

## Bądźmy realistkami, upierajmy się przy niemożliwym. Wyobrażenia miłości we współczesnym świecie.

Przedmiotem naszych rozważań będą opowieści o miłości erotycznej, jakie funkcjonują w kulturze zachodniej późnego kapitalizmu. Naszym celem jest próba odpowiedzi na pytanie: jak rozumiana jest miłość we współczesnej kulturze i teoriach kultury? Czym jest miłość w czasach, gdy wciąż obowiązuje mit „prawdziwej miłości” (na który składają się, między innymi: komplementarność, dopasowanie partnerów, trwałość relacji), a realne związki są, jak to ujmuje Zygmunt Bauman, „związkami zaopatrzonymi w klauzulę wymówienia”<sup>1</sup>?

Eva Illouz twierdzi, że jej badania, przeprowadzone w latach 90. w Stanach Zjednoczonych, wykazały pozbawioną wymiaru tragicznego „lekkość” wchodzenia i wychodzenia ze związków<sup>2</sup>. Naszą podstawową tezą jest jednak, że miłość coraz częściej jest rozumiana jako pełen tragizmu problem utrzymania tego, co „niemożliwe”. We współczesnej kulturze widoczne jest napięcie między świadomością, że komplementarność relacji jest niemożliwa, a zaprzeczaniem tej niemożliwości.

Analizując relację między miłością a społeczeństwem Charles Lindholm pokazuje, że miłość nabiera wagi w tych epokach i kulturach, w których nasilają się strukturalne napięcia i sprzeczności w obrębie społeczeństwa<sup>3</sup>. Jest to szczególnie wyraźne dziś, gdy tożsamość nie jest dana, lecz zadana, we współczesnym „społeczeństwie ryzyka”<sup>4</sup>. Uważamy, że w tym sfragmentaryzowanym i płynnym świecie miłość jest zarówno systemem redukującym złożoność, dającym względne poczucie bezpieczeństwa, jak i tym, co poczuciu bezpieczeństwa zaprzecza (albowiem wobec wielkich oczekiwań z nią wiązanych, tym większy lęk budzi to, że może się nie udać). Sądzymy też, że miłość nie rządzi się całkowicie odrębnymi prawami od reszty instytucji społecznych, dlatego też wyraźny jest w niej wymiar władzy. Paradoksy te spróbujemy zilustrować przykładami z wybranych tekstów kulturowych – filmów: „A. I.” Stevena Spielberga, „Amelia” Jeana-Paula Jeuneta, „Pianistka” Michaela Hanekego, „Wszystko albo nic” Mike’a Leigh<sup>5</sup>.

Uważamy, że wybrane przez nas filmy wskazują na tendencje coraz bardziej obecne w kulturze<sup>6</sup>. Za Rolandem Barthesem przyjmujemy, że uczucia miłosne są zapośredniczone przez kulturę: „to ‘zarażenie afektem’, ta indukcja wychodzi od innych, z języka, z książek, od przyjaciół: żadna miłość nie jest pierwotna”<sup>7</sup>. Z jednej strony, kultura dostarcza tekstów miłości, z drugiej – teksty te są tworzone zgodnie z pewnymi oczekiwaniami społecznymi.

Zakładamy, że miłość doświadczana jest w formie narracji. Roland Barthes, starając się oddać dyskurs zakochanego podmiotu, odżegnuje się we „Fragmen-

tach dyskursu miłosnego” od całościujących opowieści. Jednostkę operacyjną wydzieloną z tego dyskursu nazywa figurą – jest to krótka i powtarzająca się forma wypowiedzi, którą najczęściej sprowadzić można do zdania lub fragmentu zdania. Uważna lektura ujawnia jednak, że w tle każdego fragmentu czają się historie miłosne – opowieści, których źródłem jest kultura. Figura jest szczątkiem panującego dyskursu<sup>8</sup>.

Naszym zdaniem, model narracji miłosnej przypomina piosenkę z refrenem. Zwrotki piosenki to różne opowieści, w ujęciu psychoanalitycznym określane mianem fantazmatów<sup>9</sup>. Sama piosenka jest charakterystycznym dla podmiotu zestawem fantazmatów. Podstawowa jest tutaj nie treść przedstawień, lecz schemat – struktura. Refrenem jest pytanie „czym jest miłość”? Specyficzna dla danego podmiotu odpowiedź, jak melodia ze zdartej płyty, przebiega wszystkie wymiary opowieści.

Dyskurs kochającej/kochającego to zarówno Barthesowskie figury, jak i przede wszystkim całości, posiadające początek, rozwinięcie i zakończenie, czyhające w tle każdego fragmentu. Robert J. Sternberg, znany amerykański psycholog, uważa, że każdy z nas konstruuje – na bazie zasłyszanych – wiele opowieści o miłości. Składają się na nie fabuły, tematy i postacie. Opowieści tworzą dynamiczną hierarchię. Dynamika ta ma swoje ograniczenia, mające źródła w kulturze, systemach socjalizacji i historii osobistej. Pewne opowieści przedkładamy nad inne. Zakochujemy się w osobie, która zdaje się pasować do naszej historii miłosnej, jednak różni partnerzy uruchamiają w nas różne opowieści. „W rezultacie to, co w pewnym momencie akceptujemy jako satysfakcjonujący, a nawet bardzo dobry związek miłosny, może szybko okazać się nie dość dobre, jeśli pojawi się inny partner, który będzie grał rolę z opowieści, która stoi wyżej w naszej hierarchii”<sup>10</sup>. Z jednej strony – opowieści kształtują nasze relacje miłosne, z drugiej – są przez relacje z innymi aktualizowane i modyfikowane. „Wydaje się, że niektóre opowieści mają większe szanse na powodzenie od innych, ale [...] warto pamiętać, że sukces danych opowieści zależy od ludzi, ich sytuacji i kultury, w której są zanurzeni. To, na ile opowieści się sprawdzają, zależy też od tego, jak mocno ludzie w nie wierzą”<sup>11</sup>. Według Sternberga najlepsze są te związki, w których ludzie snują opowieści kompatybilne, dające się pogodzić, np. opowieść o dominacji i opowieść o podporządkowaniu.

Przywołajmy w tym miejscu Lacanowską formułę „relacja seksualna nie istnieje” (*il n’y a pas de rapport sexuel*)<sup>12</sup>. W tym ujęciu wizje miłości tworzą się na bazie fundamentalnych antagonizmów, niemożliwych do zsymbolizowania przez podmiot. Kondycję podmiotu ludzkiego wyznacza *brak*, luka. Rozziew istnieje zarówno wewnątrz podmiotu (między świadomością a nieświadomością; byciem a wiedzą o byciu; między Symbolicznym, Wyobrażeniowym i Realnym – wymiarami istnienia podmiotu), jak i między podmiotami. Miłość jest iluzoryczną fantazją zjednoczenia, fantazją zapelnienia braku. Według Jacquesa Lacana komplementarność relacji miłosnej jest niemożliwa ontologicznie. To, czego pragnie jeden podmiot, nie jest tym, co drugi mógłby mu dać. „Znajdujemy tutaj nieunikniony

impas, który wyznacza pozycję kochanego: inny widzi we mnie coś i czegoś chce ode mnie, ale nie mogę dać mu czegoś, czego nie posiadam – czyli, jak pisze Lacan, nie ma żadnego związku pomiędzy tym, co kochany posiada, a tym, czego brakuje kochającemu. Jedynym sposobem, aby kochany uniknął tego impasu jest wyciągnięcie ręki do kochającego i odwzajemnienie miłości – to jest zamiana, w metaforycznym geście, statusu kochanego na status kochającego”<sup>13</sup>. Gest ten wprawdzie rozwiązuje impas, ale nie redukuje asymetrii.

W interpretacji Slavoj Žižka formuła „relacja seksualna nie istnieje” oznacza, że różnica seksualna nie jest stałym zestawem norm, „statycznych”, symbolicznych opozycji i inkluzji/wykluczeń, ale nazwą impasu, traumy, czegoś, co opiera się każdej próbie symbolizacji<sup>14</sup>. Próba ustalenia pozycji podmiotów w strukturze relacji miłosnej jest skazana na niepowodzenie, i ta właśnie „niemożliwość” otwiera przestrzeń walki o to, co znaczy „miłość”, co znaczy „kochać” i co znaczy „być kochanym”. Proponujemy tutaj, by nie ograniczać „różnicy seksualnej” do heteroseksualnej pary, ale widzieć ją jako różnicę w każdym związku miłosnym<sup>15</sup>. W relację miłosną wpisany jest antagonizm między wizjami miłości i związku żywionymi przez osoby tworzące relację. Jeśli dwie osoby mają dwa różne wyobrażenia miłości, to – jak podkreśla Žižek – nie zgadzają się również co do tego, co ich różni (na przykład, jedna z nich postrzega związek w kategoriach relacji między Panem a Niewolnikiem<sup>16</sup>, a druga postrzega miłość jako opowieść o podróży i uważa, że czasami inaczej widzą cel tej podróży).

Pojawia się pytanie: jak pogodzić te dwie opcje teoretyczne? Sądzymy, że taką możliwość daje koncepcja miłości Niklasa Luhmanna. Miłość w tym ujęciu jest rozumiana jako komunikacyjny system samoreferencyjny, dla którego podstawą jest zarówno opozycja system / otoczenie, jak i postrzeganie tej opozycji<sup>17</sup>. Jest traktowana w terminach kodu symbolicznego, zgodnie z regułami którego można wyrażać, kształtować, symulować, odrzucać, przypisywać innemu uczucia, oraz być przygotowanym na wszelkie konsekwencje tego typu komunikacji<sup>18</sup>.

Luhmannowska analiza miłości jako systemu społecznego zakłada, że każdy system musi dokonać redukcji złożoności, by wytworzyć różnicę na system i otoczenie. Stąd pewne relacje są uprzywilejowane, a inne pominięte: system nie bierze ich pod uwagę.

Spółeczny system miłości tworzą dwie osoby, z których każda przyjmuje pozycje: ja/inny, aktor/obserwator. Dwoje partnerów działa i obserwuje na różnych poziomach w tym samym czasie: na poziomie dwóch jednostek i na poziomie społecznego systemu, ukonstytuowanego przez nie („my”). W związku z tym, Luhmann proponuje zastąpienie zasady etnometodologicznej „przekładalności perspektyw”<sup>19</sup> bardziej złożoną koncepcją „interpenetracji interpersonalnej”. Interpenetracja nie stanowi fuzji dwóch jednostkowych systemów w jedność, system miłości działa na poziomie operacyjnym. Chodzi tu o zdolność systemu do uzyskiwania, selekcji i przetwarzania informacji, której każdy fragment musi odpowiadać na pytanie: „czy mój partner działa w sposób, który jest oparty na moim, a nie na jego świecie?” (obserwator/obserwatorka może też nie podejmować ryzyka przepro-

wadzania tego testu, by zapobiec odpowiedzi negatywnej)<sup>20</sup>. System miłości musi się stale reaktualizować – potwierdzać jedność wspólnego świata (mimo możliwych chwilowych załamania komunikacyjnych). Kiedy takie potwierdzanie nie ma już miejsca, system miłości przestaje istnieć (nawet, jeśli partnerzy pozostają „razem”)<sup>21</sup>. Miłość jest dopóty, dopóki dwie osoby upierają się, że miłość między nimi istnieje. Pojawia się tutaj pytanie: gdzie jest granica upierania się przy miłości „mimo wszystko”?

Jeśli weźmiemy pod uwagę opozycje: ja / inny, podmiot / przedmiot, aktywna / pasywny, kochający / kochana, aktor / obserwator, pan, pani / niewolnik, niewolnica – każda z kategorii może odnosić się do każdego z uczestników relacji miłosnej. W dzisiejszym świecie Zachodu te pozycje nie są już w sztywny sposób powiązane z płcią. Wielość i niesymetryczność pozycji zajmowanych przez jednostkę sprawia, że komplementarność relacji staje się jeszcze bardziej problematyczna.

Jak już wspominałyśmy, obecnie podstawowym kodem miłości jest problem. Tak jak tożsamość, miłość nie jest dana, lecz *zadana*. Miłości przyznaje się status, strukturę i znaczenie psychologiczne. Jeśli ktoś nie potrafi kochać, być kochanym i utrzymać związek, uważa się, że jest to symptom problemów lub zaburzeń osobowościowych. Takie rozumienie miłości i związków dominuje między innymi w popularnych poradnikach psychologicznych<sup>22</sup>. Warto zaznaczyć, że źródła problemów jednostek wynikają w dużej mierze z określonego kształtu społeczeństwa i kultury, ze złożonych doświadczeń procesów socjalizacji. Kultura definiuje te problemy jako osobiste, przerzucając odpowiedzialność na jednostki. Konsekwencją takiego ujmowania miłości, na co zwraca uwagę Luhmann, jest to, że „konstytucja osoby jako potrzebującej terapii zajmuje miejsce miłości, i jedyne pojęcie miłości, jakie jest wtedy rozwijane to miłość jako wzajemna długoterminowa terapia”<sup>23</sup>.

Pierre Bourdieu w jednej ze swych ostatnich prac<sup>24</sup> stawia pytanie: czy miłość jest wyjątkiem w świecie dominacji, „zawieszeniem przemocy symbolicznej, czy raczej jest najwyższą – ponieważ najbardziej subtelną i najbardziej niewidoczną formą tej przemocy? [...] [Czy] miłość jest dominacją zaakceptowaną, nierozpoznawalną jako taka, ale rozpoznawalną praktycznie w szczęśliwych lub nieszczęśliwych namiętnościach?”

Jak pisze Bourdieu, świat „czystej miłości” rozumiany jest społecznie jako pozbawiona przemocy wyspa, na której panuje pełna wzajemność, altruizm, wzajemne rozpoznanie i uznanie, bezinteresowność, branie i dawanie szczęścia, zachwyty nad drugą osobą. Ekonomia symbolicznej wymiany miłości objawia się w oddaniu siebie i swego ciała, i jest postrzegana jako opozycyjna w stosunku do porządku ekonomicznego. Miłość jako wyjście poza porządek walki, poza opozycję egoizm/altruizm, a nawet poza rozróżnienie podmiot/przedmiot zdaje się stać w opozycji do porządku społecznego, opartego na dominacji. Podmiot kochający rezygnuje z intencji dominowania, i z wyboru oddaje się w ręce Pana/Pani, który/ a też rezygnuje z własnej intencji dominacji. Akt ten zbiegać się musi z dobrowolną alienacją – podmiot kochający rozpoznaje się jedynie w drugiej osobie<sup>25</sup>.

Jednocześnie, miłość jest pojmowana jako wyjątkowo krucha, ponieważ kojarzy się z nadmiernymi oczekiwaniami i żądaniami<sup>26</sup>. Jest nieustannie zagrożona przez kryzysy, których powodem jest albo powrót egoistycznych kalkulacji, albo rutyna. Czy istotnie miłość jest końcem strategii dominacji? – zapytuje Bourdieu. Czy obecny w niej wymiar zagrożenia związany z lękiem, niepewnością, oczekiwaniem, frustracją, zranieniem i upokorzeniem nie wprowadza ponownie asymetrii nierównej wymiany?<sup>27</sup>.

Wymiar władzy w systemie miłości wyznacza wewnętrzną granicę tego systemu. Z jednej strony – w systemie miłości nie mieści się (podważa system od wewnątrz), z drugiej – jedynie obecność takiego elementu tworzy system (całość). Według nas, reguły dominacji/podległości odnoszą się do relacji miłosnej, mimo tego, że są często z obrazu miłości wykluczane. Co wydaje się nam bardzo ważne, uwaga coraz większej liczby tekstów kulturowych zwrócona jest obecnie na tę granicę: przestrzeń antagonizmów czyli między innymi walki o uznanie własnej wizji miłości. Podobnie – z jednej strony wizje symetryczności związku zakrywają strukturalną niespójność relacji miłosnej, z drugiej – jest ona coraz wyraźniej zauważana.

W koncepcjach i terapii opartych na psychoanalizie często zauważa się sprzeczność między świadomymi deklaracjami pracy nad związkiem a nieświadomym dążeniem do tego, by związek rozpadł się. Za Žižkiem można spojrzeć na tę sprzeczność od drugiej strony: *wiem, że komplementarny związek jest niemożliwy, ale nieświadomie wierzę w tę komplementarność*. Świadomość niemożliwości stworzenia komplementarnego związku jest zaprzeczana przez nieświadomą niewiarę podmiotu w tę niemożliwość<sup>28</sup>.

Warto zauważyć, że w wybranych przez nas filmach przewijają się wszystkie poruszone tutaj zagadnienia. Pozornie niewiele te filmy łączy. W „A. I.” przedstawiona jest miłość dziecka-robota do przybranej matki, „Amelia” pokazuje historię zakochania, „Pianistka” – relacje władzy i miłość, która, jakby powiedział Luhmann, „nie zaszła”, zaś „Wszystko albo nic” – miłość, która umarła, i być może ma szansę na odrodzenie.

„A. I.” pokazuje dramat nieodwzajemnionej miłości i niewzruszoną wiarę, że można zmienić się i zasłużyć na miłość („mamusia mnie pokocha, jak zostanę chłopcem”). Siedem słów kodu („Zyrros, Sokrates, Partykuła, Decybel, Huragan, Delfin, Tulipan”), za pomocą których Monica aktywuje w robocie nieodwracalną miłość do niej, można rozumieć jako nierozumiany przez podmiot znakowy ślad konstytuującej go traumy („Co to za słowa, mamusiu?”). Na bazie zasłyszanej baśni o Pinokiu i Błękitnej wróżce, David tworzy swoją odpowiedź na zagadkę: fantazmat; swoją opowieść o miłości ze szczęśliwym zakończeniem. Miłość pokazana jest w filmie jako najwyższa wartość: jest jedynym sensem życia stworzonego do kochania sztucznego wiecznego dziecka. Jednocześnie wyzwala go z robociej kondycji, bo, jak można sądzić, wychodzi on poza program i staje się w końcu człowiekiem (choć gdy oglądamy film, to David – niemal od początku – zdaje się nam prawdziwie i najbardziej ludzki).

Jest to miłość, która nigdy się nie kończy. Całe życie Davida jest jej podporządkowane. Gdyby był dorosłym człowiekiem – nazwano by go neurotykiem. Warto zauważyć kolejny paradoks: we współczesnej kulturze tak uporczywe trwanie przy nieodwzajemnionej miłości traktowane jest jako co najmniej niestosowne (zwłaszcza, że w tym przypadku trwa ponad dwa tysiące lat), mimo że tak wygląda model wiecznej, prawdziwej miłości. W tym filmie pokazane jest wiele *niemożliwości*. Wyrażna jest tu niekomplementarność pragnień – nie ma postaw, by sądzić, że czymś więcej niż myśleniem życzeniowym jest przekonanie Davida, że Monica odwzajemni jego miłość, jeśli spełni on pewne warunki. Zakończenie – szczęśliwy dzień z kochającą mamą, umożliwiającą – *deus ex machina* – kosmici, przybywający na Ziemię po zagładzie całej ludzkości. Spełniają oni marzenie Davida – lecz mogą mu podarować tylko jeden taki dzień. Potem przywrócona do życia Monica umiera, lecz zasypiając mówi: „To był piękny dzień. Kocham cię, naprawdę, zawsze cię kochałam”. Na te słowa David czekał całe życie. Warto podkreślić, że *ta* Monica jest jedynie wytworem wyobraźni samego Davida.

Naszym zdaniem, w tym filmie dobrze pokazany jest rozpowszechniony w naszej kulturze freudowski paradygmat miłości erotycznej, rozumianej jako pragnienie przywrócenia stanu bliskości między niemowlęciem a jego pierwotnym obiektem miłosnym. Jednocześnie jest to raczej Freud czytany przez Lacana – pełne zjednoczenie dziecka i matki jest jedynie iluzją: pomiędzy matką i dzieckiem zawsze wkracza Trzecie.

W „Pianistce” pokazana jest bez ogródek niemożliwość przekroczenia ograniczeń wynikających z historii osobistej (w tym przypadku patologicznej relacji z matką, którą można tu rozumieć jako jedną z form złożonej struktury władzy w społeczeństwie, tresury i dyscypliny). W związku z tym, dla bohaterki niemożliwe jest wejście w relację miłosną inną niż sadomasochistyczna. Historia zaczyna się jak klasyczna opowieść o miłości dworskiej: z początku kapryśna i okrutna Dama (wiedeńska nauczycielka muzyki klasycznej) wystawia swego rycerza (ucznia) na bezsensowne, arbitralne, wygórowane próby. Z czasem role zamieniają się. Ona staje się ofiarą, a on oprawcą. Mogłoby się wydawać, że ta sadomasochistyczna para ma szansę stworzyć komplementarny związek kata i ofiary. Tymczasem, jak twierdzi Žižek, wiara w komplementarność sadysty i masochisty „jest jeszcze jednym sposobem na utrwalenie złudzenia, że związek seksualny w ogóle tu istnieje”<sup>29</sup>. Asymetria polega tu na tym, że masochistyczny podmiot nie pragnie sadysty, lecz osoby, która zajmie o wiele bardziej złożoną pozycję zniewolonego Pana, wykonującego na postawie umowy polecenia swej masochistycznej partnerki. Erika przedstawia Walterowi listę swoich pragnień, odczytaną z kartki: pragnie sadomasochistycznej gry w przemoc, którą w pełni mogłaby kontrolować. Walter jest przerażony – widzi w niej, mówiąc znów słowami Žižka – „niehumanicznego partnera w sensie radykalnej Inności, która jest całkowicie niewspółmierna do naszych potrzeb i pragnień”<sup>30</sup>. Mówi jej: „jesteś chora”, siebie ustawiając w pozycji „zdrowego”. W końcu jednak gwałci ją i upokarza – naprawdę. Nie jest to ta scena, o której marzyła. Pozornie spełniły się jej pragnienia. Jednak wymuszona

aktualizacja fantazmatu jest – jak pisze Žižek – „najgorszym, najbardziej upokarzającym rodzajem przemocy; przemocy, która podważa samą podstawę [...] wyobrażenia o sobie”<sup>31</sup>. Erice pozostaje tylko popełnić samobójstwo.

„Amelia” to świat zaczarowany. Nasuwa się tu od razu Barthesowska figura: „cudowny”<sup>32</sup>. Dzieciństwo bohaterki jest podobnie potworne, jak dzieciństwo pianistki Eriki. Dorasta w pozbawionym miłości domu, pełnym obsesji jej rodziców. Zawsze była sama. Nie dość, że jej jedyna przyjaciółka rybka, nie mogąc znieść atmosfery panującej w domu, ciągle usiłuje popełnić samobójstwo, to rodzice w końcu zmuszają Amelię, by pozbyła się rybki. Jakby tego było mało, dziewczynka jest świadkiem tragicznej śmierci matki (spada na nią z Katedry Notre-Dame turystka – samobójczyni). Wszystko to jest pokazane jako groteskowe i niezwykle zabawne. Potem wszystko układa się jak najlepiej. Dwudziestoparoletnia Amelia pewnej bezsennej nocy, o 4.15, postanawia zmienić swoje życie – podejmuje decyzję: jeśli da radę dostarczyć znalezione właśnie pudełko właścicielowi, będzie – jak przed chwilą zmarła Lady Diana – uszczęśliwiać innych. A jeśli nie – to nie. Od tego momentu film coraz bardziej nabiera kolorów – w sensie dosłownym. Jakbyśmy oglądali świat oczami osoby w stanie maniakalnym: jaskrawe kolory, intensywność, rozświetlenie i szybkość. Amelia cały czas zachowuje twarz niewinnego, psotnego dziecka, nieskalanego żadną traumą. Na końcu filmu bohaterka jest szczęśliwie zakochana. W Milo, które miał równie nieprzyjemne dzieciństwo i który jest dziwakiem. Wyraźnie widać tu popularne przekonanie, że ludzie podobni są w stanie stworzyć komplementarną relację.

Powszechnie film ten odbierany jest jako ciepły, pogodny i optymistyczny. Co jest ciekawe, gdyby odjąć tutaj groteskę, humor, świetlistość kolorów i dziecięcą świeżość twarzy Amelii to pozostałby przerażający świat, który – jak w pewnym momencie słyszymy w filmie – „wydaje się tak martwy, że Amelia woli żyć wyobraźnią”. Że żyje wyobraźnią, pokazane jest choćby w scenie, w której z telewizora Stalin komentuje jej życie, lub w scenie, w której ogląda swój pogrzeb na ekranie telewizora. Możemy się tu pokusić o interpretację psychiatryczną – Amelia ma urojenia ksobne i wielkościowe. Sądzimy, że szczęśliwe zakończenie tej historii jest bardziej prawdopodobne w fantazji niż w życiu. Film wyraźnie przedstawia różnego rodzaju niemożliwości, a zarazem je maskuje i zaprzecza im. Większość widzów wybiera (i słusznie) wersję optymistyczną: *niewiarę w niemożliwość* komplementarnej relacji miłosnej. Jak twierdzi Žižek, instytucje społeczne (a jedną z nich jest miłość) „istnieją tylko wtedy, gdy podmioty wierzą w nie, lub raczej, gdy działają [...] TAK JAKBY w nie wierzyły”<sup>33</sup>. Jeśli współcześnie coraz częściej rozumie się trwałą i komplementarną relację miłosną jako niemożliwą, to wchodzenie w związek i trwanie w nich jest możliwe tylko dzięki zawieszaniu tej świadomości.

We współczesnym sfragmentaryzowanym świecie miłość wypełnia do pewnego stopnia pozycję nieobecnego Boga. Najistotniejsze wydaje nam się to, że przybiera ona formę archaicznego sacrum<sup>34</sup>, czyli doświadczana jest jako ambiwalentne „x”. Z jednej strony postrzegana jest jako przerażająca, niezrozumiała i nie-

osiągalna. Z drugiej strony, jest jedynym miejscem zapewniającym poczucie sensu i porządek świata. Tak przedstawiona jest w filmie lewicowego brytyjskiego reżysera Mike'a Leigh. Film ten pokazuje pozbawione wszelkich perspektyw życie na blokowisku. Antagonizm klasowy jest w tym filmie ukryty, nie ma tu przestrzeni na możliwość walki z systemem. Phil jest taksówkarzem, Penny pracuje jako kasjerka w supermarkecie, ich córka Rachel jest sprzątaczką w domu starców, a bezrobotny syn Rory spędza całe dnie na kanapie. Życie rodziny i jej sąsiadów przemija na usiłowaniu przetrwania z tygodnia na tydzień. Panuje atmosfera beczynności, monotonii, frustracji i ponurej rezygnacji. Rodzinny dramat – choroba syna sprawia, że para bohaterów zbliża się do siebie i pojawia się możliwość odrodzenia łączących ich kiedyś uczuć. Przesłaniem filmu jest: jedyny sens życia, niezależny od miejsca w strukturze społecznej, tkwi w miłości. Nic nie wskazuje jednak na to, że pozostali bohaterowie mają podobną szansę na miłość. Znaczący jest tutaj tytuł: „Wszystko albo nic”.

## Przypisy

<sup>1</sup> Zygmunt Bauman, *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Warszawa, Instytut Kultury 1994, s. 16.

<sup>2</sup> Eva Illouz, *The Lost Innocence of Love. Romance as a Postmodern Condition*, w: *Love and Eroticism*, red. Mike Featherstone, London, Thousand Oaks and New Delhi, SAGE Publications 1999, s. 177.

<sup>3</sup> Charles Lindholm, *Love and Structure*, w: *Love and Eroticism*, red. Mike Featherstone, London, Thousand Oaks and New Delhi, SAGE Publications 1999, s. 254–258.

<sup>4</sup> Społeczeństwo ryzyka nie oferuje zakotwiczenia w relacjach pokrewieństwa, strukturze społecznej, statusie społecznym i religii. Por. Ulrich Beck, *Społeczeństwo ryzyka. W drodze do innej nowoczesności*, przeł. Stanisław Cieśla, Warszawa, Scholar 2002.

<sup>5</sup> *A.I. Artificial Intelligence*. Scenariusz: Steven Spielberg, Brian Aldiss, Ian Watson. Reżyseria: Steven Spielberg, USA, 2001; *Amelia (Amelie)*. Scenariusz: Jean-Paul Jeunet, Guillaume Laurant. Reżyseria: Jean-Paul Jeunet, Francja, Niemcy, 2001; *Pianistka (La Pianiste)*. Scenariusz i reżyseria: Michael Haneke, Austria, Francja, 2001; *Wszystko albo nic (All or Nothing)*. Scenariusz i reżyseria: Mike Leigh, Wielka Brytania, Francja, 2002.

<sup>6</sup> Wybrane przez nas filmy w powszechnej świadomości nie należą do kanonu filmów miłosnych. Por. wypowiedź dotyczącą filmu „Pianistka”, w której ten film jest postrzegany jako obsceniczny i marginalny: Piotr Kletowski, *Europejskie kino z kloaki*, „Kino” 2003, 3, s. 8–12.

<sup>7</sup> Roland Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przeł. Marek Bieńczyk, Warszawa, Wydawnictwo KR 1999, s. 199.

<sup>8</sup> Barthes, *Fragmenty...*, s. 39–43.

<sup>9</sup> Fantazmat to wyobrażeniowy scenariusz, w którym obecny jest podmiot. Por. Barbara Pietkiewicz, *Mity, którymi żyjemy: psychoanalityczna koncepcja fantazmatu*, „Kultura i Społeczeństwo” 1997, 2, s. 73–82.

<sup>10</sup> Robert J. Sternberg, *Miłość jest opowieścią*, przeł. Tomasz Oljasz, Poznań, Dom Wyd. RE-BIS 2001, s. 28.

<sup>11</sup> Sternberg, *Miłość...*, s. 42.

<sup>12</sup> Por. Jacques Lacan, (Jacques-Alain Miller, red.), *Le Séminaire. Livre XX. Encore, 1972–1973*, Paris, Seuil 1975, s. 17.

<sup>13</sup> Slavoj Žižek, *Miłość dworska czyli Kobieta jako Rzecz*, „Odra” 2002, 7–8, s. 46.

<sup>14</sup> Slavoj Žižek, *Class Struggle or Postmodernism? Yes, please!*, w: Judith Butler, Ernest Laclau, Slavoj Žižek, *Contingency, Hegemony, Universality. Contemporary Dialogues on the Left*, London and New York, Verso 2000, s. 110.

<sup>15</sup> Lacanowską różnicę seksualną rozumiemy w kategoriach „gender” (tożsamości kulturowej, a nie biologicznej), ponieważ dotyczy ona umiejscowienia podmiotu w Języku. W kwestii różnicy seksualnej por. Paweł Dybel, *Refleksje wokół diagramu różnicy seksualnej Jacques’a Lacana*, w: *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, red. Grażyna Borkowska, Lilianna Sikorska, Warszawa, Wydawnictwo IBL PAN, 2000, s. 30–42.

<sup>16</sup> Nie mamy tu na myśli wyłącznie opisywanych przez R. J. Sternberga „opowieści o rządzeniu”, „horrorze”, „policjancie i podejrzanym”, czy „opowieści wojennej”. Por. Sternberg, *Miłość...*, s. 79–94, 101–109, 215–220. Warto zwrócić uwagę na bardziej złożony model zawarty w promowanej w mediach książce „Żona uległa” (oryginalny tytuł: „The Surrendered Wife”), w której autorka z jednej strony zaleca uległość wobec partnera, a z drugiej, pokazuje jak, za pomocą uległości, manipulować partnerem. Por. *Newsweek* 2003, 2, s. 86; Laura Doyle, *Żona uległa*, tłum. Grażyna Gasparska, Warszawa, Amber 2002.

<sup>17</sup> Niklas Luhmann, *Love as Passion. The Codification of Intimacy*, przeł. Jeremy Gaines and Doris L. Jones, Stanford, Stanford University Press 1998, s. 3–17.

<sup>18</sup> Luhmann, *Love as Passion...*, s. 20.

<sup>19</sup> Harold Garfinkel, *Studies in Ethnomethodology*, Englewood Cliffs, New York, Prentice-Hall 1967; Cicourel Aaron V., *Cognitive Sociology*, London, Macmillan 1973, s. 85–88.

<sup>20</sup> Luhmann, *Love as Passion...*, s. 35.

<sup>21</sup> Luhmann, *Love as Passion...*, s. 22 i 172–178.

<sup>22</sup> Por. Pia Mellody, *Toksyczna miłość i jak się z niej wyzwolić*, przeł. Andrzej Polkowski, Warszawa, J. Santorski & Co. 1992; Valerio Albisetti, *Ból miłości. Jak radzić sobie z problemami życia uczuciowego*, przeł. Władysława Zasiura, Kielce, Jedność 1998.

<sup>23</sup> Luhmann, *Love as Passion...*, s. 167.

<sup>24</sup> Pierre Bourdieu, *Masculine Domination*, przeł. Richard Nice, Stanford, Stanford University Press 2001, s. 109.

<sup>25</sup> Bourdieu, *Masculine Domination...*, s. 112.

<sup>26</sup> Bourdieu, *Masculine Domination...*, s. 111.

<sup>27</sup> Bourdieu, *Masculine Domination...*, s. 110.

<sup>28</sup> Por. Slavoj Žižek, *Da Capo Senza Fine*, w: Judith Butler, Ernest Laclau, Slavoj Žižek, *Contingency, Hegemony, Universality. Contemporary Dialogues on the Left*, London and New York, Verso 2000, s. 256.

<sup>29</sup> Slavoj Žižek, *Gwałt na fantazji czyli postmodernizm jako źródło cierpień*, „Odra” 1999, 3, s. 41.

<sup>30</sup> Žižek, *Gwałt na fantazji...*, s. 43.

<sup>31</sup> Žižek, *Gwałt na fantazji...*, s. 40.

<sup>32</sup> Barthes, *Fragments...*, s. 59.

<sup>33</sup> Slavoj Žižek, *The Art of the Ridiculous Sublime. On David Lynch's Lost Highway*, Washington, Walter Chapin Simpson Center for the Humanities, University of Washington 2000, s. 26.

<sup>34</sup> Zygmunt Freud, *Totem i tabu*, przeł. Jerzy Prokopiuk, Marcin Poręba, Warszawa, Wydawnictwo KR 1993; Georges Bataille, *Teoria religii*, przeł. Krzysztof Matuszewski, Warszawa, Wydawnictwo KR 1996, s. 34; Roger Caillois, *Człowiek i sacrum*, przeł. Anna Tatarkiewicz, Ewa Burska, Warszawa, Oficyna Wydawnicza Volumen 1995, s. 35–64.