
Czy muzyka uzależnia? Recenzja książki Jakuba Momry *Ucho nie ma powieki. Dźwiękowe sceny pierwotne*

Anna Turczyn

TEKSTY DRUGIE 2021, NR 6, S. 213–222

DOI: 10.18318/td.2021.6.13 | ORCID: 0000-0003-1611-5139

Maria Janion w artykule zatytułowanym *Bogini Wolności (Dlaczego rewolucja jest kobietą?)*¹ pisze, że wszelkie zmiany zachodzące w paradygmacie społecznym, a więc w kulturowej i pogłądowej sferze społecznej refleksji, a nawet w mentalności i postawach wspólnot tworzących społeczeństwo, zaczynają się od walki symboli i alegorii. Najpierw przekształca się myślenie („język i wyobrażenia”, s. 7), a potem rzeczywistość. Żeby rewolucja francuska mogła pomyśleć w o l n o ś ć i e m a n c y p a c j a, musiała wpięrow wcielić te znaczące. Chodziło więc o publiczne pokazanie „żywego ciała” bogini Wolności, a nie o wystawianie jej pomnika. Posąg, figura, monument to narzędzia idolatrii i ślepego kultu. Żywe ciało, żywy człowiek natomiast miał przyczynić się do zeświecczenia obowiązującej w starym porządku reguły. W ten sposób wcieleniem bogini Rozumu, symbolicznego obrazu rewolucji, stała się – chcąc, nie chcąc – kurtyzana,

Anna Turczyn

– absolwentka polonistyki na Uniwersytecie Jagiellońskim, pracuje w Centrum Studiów Humanistycznych UJ. Interesuje się psychoanalizą, szczególnie francuską. Napisała pracę doktorską o J. Lacanie i interpretacji. Tłumaczy. Wśród jej przekładów znalazły się książki M. Augé, J. Kristevej, R. Barthes’a. kontakt: anna.turczyn@uj.edu.pl

1 M. Janion *Kobiety i duch inności*, Sic!, Warszawa 1996. Dalej numer strony podaję w nawiasie po cytacie.

artystka, śpiewaczka, ponieważ kobiety cnotliwe, piękne, rozbudzające uczucia szlachetne („humanistyczne”), nie chciały publicznie pokazywać swoich ciał. A symbol rewolucji miał być żywy, namacalny, cielesny, ludzki, nie zaś kamienny i niedostępny. „Nacechowana wzniosłością idea Bogini Rozumu czy Wolności – pisze Janion – miała się ukazywać nie w postaci kamiennego posągu, lecz żywego ciała. Niosło ono ze sobą z konieczności również to wszystko, co może być niskie, a nawet trywialne” (s. 9). Jeśli ta bogini miała się wcielić, to musiała mieć ciało kobiety: obnażone piersi, tunikę zadartą do kolan, rozpuszczone włosy... Właśnie to „niskie” i „trywialne” być może w znacznym stopniu przyczyniło się do rozpowszechnienia idei rewolucji francuskiej. Emancypacja, ciało, „rozchełstana Wolność”.

Kobiety, szaleństwo i rewolucja zostały połączone w zasadzie w jeden signifiant, którego znaczenie oscylowało wokół takich sensów, jak transgresja, nowa ekspresja, moc symbolu. Co ciekawe, podkreśla Maria Janion, nie przełożyło się to na symboliczną skuteczność. Kobiety rewolucji francuskiej miały prawo do szafotu, ale nie miały prawa głosu. Inaczej mówiąc, to nie była ich rewolucja; one miały ją jedynie ucieleśniać. Ale ta inkorporacja przebiegała dosyć specyficznie. Ucieleśnienie symbolu Rozumu czy Wolności za pomocą ciała „kobiety publicznej” powoduje, że wyzwała się coś d o d a t k o w e g o, coś spoza dialektyki pragnienia: coś, co wręcz uśmierca pragnienie. Kurtyzana jest obiektem rozkoszy, może być nawet powodem uzależnienia, ale jako taka – pozostająca w zasięgu, łatwa do zdobycia – nie jest obiektem pragnienia, nie jest obiektem brakujałym.

Ta rewolucja należała do człowieka jako mężczyzny (fr. *homme*) i obywatela. Czym więc była owa kobieta – Wolność rewolucji francuskiej? No właśnie czymś w rodzaju obiektu dodatkowego. Jej zadanie nie polegało na uzupełnianiu symbolu rewolucji, bo ów symbol mogło reprezentować również coś innego. Mówię tutaj o pewnym obrazie ogólnym, bo nie każda „rewolucja jest kobietą”, chociaż wiele zrywów rzeczywiście wykorzystuje tę specyficzną, dodatkową rolę kobiet, co szczególnie wyraźnie widać w piśarstwie Milana Kundery). Co tutaj jest dodatkowego? To, że pokazanie ciała okazuje się zadarciem tuniki do kolan, odsłonięciem piersi, rozpuszczeniem włosów. Słowem, zamanifestowaniem czegoś, co z samą walką nie ma nic wspólnego. Rozebrana kobieta jest dodatkiem na polu walki, a nie jego brakującym elementem.

Wyraźnie, jak sądzę, potwierdza to kres rewolucji: republika, cesarstwo, królestwo to „koniec rewolucji”, pisze Janion. Po pięćdziesięciu latach od obalenia monarchii kobieta miała być „cnotliwą i udomowioną żoną albo

heterą” (s. 24). W roli obiektu dodatkowego kobiety mogły stać „wiecznie na wiecznej barykadzie” jako „virago, furie, magiery, wściekłe diabllice, o włosach w nieładzie, roznegliżowane, o płonącym spojrzeniu” (s. 23), ale ponieważ nie były żadnym ogniwem tej rewolucji, żadnym jej brakującym, a w związku z tym i nieodzownym elementem, to po wyciszeniu sytuacji politycznej, jak w porę zdjęte z ognia gotujące się mleko, wróciły do garnków.

Czym jest obiekt dodatkowy? Przyczyną uzależnienia. Do uzależnienia dochodzi wówczas, gdy jakiś obiekt – bez względu na to, o jaką substancję może chodzić – zaczyna funkcjonować na zasadzie dodatku. Właśnie nie jako obiekt brakujący w dialektyce pragnienia, nie jako uzupełnienie, którego nie daje się zrealizować, ale jako czysty, by tak rzec, dodatek. To wtedy zaspokojenie staje się uzależnieniem i w efekcie prowadzi do przedawkowania. Pierwsze wizerunki Republiki, tworzone w połowie XIX wieku, pokazywały w gruncie rzeczy obrazy rewolucji; to było uzależnienie silniejsze od wszelkiej politycznej woli, od obrazu aktualnej rzeczywistości.

Dlaczego studium poświęcone książce Jakuba Momry zaczęłam od tego „kobiecego dodatku” do rewolucji, tak fenomenalnie uchwyconego przez Marię Janion, który ja zinterpretowałam w języku Jacques’a Lacana? Dlatego że i autor *Ucha* w pierwszych słowach powołuje się na tę specyficzną rolę pewnych obiektów.

Erika

Ekspozycje, jak sądzę, mają w książce Momry ściśle muzyczny wydźwięk. Traktuję je więc jako temat opracowywany i stale pojawiający się w tej czy innej formie w całym dziele. Pierwszą ich bohaterką jest Erika Kohut. Momro pokazuje scenę z filmu i jednocześnie uzupełnia swój opis historią z powieści *Pianistka* oraz komentarzami Elfriede Jelinek. Dlaczego pianistka umiera? Nie pytam tutaj o samobójstwo, które popełnia Erika, interesuje mnie raczej ów „grymas twarzy pianistki, który jest torturą dla naszych oczu”². Dlaczego tak strasznie patrzy się na kogoś, kto uległ „pornograficznemu popędowi”, jak pisze Jakub Momro, kogoś, kto przeżył „zaspokojenie od razu, bezpośrednio, bez skutków i bez przyczyn” (s. 8)? Autor *Ucha* nazywa to „piekłem zrealizowanych fantazji”, „to świat bez braków i bez obiektów, które można pokochać” (s. 8). Inaczej mówiąc, Erika swoje muzyczne zaspokojenie przeżywa jak

2 J. Momro *Ucho nie ma powieki. Dźwiękowe sceny pierwotne*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2020, s. 7. Dalej numer strony podaję w nawiasie po cytacie.

uzależnienie. Muzyka dla Eriki – tutaj wypowiada się Elfriede Jelinek – to ten moment, faza, „zanim jest już całkiem po nas” (s. 10). I ta chwila wyobcowania jest, dopowiada Momro, „równie konieczna, jak formy artykulacji” (s. 9). Erika uzależniła się od zaspokojenia, od dodatkowego obiektu, którym oczywiście wcale nie miał być kochanek Klemmer. Erika uzależniła się od tego, co robi muzyka. Nie tyle od samej muzyki, ile właśnie od tego, co ona robi. Muzyka sprawiała, że Erika przestawała być podmiotem, że pojawiała się dodatkowa rozkosz, samożywiąca się, jak powiada Lacan, potrzebna muzykowi do gry tak jak kobieta francuskim rewolucjonistom. Jakub Momro nazywa to za Adornem „radikalną desubiektywizacją”, ja za Lacanem powiem – przedawkowanie. Erika Kohut przedawkowała. To jest początek wielkiej historii muzycznej myśli, muzyki myśli, jaką tworzy i opisuje książka *Ucho nie ma powieki*.

Druga scena z *Ekspozycji*, jak mi się wydaje, wprowadza tutaj wyraźny kontrast. To Pascal Quignard i jego *Albucjusz*, a wraz z nimi porządek „resztek”, które w pewnym sensie funkcjonują jako obiekty dodatkowe – „drobna potworność w naszym ciele” (s. 10) – ale w tej sytuacji podmiot dla odmiany nie rozpada się pod ich wpływem. Jest wręcz przeciwnie. Jak „republikanin”, by przywołać rozróżnienie z początku tekstu, spogląda „z ukosa”, fascynują go (*fascinus*) resztki rewolucji, ale im nie ulega. Jest zafascynowany, może nawet perwersyjny, ale nie uzależniony. Muzyka go nie pochłania, bo pojawia się w postaci „groźnej, dyscyplinującej, a nawet zabójczej” (s. 12), czyli odwrotnie niż w przypadku Eriki, bo stawia na baczność, każe się bać, nawet drżeć. Albo – druga możliwość – domaga się nazwy, której podmiot nie zna, ale którą odczuwa „w najgłębszym sensie” (s. 12). Inaczej mówiąc, Albucjusz, w przeciwieństwie do pianistki, umiejętnie uchyla się przed uzależnieniem. Wykorzystuje do tego swoisty interwał, „piątą porę roku”, czas darowany. „Czy nie jest tak, że interwał jest szansą na wyrażenie się podmiotowości? Z pewnością”, mówi Momro. Czy tym samym opowiada się po stronie Albucjusza? Być może. Ale jednocześnie zdaje sobie sprawę, że naprzeciwko jest Erika i jej śmierć z przedawkowania. Dlatego mówi: „Uszy słyszą, zanim wiemy cokolwiek, a nawet zanim pojawi się krzyk czy oddech. Ucho nie ma powieki, więc słyszy bezustannie” (s. 12). Ucho może podmiot uzależnić, działać przeciwko podmiotowi, może go zabić. Przed uchem ratuje nas czas, dzięki któremu jako podmioty mamy szansę uchylić się przed dźwięcznością, muzycznością, słowem – przed realnością dźwięku.

Ucho nie ma powieki to wielka antologia muzyki myśli, to nowa koncepcja muzyki myśli autorstwa Jakuba Momry, która według mnie proponuje czytelnikowi coś w rodzaju granicznego doświadczenia z obiektem dodatkowym,

z używką, ale, by tak rzec, na trzeźwo. To trzeźwy krytyczny namysł nad tym, co „nowoczesne wyparcie dźwiękowe” (s. 457) unieważniło jako myśl krytyczną. A przecież, powiada Momro, przeżycie muzyczne i eksperymentowanie foniczne to rodzaj myślenia krytycznego, muzyka niczego nie reprezentuje, to autonomiczne obiekty dźwiękowe, wszelako nieoderwane od ucha, bo „skupiające całą ludzką skończoność oraz jej nieokreśloną zwierzęcość” (s. 563) Zatem i Albucjusz, i Erika, ale po przeciwnych stronach. Erika ucieleśnia brak pragnienia, absolutne poddanie się działaniu obiektu dodatkowego. Albucjusz, starożytny retor jękała, od razu ukazuje swój brak, który go nie uzależnia, wręcz przeciwnie, utwierdza go jako podmiot.

Ekspozycje mają dla mnie wartość drogowskazu w dalszej lekturze książki. Dlatego zaproponowałam taki podział. Rzeczywiście sprawdził się w tych miejscach, w których trudne, a momentami nawet zawiłe rozważania autora wywoływały we mnie popłoch. Z pewnością wynikający z ogromnej dysproporcji wiedzy, mojej niewiedzy. Ostatecznie jednak – i to bez wątpienia wyróżnia tę książkę – autor stawia na pewnego rodzaju asystemowość. Wiedza ma tu bowiem inną wartość: tak, zachowuje wartość, ale nie sankcjonuje jej już żadna metafizyka. Nie straszą tu już żadne „zetlałe powidoki metafizyki”, nowoczesność została odczarowana, „czysty duch” już nie nawiedza materii (s. 128). Ontologiczna strata jest koniecznym warunkiem nowej epistemologii, którą Jakub Momro nazywa „akustyczną *episteme* nowoczesności” (s. 524). Z jednej strony, powiada, „ucho nie służy do wyłapywania odpowiedniego tonu”, ucho nie służy do wyłapywania prawdy, jak chciałby Heidegger, bo słuchanie jest „fałszywie” bezpośrednio: ono stanowi wielość i wielość tworzy (s. 340). Z drugiej strony, można by rzec, brak usznej powieki znosi podział na to, co wewnątrz i na zewnątrz, dźwięk staje się widmowy – ani obecny, ani nieobecny, podmiot zaś nie wiąże się już z umiejętnością krytycznej refleksji rozumianej wyłącznie jako używanie pojęć, ale z wyobraźnią (za J.-L. Nancym) jako dźwiękową funkcją krytyczną. I to jest moment prawdziwej emancypacji słyszenia, czyli uwolnienia słuchania od głosu prawdy. „Formalna pustka dźwięku stanowi bowiem najdoskonalsze ucieleśnienie pustki jako warunku i celu wyobraźni, od której rozpoczyna się i kończy gest poznawczy” (s. 129) To stawia nas przed nieuchronną dwuznacznością słuchania i artykułowania dźwięków. Rozumienie podmiotu, jak i sam podmiot zacierają się, a w związku z tym wyłania się możliwość (konieczność?) zainicjowania ich na nowo. Jeśli muzyka może być myśleniem, to dlatego że wrażenie ulega „krystalizacji” i chociaż sam jej moment jest bezpodmiotowy, to jednak od tego momentu podmiot zaczyna istnieć. Proces ten pozostaje jednak nieciągły, potrzebny

jest czas, jakiś interwał, choć z drugiej strony, pisze Momro, „nieznośna jest sytuacja, w której nie wiadomo, co jest pauzą, interwałem, a co głównym elementem brzmieniowym w utworze” (s. 118). I tutaj przywołuję postacie Eriki i Albućusza. Jeżeli dźwięk uznać za obiekt dodatkowy, to stanie się on „ciałem obcym dezintegrującym podmiot” (s. 99). Ale można też potraktować samą potencjalność dźwięku jako efekt jego nieobecności i wówczas dźwięk pełni funkcję granicy, którą „ustanawia myśl przychodząca jako efekt dźwięku” (s. 92). Ta dwuznaczność jest celowa, zamierzona i nieusuwalna.

Paradygmat „muzyczny”

Książka *Ucho nie ma powieki* wzięła się, jak sądzę, stąd, że muzyka okazała się dla autora możliwością innego rozumienia nowoczesności. Chodziłoby tutaj o wyjątkowe na tym polu powiązanie swoistej pasywności słuchania z charakterystyczną dla podmiotu krytycznością. Oto „pusta” ontologia staje się warunkiem nowej epistemologii i ten „muzyczny” paradygmat ma przede wszystkim krytycznie poszukiwać nowej formy dialektyki, przy czym tę „nowość” za Jean-Lukiem Nancym należy rozumieć jako „scalenie dźwiękowego doznania ze scjentystycznie motywowanym eksperymentem” (s. 533). Takie scalenie następuje wtedy, gdy dźwiękowa wirtualność aktualizuje cielesne formy i pojęcia. Doświadczenie dźwięku natychmiast otwiera świat przeżycia, a tym samym unika literackich powikłań. Literatura bowiem tkwi w świecie znaków i referencji, nieustannie poszukuje nowych form przedstawienia i zapośredniczenia. Muzyka z kolei nie musi być, jak literatura, „wierna przegranej” (s. 220), bo jest wolna od literackiego „zakłopotania wszechmocą i zupełną niewystarczalnością języka” (s. 221). Co ciekawe, pisze Jakub Momro, ciało, człowiek broni się przed dźwiękiem, „separuje się od bodźców brzmieniowych” (za M. Serres'em, s. 229), natomiast podmiot już nie. Ciało wyprzedza więc refleksję, która stanowiłaby efekt muzycznego doznania. Paradygmat „muzyczny” byłby więc krytycznym myśleniem o tym, co dzieje się między momentem oporu a chwilą konstatacji. Fizyka i akustyka opisują ruch powietrza, które wibrując, wpada do ucha. I tutaj fizjologiczne uwarunkowanie ucha pozwala wywołać kognitywny obraz oraz subiektywność. Dlatego sam dźwięk należałoby rozumieć jako „skondensowaną cielesność”, a ostatecznie jako wolność, której „doświadczyć możemy dzięki słuchaniu, ekspresji i tworzeniu” (s. 343). Podmiot „muzyczny” nie jest ani podmiotem muzycznej wiedzy, ani pudłem rezonansowym, bo słuchanie sprowadza się do „cielesnego procesu uświadomienia [...], że w samym myśleniu dźwiękowym mieści się rozpraszająca się zmysłowość” (s. 414).

Autor *Ucha* konstruuje paradygmat „muzyczny”, przechodząc przez refleksje największych myślicieli nie tylko muzycznych i nie tylko XX-wiecznych. Hegel muzykę umieścił w ramach estetyki i podporządkował idei nieskończoności rozumianej jako pojęciowa i historyczna niematerialność („idealność sztuki”). Kant mógł w dźwięku widzieć swoją „rzecz” (*Ding an sich*), nieuchronnie odrębną i wyodrębnianą w podmiotowej refleksji. Nie da się, zdaniem Momry, myśleć o muzyce czy o dźwięku z zachowaniem, by tak rzec, starych (metafizycznych) nawyków. Dopiero muzyka myśl w równym stopniu kształtowana przez filozofię Jean-Luca Nancy’ego czy Michela Serres’a, co psychoanalizę Pierre’a Fédidy czy teorię i praktykę Iannisa Xenakisa jest w stanie obalić ramy wnętrza i zewnątrz, „strażników i dozorców przestrzegających prawa dostępu” (s. 31) do archiwum dźwięku. Dopóki trwa „metafizyczny fetysz”, dopóty obowiązuje zakaz pilnujący granicy wiedzy i prawdy: „nie możesz mówić o muzyce nie tylko dlatego, że nie jesteś ekspertem, że nie posiadasz odpowiedniego wykształcenia”, ale przede wszystkim dlatego, że uczestnictwo w sferze dźwiękowej wymaga „zewnętrznej” legitymizacji (s. 23). To przeciwko temu mitowi występuje Jakub Momro, przypominając, że *ucho nie ma powieki...*

Nowe myślenie muzyczne zakładałoby więc trzy tryby formalizacji: archiwum, ekosystem oraz figurację pojęcia dźwięku. Bezpodmiotowe formy pamięci zanikających dźwięków tworzyłyby coś w rodzaju „archiwum znikania” (s. 32), którego stałym, nieredukowalnym punktem jest człowiek, niekoniecznie podmiot (s. 38). To rodzaj nowoczesnej „fonosfery”, bez początku, końca i celu. Dźwięki pojawiają się jak tropizmy, wywołane nieokreśloną energią, wciągają w środowisko, w którym same już ulegają przetworzeniom jako formy wirtualności destabilizujące układ wyjściowy (jak „pasożyty”, s. 257). Dźwięk wiąże się z wyobraźnią, z figuratywnym ujęciem pustki, niczego nie reprezentuje i „pozwała zrozumieć, w jaki sposób zasada reprezentacji zostaje zastąpiona regułą relacji” (s. 121). Nie jest więc „zewnętrzną wobec podmiotu prawdą”, „nie ludzkim przedmiotem”. Może być czymś, czymkolwiek (*quelque chose*, s. 130), co posiada egzystencjalny ciężar. Paradygmat „muzyczny” w tym sensie jest obiektywy.

Przywołuję tutaj jedynie najogólniejsze hasła, które w sposób szczegółowy i niezwykle precyzyjny (pod względem zarówno terminów i pojęć, jak i reguł dyskursywnej artykulacji) zostały obszernie rozwinięte, a nawet drastycznie zmodyfikowane w książce Momry. Jest ona formą krytycznego myślenia o muzyce, ale też w równym stopniu muzyką myślą ujętą jako forma krytyczna. W tym sensie oceniam to dzieło jako odważny teoretyczny ewenement.

Klinika uzależnień, czyli symptom jako model rozkoszy

Wspomniałam, że dużym ułatwieniem w trakcie lektury było dla mnie stałe, by tak rzec, nasłuchiwanie powracającego tematu *Ekspozycji*. Można by to też nazwać powrotem do „dźwiękowych scen pierwotnych”. Autor zagłębia się w zagadnienie do poziomu prawie namacalnego, niweczając tym samym nawykowy schemat myślenia oparty na paradygmacie obecności i nieobecności, czyli de facto na wypatrywaniu dźwięków. Żeby podołać temu eksperymentowi, żeby spróbować wraz z autorem i za autorem zmienić pozycję na taką, w której refleksja już w momencie rozumienia wchodzi w obszar relacji, a nie reprezentacji, konieczna okazała się dla mnie teoria psychoanalityczna. Jakub Momro zresztą w pewnym sensie zaproponował ją jako jedno z intelektualnych narzędzi, które chociaż wprost nie odnosi się do fonosfery, to jednak daje możliwość pogłębienia refleksji nad dźwiękiem. Dźwięk należy rozpatrywać obiektowo i symptomatycznie. Dlaczego jednak autor *Ucha* zdecydował się na tak jednostronną i wyłącznie znaczeniową interpretację funkcji obiektu i symptomu? Czy z uwagi na krytyczne myślenie o psychoanalizie? Na krytyczną recepcję psychoanalizy Jacques’a Lacana? Akurat Lacan moim zdaniem świetnie nadaje się do badania relacji z obiektami dodatkowymi, jeżeli tylko nie czyta się go po freudowsku. A właśnie tak czyta go Jakub Momro.

Żeby odróżnić Lacana od Freuda wystarczy na przykład zastanowić się, czym jest symptom. Symptom, pisze autor *Ucha*, to „zakneblowane mówienie”, „pole wiedzy” (s. 482). Można by też dodać, że symptom to słynne *ça parle*, mówienie nieświadomego lub zaszyfrowana prawda nieświadomości. To właśnie jest symptom Freudowski. W swojej istocie pozostaje on interpretowalny i w zasadzie do tego należy sprowadzić całą jego symptomatyczną wartość. Słowem, symptom ma znaczenie. Problem polega na tym, że Momro tak samo rozumie symptom Lacana. A przecież według Lacana symptom nic nie mówi; symptom coś robi. Mówiąc najkrócej, symptom „robi” ciało lub jakiś jego fragment, lub substytut, np. ego jako obraz ciała. Dlatego twierdzą, że symptom Freuda mówi, ale symptom Lacana nie mówi.

Dobitnym przykładem takiego rozumienia symptomu jest tekst Lacana *Joyce le symptôme*, przywoływany również w *Uchu* (s. 490). Lacan proponuje w nim coś w rodzaju nowej „jednostki klinicznej”, nazwanej właśnie *symptom „Joyce”*, która miałaby określać relacyjne, a nie reprezentacyjne ujęcie symptomu. Symptom wiąże ciało z językiem (ściślej: ze znaczącym), ale nie należy szukać tu sensu czy znaczenia. Ta droga wiedzie w odwrotnym kierunku: ku zaspokojeniu. Symptom ma pobudzać ciało. I w ten sposób jego interpretacyjna wartość zostaje zastąpiona relacyjnością, jego relacją z ciałem.

Symptom pobudza rozkosz ciała, która jest uzależniająca, dodatkowa. To nie jest ta *jouissance*, którą czyta się jako *jouir-sens* i którą Momro przypisuje Lacanowi, mówiąc: „Symptom to jedyna substancja, jaka jest nam dostępna, utrzymuje nas przy życiu i nadaje nam sens” (s. 491). Otóż, ściśle biorąc, nie jedyna, bo właśnie pokazują, że jest i ten „drugi” symptom, symptom „Joyce”, który nie ma nic wspólnego „z naszym sensem”. Freudowski symptom daje możliwość przeżycia „rozkoszy literackiej” (*jouir-sens*), ale podobnie jak cała literatura, pozostaje „wierny przegranej” – cytuję tu słowa Jakuba Momry o niższości literatury wobec muzyki. Natomiast symptom „Joyce”, symptom Lacana, nie zapewnia żadnej dającej się wyrazić w języku *jouissance*; działa na ciało, uzależnia i ostatecznie prowadzi do zaspokojenia jako przedawkowania.

Mam nadzieję, że krótki cytat pokaże, jak bardzo myli się autor *Ucha* co do Lacana, którego w konsekwencji wyrzuca – oczywiście ma do tego prawo – z paradygmatu „muzycznego”. Według Jakuba Momry Lacan tak komentuje Joyce’a: „słowa materializują się na naszych oczach i tworząc najprzeróżniejsze układy, wiążą nas, choćby szczątkowo, z uniwersum symbolicznym, czyli kulturą” (s. 491). Ale Lacan czyta Joyce’a inaczej: „zmaterializowane słowa” mają składać się z liter, właśnie tych wyjętych ze śmietnika (*litter*), bardziej cielesnych (same brzmienia) niż znaczących (język, kultura, literatura); „najprzeróżniejsze układy” to może być tylko ciało lub jakiś jego fragment, działający na zasadzie symptomu, który ożywia ciało lub – w przypadku Joyce’a – po prostu tworzy jakiś jego substytut, piszące ego³. Dlatego ani Lacanowi, ani Joyce’owi według Lacana nie chodzi o żadne „symboliczne uniwersum”. Wręcz przeciwnie – tu chodzi o literę (*letter*), która nie jest znaczącym i łąduje na śmietniku (*litter*) kultury. Jest obiektem dodatkowym, a nie brakującym, a więc znajduje się poza dialektyką pragnienia i może uzależniać. Jeśli symptom działa, to prowadzi tę literę do ciała, pozwala jej pobudzać ciało. Czy tak można rozumieć dźwięk? Symptom byłby tu modelem zaspokojenia (słuchania), które uzależnia, bo działa na ciało, bo nic go od ciała nie oddziela – bo

3 Przypadek Joyce’a Lacan rozpatrywał zasadniczo na podstawie swojego doświadczenia klinicznego. Chodziło o historie pacjentów, którzy „nie mieli ciała”. Pojawiające się w psychozach odczucia rozpadu czy też całkowitej rozłączności z własnym ciałem skłoniły Lacana do myślenia, że ciało „się ma” lub „się go nie ma”, ale nigdy nie jest się ciałem. W tym sensie symptom miałby funkcjonować jako próba powiązania z własnym ciałem. Lacan ilustrował to na przykład historią kobiety, która „chciała żyć jak ubranie”: „Ta osoba, komentował Lacan, nie ma pojęcia, jakie ciało włożyć pod tę sukienkę, nie ma nikogo, kto mógłby zamieszkać w jej ubraniach”. Zob. J.-A. Miller *Enseignements de la présentation de malades*, „Ornicar? Bulletin periodique du champ freudien” 1977 nr 10.

nie ma żadnej literackiej rozkoszy, jest tylko uzależnienie. Potęgując się, jak w przypadku Eriki, do przedawkowania.

Paradygmat „muzyczny” mógłby zrobić inny użytek z symptomu Lacana, gdyby uwolnił jego brzmienie, a nie na siłę wiązał go z semantyką. Symptom byłby wówczas jednostkowym sposobem przeżywania rozkoszy cielesnej, by tak rzec, przejmowania wpadającego do ucha rozwibrowanego powietrza, zanim wzniesi ono podmiotową refleksję. Do tego miejsca wycofała się Erika – pianistka, do tego miejsca nigdy nie dojdzie Albucjusz – retor. Dlaczego znaczenie zahamowało tu zaspokojenie? Czy muzyka – z tym pytaniem zostałam na koniec – nie uzależnia?

Abstract

Anna Turczyn

JAGIELLONIAN UNIVERSITY

Is Music Addictive? A Review of Jakub Momro's Ucho nie ma powieki: Dźwiękowe sceny pierwotne [The Ear Has No Lid: Primary Sound Scenes] (Cracow: WUJ, 2020)

Review: *Ucho nie ma powieki: Dźwiękowe sceny pierwotne [The Ear Has No Lid: Primary Sound Scenes] (Cracow: WUJ, 2020)*

Keywords

philosophy, music, psychoanalysis, Lacan, symptom