁶.

Seligman zdejmuje z Joe piętno „dziwki”, by przyznać sobie prawo do wyznaczania granic tabu. Rozgrzeszając, czyni ją „dziwką”, by przejąć władzę nad jej dyskursem, dyskursem szaleńca. Jego przekonanie o własnej praworządności sprawia, że przyznaje sobie prawo do gwałtu. W scenie finałowej Seligman czyni Joe raz jeszcze tym, czym była w jego oczach od

¹⁵ M. Foucault, op. cit., s. 8

¹⁶ Ibidem.

początku – zwierzęciem, uosobieniem Realnego, zimną Rzeczą. Obiektywizując jej opowieść, obiektywizuje ją samą. Gwałt dokonywany na mówieniu staje się gwałtem realnym.

DISCOURSE OF THE MADMAN – *NYPHOMANIAC* BY LARS VON TRIER

ABSTRACT

Literature by Jacques Lacan is a model of speaking, and therefore it is the primary form by which patient can identify himself with the image of himself in his own speech. The danger comes when patient's speech is joined by a psychoanalyst's voice. In the work of von Trier mental illness – nymphomania, which appears in the foreground – is what legitimizes the actions of Seligman, designed to give sense to main character's story. As a result of such "sense giving" Joe's story takes on the nature of the "discourse of the madman". Foucault's "discourse of the madman" is a speech that fell outside the established framework. Seligman, who takes the position of the analyst, and interpreter, hermeneut, in other words – the master of the discourse, takes control of Joe's speech, appropriates her story – adds his interpretation and allegorizes. Jacques Derrida says that the history of the West is the history of metonymy and metaphor – in the work of von Trier's oppressive system is language that makes the hermeneutical quest for humanistic whole. Seligman expropriates Joe's voice, subjecting her story to constant interpretation. As a result, he makes Joe once again what she is in his eyes. Having objectified her story, he objectifies her herself. Rape on words becomes very much real.

KEYWORDS

madness, oppression, symbolic order, The Real, hermeneutics

BIBLIOGRAFIA

1. Benjamin W., *On Language as Such and on the Language of Man*, [w:] idem, *Selected Writings*, vol. 1, 1913–1926, eds. M. Bullock, M. W. Jennings, Cambridge 1996.
2. Butler J., *Uwikłani w płęć*, tłum. K. Krasuska, Warszawa 2008, s. 62–74.
3. Derrida J., *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, tłum. W. Kalaga, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. 4, red. H. Markiewicz, Kraków 1996, s. 154–155.
4. Derrida J., *The Animal That Therefore I Am (More to Follow)*, trans. D. Wills, "Critical Inquiry" 2002, Vol. 28.
5. Foucault M., *Porządek dyskursu*, tłum. M. Kozłowski, Gdańsk 2002.
6. Heidegger M., *Being and Time*, trans. J. Macquarie, E. Robinson, New York 1962.
7. Žižek S., *Metastazy rozkoszy. Sześć esejów o kobietach i przyczynowości*, tłum. M. J. Mosakowski, Warszawa 2013.

