

# ER(R)GO

Teoria | Literatura | Kultura

Nr 15<sub>2/2007</sub>



Katowice 2007



# Spis treści

---

## wstęp

- Wojciech Kalaga – *Er(r)go*, ..... 5

---

## 7 rozprawy – szkice – eseje

- Marzena Kubisz – „*Jestem swoją kryjówką*”: *Rzecz o (czystych) oknach i lornetkach, czyli przestrzenie przejrzystości i tajemnicy* ..... 9
- Bartosz Kuźniarz – *Where goest thou, Truman? O sekretnym życiu nowoczesnej utopii* ..... 21
- Marek Kulisz – *Kamufaż kontra honor* ..... 47
- Ewa Rychter – *Biblia w kulturze zachodniej: słabość, kamuflaż i strategie przetrwania* ..... 59
- Artur Piskorz – *Nowe zagrożenia, stare lęki? Hollywoodzkie „kino konspiracyjne” i jego konteksty* ..... 73

---

## 85 przekłady

- Carl Humphries – *Metafizyka, teoria krytyczna i iluzja autoreprodukcyjności kultury* ..... 87

---

## 103 varia – kontynuacje – antycypacje

- Krzysztof Kalitko – *Cyberarkada: obrazy miasta cyfrowego. Marzenie o formie doskonałej* ..... 105
- Monika Kowalczyk – *Między magią a rzeczywistością: kilka uwag o specyfice realizmu doby ponowoczesnej* ..... 123

---

## 139 recenzje

- Krzysztof Kalitko – *Teoria turbo. Dani Cavallaro o cyberpunku i cyberkulturze* ..... 141
- Anna Bysiecka – *Kolekcjonowanie osobliwości* ..... 145

---

## 155 noty o książkach

# Contents

---

## editorial

- Wojciech Kalaga – *Er(r)go*, ..... 6

---

## 7 studies and essays

- Marzena Kubisz – “*I am my own hiding place*”: *On (Clean) Windows and Binoculars or Spaces of Transparency and Secrecy* ..... 9
- Bartosz Kuźniarz – *Where goest thou, Truman? On the Secret Life of Modern Utopia* ..... 21
- Marek Kulisz – *Camouflage versus Honour* ..... 47
- Ewa Rychter – *The Bible in Western Culture: Weakness, Camouflage and Survival Strategies* ..... 59
- Artur Piskorz – *New Threats, Old Fears? Contemporary Hollywood “Conspiracy Films” and Their Contexts* ..... 73

---

## 85 translations

- Carl Humphries – *Metaphysics, Critical Theory, and the Illusion of Cultural Self-Reproduction* ..... 87

---

## 103 varia: follow-ups and anticipations

- Krzysztof Kalitko – *Cyberarcade: Images of a Digital City. A Dream of the Perfect Form* ..... 105
- Monika Kowalczyk – *Between Magic and Reality: A Few Remarks on Postmodern Realism* ..... 123

---

## 139 reviews

- Krzysztof Kalitko – *Theory Overdrive. Dani Cavallaro on Cyberpunk and Cyberculture* ..... 141
- Anna Bysiecka – *Collecting Peculiarities* ..... 145

---

## 155 notes on books

---

## 162 summaries in English

---

## Er(r)go,

kamuflaż, spisek, nieoczywistość oczywistości, oczywistość nieoczywistości, pozorna oczywistość pozornej oczywistości, paranoja, spisek, my wiemy – nie tylko w „konspiracyjnym kinie” hollywoodzkim, i nie tylko tam „spisek stanowi naczelną dominantę narracyjną” (Artur Piskorz). Można by rzec, iż kultura globalnie, ze swymi sieciami symbolicznych i ukrytych znaczeń, jest domeną kamuflażu. Tak, ale jedynie w sensie semiotycznym. Kiedy przyjdzie zakryć lub ujawnić twarz, rzecz ma się odwrotnie: „Kodeks rycerski pomyślany był jako triumf kultury nad naturą. ... Celem kamuflażu jest skorygowanie pewnego ‘błędu’, który w całym świecie zwierzęcym natura popełniła tylko w stosunku do człowieka”. (Marek Kulisz). A więc jaki wybór: Roland lub Boewulf czy raczej Odyseusz? Czy to jednak pytanie już nie przestarzałe: czy w ogóle jest wybór w rzeczywistości przenikniętej symulakrami? Kiedy nawet okno, pozorny ekran prywatności, „staje się warunkiem kamuflażu [kiedy] właśnie wystawienie się na widok publiczny [akt okiennej ekspozycji] wznosi mury kryjówki” (Marzena Kubisz). Tytułowa postać Truman Show decyduje się uciec z wszechogarniającego kamuflażu własnego życia po to jedynie, jak można antycypować, by wejść w kamuflaż równie perfidny, ale nieporównanie bardziej skomplikowany: „w realnym świecie jest niewiele więcej prawdy niż w świecie, który dla ciebie stworzyłem”, mówi bohaterowi autor jego żywota (cyt. Bartosz Kuźniarz). Ale kamuflaż – „nieoczywiste napięcie między podobieństwem a odmiennością ... nakładanie się na siebie słabości i potencjalnej mocy” – to także sposób na „kulturowy *survival*”, nie tylko wytworów kultury, np. Biblii (Ewa Rychter), ale też społeczności i jednostek.

W tym numerze także, w przekładach, powrót do autoreprodukcyjności kultury w teoretycznym szkicu Carla Humphriasa oraz do przestrzeni (cyber-)miasta w szkicu Krzysztofa Kalitki (*kontynuacje*).

Wojciech Kalaga

## Er(r)go,

camouflage, conspiracy, the inconspicuous of the conspicuous, the conspicuous of the inconspicuous, the apparent conspicuous of the apparent conspicuous, paranoia, conspiracy, we know all about it – not only in Hollywood “conspiracy cinema” does the intrigue “constitute the primary narrative function” (Artur Piskorz). We could say that culture, with its symbolic networks and hidden meanings, is the global domain of camouflage. True, but only in the semiotic sense. When it comes to the covering or uncovering of the face, things turn out quite differently: “The chivalric code was conceived as a triumph of culture over nature ... the purpose of the camouflage was to correct a certain ‘error’ which nature, in all the variety of the animal world, made with the humankind” (Marek Kulisz). What is the choice then: Roland or Beowulf, or perhaps Odysseus. Yet, is not the question itself outdated: is there a choice at all, in the reality permeated by simulacra? When even the window, an apparent screen of privacy, “becomes the condition for camouflage [when] posing on display [an act of exposure through the window] erects the walls of the hideout” (Marzena Kubisz). The protagonist of *The Truman Show* chooses to escape the overpowering camouflage of his own life only to enter – as might have been anticipated – a camouflage equally spiteful but incomparably more complex: “there’s no more truth out there than in the world I created for you” tells him the architect of his existence (quoted by Bartosz Kuźniarz). But the camouflage – “an inevident tension between similarity and difference ... a stratification of weakness and potential strength” – is also a means of “cultural survival”, not only of cultural artifacts, such as the Bible (Ewa Rychter), but also of societies and individuals.

Also in the present issue, a return to the question of the selfreproduction of culture in a theoretical text by Carl Humphries (*translations*) and to the space of the (cyber-)city in a paper by Krzysztof Kalitko (*follow-ups*).

*Wojciech Kalaga*

ER(R)GO

rozprawy | szkice | eseje





## „Jestem swoją kryjówką”: Rzecz o (czystych) oknach i lornetkach, czyli przestrzenie przejrzystości i tajemnicy

Pomimo tego, iż dla tradycyjnej architektury symetria zawsze stanowiła priorytet, niektóre z przestrzennych opowieści ukrytych za symetrycznie rozmieszczonymi oknami wydają się pochodzić prosto ze świata schizofrenicznych grafik M.C. Eschera, gdzie schody prowadzą donikąd, gdzie za oknami nie rozpościera się to, co spodziewa się dostrzec przyzwyczajone do tradycyjnego podziału przestrzeni oko i gdzie fasady nie są szczerze.<sup>1</sup> Sharon Marcus w swojej analizie architektury w dziewiętnastowiecznym Paryżu i Londynie podkreśla znaczenie symetrii dla fasady budynku, która często „narzucała swoją dominację nad zróżnicowanymi proporcjami pokoi ukrytymi za oknami”<sup>2</sup>. Marcus przywołuje książkę Louisa Desnoyersa *Les Etrangers à Paris*, który we wstępie opisuje jeden z paryskich budynków, „w którym wnętrze pokoju zostało podzielone na pół w sposób, któremu nie towarzyszyło wprowadzenie odpowiednich zmian w strukturze i rozmieszczeniu okien”. Marcus zwraca uwagę na to, iż „z zewnętrznego punktu obserwacyjnego, [...] obserwator zauważał jedynie jedno wysokie okno, pozostając nieświadomym wewnętrznego podziału przestrzennego”<sup>3</sup>.

Semiotyka przestrzeni okiennej jest opowieścią o zanikającej oczywistości i o konstruowaniu znaczeń w życiu społecznym. Rozpięta pomiędzy symetrią i architektoniczną monotonią powtarzających się okien, pomiędzy jednorodnością i funkcjonalnością a wieloznacznością, liminalnością i tajemnicą „narracja okienna” traci swoją oczywistość, gdy dopuścimy do głosu niepokojący status ontologiczny okna: okno należy zarówno do wnętrza jak i zewnątrz i w ten sposób tworzy przestrzeń graniczną i niejednoznaczną, przestrzeń ekspozycji i zakrycia. Okno jest świadectwem oddzielenia tego, co prywatne od tego, co publiczne, ale jednocześnie niepokoi potencjalnością transgresji i swoją „zdolnością do wizualnego przeniesienia mieszkańca wnętrza do przestrzeni zewnętrznej”<sup>4</sup>. Przestrzeń okienna jest zawsze przestrzenią styku: to właśnie tutaj przejrzystość i intymność, wartości pozornie wykluczające się, spotykają się i przenikają wzajemnie. „Spektakl okienny”, czyli zarówno akt oglądania świata zewnętrznego z okna jak i wystawienie się na spojrzenie tych, którzy znajdują się na zewnątrz, rodzi pytania dotyczące nie tylko kontroli i samokontroli jednostki, ale również społecznego wymogu przejrzystości i granic społecznego przyzwolenia na tajemnicę.

Rozpocznijmy naszą dyskusję na temat charakteru okiennego spektaklu od stwierdzenia, iż motyw okna w kulturze<sup>5</sup> jest przestrzenią semiotyczną, której charakter potwierdza tezę, iż reprezentacja przestrzeni (w tym również przestrzeni okiennej) jest wypadkową kultury, a więc jako taka odzwierciedla (i często utrwała) istniejący porządek społeczny. Tradycyjny podział przestrzeni na prywatną (kobiecą) oraz publiczną (męską) sytuuje okno w pozycji symbolicznej granicy pomiędzy nimi, granicy, która jest „jednocześnie progiem i barierą”<sup>6</sup>. Graniczny charakter okna znajduje swoje odzwierciedlenie w malarstwie europejskim, w którym motyw kobiety w oknie jawi się nie tylko jako jeden z najbardziej popularnych tematów (szczególnie w dziewiętnastowiecznym malarstwie niemieckim), ale również stanowi interesującą ilustrację sposobów, za pomocą których malarstwo europejskie odzwierciedlało symboliczne naznaczenie wnętrza i zewnątrz. Do najbardziej popularnych „okiennych” reprezentacji kobiet należy, wywodzący się z siedemnastowiecznego malarstwa holenderskiego, wizerunek kobiety, która w oknie wykonuje swoje obowiązki: szwaczki, kwiaciarki, prządki są uczestniczkami „cichego misterium codzienności”<sup>7</sup>, którego istotą jest utrwalanie istniejącego ładu.

Pośród licznych przedstawień kobiety w oknie na szczególną uwagę zasługują również te, które wywodzą się z tradycji romantycznej: Friedrich, Murillo, Dali, Picasso – to tylko niektóre z nazwisk na długiej liście malarzy zafascynowanych nieruchomą, często odwróconą plecami, postacią kobiety w oknie. To, co owe przedstawienia wydają się mieć z sobą wspólnego, pomimo różnic wynikających z odrębności konwencji i stylów, to fakt, iż we wszystkich wymienionych przypadkach mamy do czynienia z wizerunkiem kobiety będącej ucieleśnieniem czekania i tęsknoty, a więc tych stanów, które tradycyjnie związane były z przestrzenią kobiecego doświadczenia. Dopełnieniem wizerunku kobiety w oknie są bez wątpienia „melancholijne pozy”, o których Codogni-Łańcucka pisze, iż były „świadectwem panującej w mieszczańskich kręgach mody na wzmożoną uczuciowość”<sup>8</sup>. Kobieta czekająca, tęskniąca i pogrążona w melancholijnej kontemplacji zawsze jest postacią bierną: czekanie jest równoznaczne z wykluczeniem ze sfery działania i aktywności. Nawet jeśli wyglądanie przez okno zostanie zinterpretowane jako wyraz tęsknoty za sobą w innym miejscu, innym czasie i przestrzeni i tym samym jako przejaw niezgody na „tu” i „teraz”, to zawsze będzie to „cicha niezgoda”<sup>9</sup>, która nie zmienia rzeczywistości. Omawiając obraz *Baśń szczęścia* Edwarda Okunia, przedstawiający siedzącą przy oknie kobietę, Codogni-Łańcucka zauważa, iż „[o]bszar za szybą (przeciwnie niż ten 'za drzwiami') jest [...] dla protagonistki fizycznie niedostępny. Może ona uczestniczyć w nim jedynie biernie, siłą myśli czy wyobraźni”<sup>10</sup>.

W *Brick Lane* Monici Ali, główna bohaterka powieści, która w pewnym momencie życia spędza zdecydowaną większość czasu w domu, i dla której główną, jeśli nie jedyną, rozrywką staje się obserwowanie świata przez okno, ulega fascynacji pokrytą tatuażami kobietą, którą widzi w oknie każdego dnia: „W oknach większości mieszkań, które zamykały podwórze z trzech stron, wisiały firanki, które redukowały toczące się za nimi życie do kształtów i cieni. Lecz wytatuowana pani nie miała firanek ani zasłon. Rano i po południu siedziała na krześle, z wielkimi biodrami wylewającymi się poza jego granice, i pochylała się do przodu, aby strzepnąć popiół do miseczki, a potem odginała się do tyłu, żeby pociągnąć łyk piwa z puszki”<sup>11</sup>. Kobieta w oknie, niemalże nieruchoma i niezmienna, staje się dobrze znanym i oswojonym elementem miejskiego krajobrazu, który urasta do roli pomnika oczekiwania. Nazneen zastanawia się: „Jak ona może tak siedzieć i siedzieć? Na co czeka? Co tu można zobaczyć?”<sup>12</sup> Kobieta w oknie to kobieta czekająca; nie ma wątpliwości, iż literacka reprezentacja pokrytej tatuażami kobiety wpisuje się w długą tradycję przedstawień kobiet w przestrzeni okiennej opartej na zasadzie binarnych opozycji. Jak jednak zobaczymy za chwilę, kobieta w oknie stać się może autorką buntowniczego samookreślenia poprzez ostentacyjne wystawienie się na spojrzenie innych; „cicha niezgoda” przestaje być równoznaczna z przyzwoleniem i podporządkowaniem stając się aktem oporu wobec prób socjalizacji i modyfikowania zachowań społecznych.

Podczas gdy postać kobiety w oknie urasta do rangi popularnego przedmiotu sztuki, to motyw mężczyzny w oknie jest w malarstwie, podobnie jak we współczesnej sztuce, motywem nie tyle rzadkim, ile zgoła inaczej przedstawianym. Do najbardziej znanych przedstawień postaci męskich należy obraz Gustawa Caillebota z 1875 roku „Młody mężczyzna w swoim oknie”, jak również rysunek Johna Constable’a „Młody mężczyzna siedzący w oknie czytający”. Motyw pozornie ten sam – postać w oknie – ale przy bliższym spojrzeniu okazuje się, że postaci męskie są z reguły albo uosobieniem aktywności życiowej, jak w przypadku obrazu Caillebota, gdzie młody, spełniający się zawodowo, mężczyzna spogląda na ruchliwą ulicę stojąc w oknie w pozie, która natychmiast przywołuje na myśl poczucie siły i kontroli albo, jak w przypadku Constable’a, są pogrążone w głębokiej, intelektualnej zadumie.

Postać bohatera filmu Alfreda Hitchcocka *Okno na podwórze* stanowi interesujące nawiązanie do tradycji różnicowania okiennych przedstawień kobiecości i męskości. Hitchcockowski bohater pozornie wydaje się zaprzeczać powyższym rozważaniom. Pozornie, bowiem w rzeczywistości nawiązuje on do tradycji spektaklu okiennego i dokonuje jego uwiarygodnienia i ratyfikacji. Kluczem do odczytania postaci z tej perspektywy jest fakt, iż J.B. Jeffries,

grany przez Jamesa Stewarta, jest unieruchomiony na wózku inwalidzkim i tym samym zostaje skazany na bierność i niemożliwość aktywnego uczestnictwa w rzeczywistości. Mężczyzna (nie bez znaczenia jest tutaj fakt, do którego za chwilę wrócimy, iż jest on reporterem) w sile wieku i u szczytu swych możliwości intelektualnych zostaje zepchnięty do przestrzeni kobiecego oczekiwania (J.B. Jeffries czeka na powrót do sprawności i zdjęcie gipsu z nogi złamanej podczas jednej z reporterskich eskapad) i tym samym bierności. Bohater Hitchcocka musi pokonać nie tyle ograniczenie fizyczne, ile musi wyzwolić się z owej przestrzeni kobiecej pasywności. Dokonuje tego poprzez systematyczne podglądanie i robienie zdjęć tego, co dzieje się w oknie naprzeciw oraz wytropienie popełnionej zbrodni. Mężczyzna, który nieszczęśliwym zbiegiem okoliczności znajduje się w przestrzeni kobiecej, musi podjąć walkę o zachowanie własnej tożsamości, nawet jeśli oznacza to niedowierzanie i kpinę ze strony początkowo sceptycznych przyjaciół. Udaje mu się to dzięki przekształceniu przestrzeni kobiecego oczekiwania w przestrzeń męskiej aktywności; istotną rolę w tej przemianie odgrywają klasyczne atrybuty podglądacza: lornetka i aparat fotograficzny.

Susan Sontag w swoim eseju „O fotografii” bada istotę fotografii i stwierdza iż „[f]otografowanie – to w gruncie rzeczy akt nieinterwencji. [...] osoba interweniująca w czasie wydarzenia nie może go rejestrować, osoba rejestrująca nie może interweniować”<sup>13</sup>. Chwilę później Sontag dokonuje jednak znacznej i znaczącej (bo zmieniającej definicję istoty fotografii) poprawki: „Jeżeli zatem korzystanie z aparatu nie daje się pogodzić z interwencją, to i tak stanowi jakąś formę uczestnictwa. Aparat fotograficzny można by porównać do stacji obserwacyjnej, ale wykonanie zdjęcia nie jest równoznaczne z gapieniem się. Fotograf robi to samo co *voyeur* – pragnie by zdarzenie trwało”<sup>14</sup>. Mężczyzna w *Oknie na podwórze* nie tylko pokonuje swoje fizyczne ograniczenie, ale również uwalnia się ze sfery kobiecej pasywności, do której zostaje, wbrew swojej woli, chwilowo przypisany. Akt uwolnienia dokonuje się jednak nie poprzez dążenie do tego „by zdarzenie trwało”, lecz wręcz przeciwnie, poprzez pragnienie jego zatrzymania.

Sytuacja, w której użycie aparatu fotograficznego odbywa się za zgodą fotografowanego, zawsze prowadzi do aktu transformacji obiektu fotografowanego; alchemia zmiany zaczyna się na długo przed wejściem do ciemni. Roland Barthes w swoim studium fotografii przyznaje, że ilekroć jest fotografowany, „wszystko ulega zmianie”. Barthes mówi: „[...] przybieram pozę, stwarzam sobie natychmiast inne ciało, z góry przekształcam się w obraz”<sup>15</sup>. Stając przed obiektywem aparatu nasze „ja” ulega rozszczepieniu: w tej samej chwili przedmiot fotografii, czyli osoba fotografowana, jest tym, kim myśli, że jest w istocie, tym, kim chciałaby być w oczach innych oraz tym, co widzi

fotograf. Sekretne użycie aparatu lub lornetki obnaża kolejne warstwy samo-kreacji i społecznego przebrania.

Powróćmy na chwilę do punktu wyjścia naszej analizy. Jeśli podejmiemy próbę spojrzenia na historię reprezentacji okiennej ekspozycji z perspektywy kulturowej tożsamości płci, możemy zaryzykować stwierdzenie, iż bohater Hitchcocka oraz jego działanie wpisują się w tradycję feminizacji reprezentacji przestrzeni okiennej. Jeśli jednak zatrzymamy się w tym miejscu, oznaczać to będzie rezygnację z dyskusji nad tymi elementami okiennego spektaklu, które wykraczają poza oczekiwania i założenia kulturowego dyskursu reprezentacji płci, a które przynależą do strategii samo-określenia poprzez ekspozycję oraz społecznego przebrania poprzez wymóg społecznej przejrzystości.

Gaston Bachelard w *The Poetics of Space* [*Poetyka przestrzeni*] mówi: „Cała intymność ukrywa się przed spojrzeniem”. Bachelard przytacza słowa Joë Bousqueta, francuskiego surrealistycznego poety, który pisał: „Nikt nie widzi mojej zmiany. Ale kto na mnie patrzy? Jestem swoją własną kryjówką”<sup>16</sup>. Akt okiennej ekspozycji, wystawienie się na wzrok przypadkowego przechodnia, nie musi być równoznaczne ze stwarzaniem zagrożenia dla intymności, która w paradoksalny sposób staje się przez ową ekspozycję chroniona, jeśli tylko posłużymy się tutaj goffmanowskim pojęciem przedstawienia<sup>17</sup>. Ekspozycja (przedstawienie) staje się warunkiem kamuflażu; to właśnie wystawienie się na widok publiczny wznosi mury kryjówki. Pokryta tatuażami kobieta w powieści Ali rzuca wyzwanie społecznym normom, odrzuca imperatyw urzeczywistnienia „szereg[*u*] idealnych wzorców”<sup>18</sup>, o którym czytamy w *Człowieku w teatrze życia codziennego* i poprzez akt rebelii dokonuje samookreślenia: siedząc w oknie „[p]odrapała się w ramiona, barki i dostępne obszary pośladkowe. Ziewnęła i zapaliła papierosa. Co najmniej dwie trzecie widocznej powierzchni ciała pokrywał rysunek tuszem. [...] Podejrzewała [Nazneen], że są to kwiaty albo ptaki. Były brzydkie i dodatkowo oszpecały wytatuowaną panią, która jednak się tym wyraźnie nie przejmowała”<sup>19</sup>. Wytatuowana pani, jak określa ją Nazneen, stwarza przestrzeń, która istnieje poza przestrzenią społecznych oczekiwań; jest wystawiona na widok publiczny, ale cała jej postać jest deklaracją pewnego (paradoksalnie) wycofania, będącego jednocześnie źródłem wewnętrznej siły i spójności, której brakuje wyglądającej nieśmiało zza zasłon Nazneen. To ona, pokryta tatuażami kobieta w oknie jest tą, która kontroluje spojrzenia innych, bo to ona decyduje, co i kiedy może być widziane. Staje się swoją własną kryjówką poprzez wystawienie się na spojrzenie innych, a przestrzeń okna urasta do rangi rekwizytu, który jest niezbędnym elementem jej przedstawienia. Świadome wystawienie się na widok publiczny jest zawsze aktem twórczym i jako taki

wymaga determinacji i samoświadomości; jest publiczną manifestacją gotowości do odpowiedzenia spojrzeniem na spojrzenia innych. Za tą gotowością musi stać poczucie pewności i integralności własnej tożsamości.

W swoim studium codzienności Goffman stwierdza, iż moment, w którym jednostka znajduje się w otoczeniu innych, jest jednocześnie momentem, w którym rozpoczyna się proces zdobywania o niej wiedzy przez otoczenie: dotyczy ona jej statusu społeczno-ekonomicznego, poczucia własnego „ja”, stosunku jednostki do otoczenia, jej kompetencji oraz wiarygodności<sup>20</sup>. Spektakl okienny jest zawsze manifestacją obecności jednostki w świecie i jako taki jest „jednym ze sposobów socjalizacji”<sup>21</sup> („*a performance [that] is socialised*”), którego wyraziste przejawy znajdujemy na przedmieściach, a więc tam, gdzie, jak twierdził John Betjeman, słynny brytyjski poeta, piewca niełatwej miłości do przedmieść, aby życie stało się znośne, należy najpierw rzucić bombę<sup>22</sup>. To właśnie przedmieścia ze swoją kulturą małej stabilizacji i hierarchią wartości, która ma za zadanie utrwalenie istniejącego porządku, stanowią najlepszy przykład dla analizy mechanizmów społecznej kontroli i samokontroli. Przejrzyste (a więc czyste) okno to symbol filozofii życia na przedmieściach; to podpis złożony na liście akcesyjnej i przysięga na wierność. To oznaka lojalności i poszanowania przedmiejskich wartości, których istota zawiera się w codziennej trosce o utrzymywanie rzeczywistości w niezmiennej postaci. Przejrzyste okna stoją na straży trwałości i niezmienności życia na przedmieściach.

W powieści Hanifa Kureishi *Budda z przedmieścia* przedmieścia Londynu ukazują się w całej swej potworności, której źródła tkwią w fakcie, iż tożsamość przedmieść jest zawsze naznaczona liminalnością: przedmieścia to przestrzeń graniczna, to przestrzeń, która nie przynależy ani do porządku miejskiego, ani do porządku wiejskiego. Dynamika życia na przedmieściach ulega spowolnieniu i ograniczeniu przez dekalog surowych zasad i społecznych przykazań, których przestrzeganie podlega nieustannej kontroli sprawowanej przez czujnego Wielkiego Sąsiada. Okno z jednej strony przekształca się w kwaterę główną, z której dokonywana jest codzienna inspekcja, z drugiej natomiast jest *przedmiotem* skrupulatnej inspekcji dokonywanej każdego dnia przez gorliwych wyznawców filozofii podmiejskiego życia.

Kraina przedmieść przypomina samokontrolujący się i samoodnawiający się synoptikon, w którym, w odróżnieniu od panoptikonu Foucaulta, kilka osób jest oglądanych przez wielu ludzi. „Mógłbyś przynajmniej zasłonić okno!”, mówi matka Karima, nieśmiała Angielka, na widok swojego hinduskiego męża, guru znudzonych przedstawicieli białej klasy średniej, ćwiczącego jogę na środku salonu: „Nie ma potrzeby, mamó”, odpowiada Karim, „W odległości stu metrów nie ma domu, z którego można by nas zobaczyć,

chyba żeby obserwowali nas przez lornetkę”. Matka Karima nie ma żadnych wątpliwości: „I to właśnie robią”<sup>23</sup>.

Lornetka staje się narzędziem transgresji: uzbrojony w lornetkę wzrok przekracza granice intymności w poczucie bezpieczeństwa: patrzę, ale nie jestem widziany. Podglądający staje się widzem nie reżyserowanego spektaklu i doświadcza namiastki obecności bez konieczności zaangażowania. Na tym, między innymi, wydają się być oparte współczesne *reality shows* typu „Big Brother”, w których telewidz, poddany medialnej alchemii, przekształca się w podglądacza. Świadomość uczestniczenia w wydarzeniu zbiorowym pozbawia całości wymiaru etycznego: o ile akt indywidualnego podglądania jest zawsze nacechowany negatywnie (chyba że jest to podglądanie na przedmieściach, ale o tym poniżej), o tyle akt zbiorowego podglądania zostaje etycznie odkażony i zdezynfekowany zgodnie z logiką, która zakłada, że odpowiedzialność moralna i etyczna jest odwrotnie proporcjonalna do ilości zaangażowanych jednostek. Innymi słowy: nie jestem jedyny, w związku z tym nie jestem odpowiedzialny i nie ponoszę odpowiedzialności.

Lornetka to również symbol sprawczej siły ludzkiego wzroku. Kontrolujące spojrzenie innego (sąsiada) prowokuje niemalże religijną determinację do tego, by jasno i wyraźnie wyznaczyć granice pomiędzy tym, co dopuszczalne i tym, co stanowić może zagrożenie dla porządku przedmieścia. Goffman nie ma wątpliwości, że gdy jednostka dokonuje prezentacji przed innymi, jej przedstawienie zawsze będzie zmierzało do tego, by stanowić egzemplifikację powszechnie uznawanych wartości, często w stopniu znacznie większym niż całe jej zachowanie<sup>24</sup>. Polecenie matki Karima, aby zaciągnąć zasłony nie jest niczym innym niż goffmanowskim aktem samoidealizacji zgodnie z założeniem, że jeśli nasze przedstawienie, które odgrywamy na oczach innych, ma stanowić wyrażenie idealnych standardów obowiązujących w danej społeczności, musimy wówczas dokonać aktu ukrycia tych działań, które nie pozostają w zgodzie z owymi standardami.<sup>25</sup> Dla matki Karima już samo posiadanie egzotycznego męża i zamieszkanie z nim na przedmieściach Londynu (pamiętajmy, że mówimy tutaj o Londynie lat siedemdziesiątych) dalekie było od powszechnie akceptowanych standardów; jednak posiadanie hinduskiego męża, który półnagi ćwiczy jogę w salonie, było takim wykroczeniem wobec standardów, które należało skrzętnie ukryć. Ulf Hannerz zwraca uwagę na rolę kulis w goffmanowskim teatrze codzienności: „Za kulisami, gdzie publiczność nie ma wstępu, aktor może odpocząć oraz oddać się czynnościom, które mogłyby zaszkodzić jego strategii kontrolowania wrażenia albo przynajmniej od niej oderwać. [...] Co jest sceną a co kulisami, zależy oczywiście od tego, z jakiego rodzaju przedstawieniem mamy do czynienia. W domu prywatnym zwykle salon pełni funkcje sceny, wysprzątany i utrzy-

many w porządku, by nie przekazywał rozbieżnych informacji. Natomiast sypialnie i pokój do pracy stanowią generalnie kulisy<sup>26</sup>. Niepokój matki Karima wynika z faktu, iż widok męża uprawiającego jogę w salonie staje się źródłem „rozbieżnych informacji” i przyczynia się do zakłócenia procesu manipulowania wrażenia (*impression management*). Ujawnia również głęboką rysę na powierzchni pozornie gładkiej: jak pisze Ulf, „[c]zęsto ukrywana informacja dotyczy relacji wewnątrz samego zespołu<sup>27</sup>. Rodzina Karima to, teoretycznie, zespół zaangażowany we wspólny występ, którego celem jest sterowanie wrażeniem osiąganym zazwyczaj na drodze milczącej zgody co do tego, jakie informacje powinno się czynnie przekazywać<sup>28</sup>. Prośba matki Karima o zasłonięcie zasłon jest więc świadectwem braku zgody w obrębie zespołu i wyrazem pragnienia utrzymania wrażenia harmonii i „tej doraźnej zgody, tej cieniutkiej warstwy konsensusu<sup>29</sup> pomiędzy członkami zespołu. Problemem jest bowiem fakt, że jeden z członków zespołu odgrywa swoje własne przedstawienie, łamiąc tym samym zasadę lojalności dramaturgicznej, zgodnie z którą „[c]złonkom zespołu nie wolno wykorzystywać obecności na scenie do dawania własnych popisów<sup>30</sup>”.

Zaciągnięcie zasłon dokonuje metamorfozy statusu salonu: przestaje być sceną, na której rozgrywa się kontrolowany spektakl codzienności a staje się kulisami; świadkiem tego aspektu prywatności, który może zachwiać wizerunkiem tworzonym skrupulatnie za pomocą „standardowych środków wyrazu<sup>31</sup>. Paradoks polega jednak na tym, że chociaż zaciągnięte zasłony ukrywają i odgradzają wewnątrz od przenikliwego spojrzenia sąsiadów-strażników porządku, to jednak zasłonięte w środku dnia okna stanowią publiczną deklarację społecznej nielojalności i są wyrazem ostentacyjnej pogardy dla zasad społecznej przejrzystości. Zasłonięte, przyciemnione czy wreszcie brudne okno staje się bramą do królestwa wyobraźni; przeźroczystość okna jest nie tylko gwarancją dopływu światła, ale jest również oznaką porządku i podporządkowania. Zasłonięte okno stwarza przestrzeń rebelii; przestrzeń, która wymyka się społecznej kontroli. Za zaciągniętymi kotarami, za przyciemnionymi szybami czai się anarchia i nieprzewidywalność, które zawsze stanowią zagrożenie dla społecznej stabilności.

Pojęcie społecznej stabilności jest nierozzerwalnie związane z pojęciem czystości. Charakterystyczna dla przedmieść troska o czystość (między innymi okien) może być odczytana jako symboliczny przejaw determinacji w dążeniu do wyraźnego oddzielenia strefy brudu od strefy czystości. Na przedmieściach jakakolwiek forma infiltracji bądź też penetracji zastanego ładu społecznego nieodmiennie traktowana jest jako zagrożenie, dlatego też mężczyźni na przedmieściach bezustannie „odkurzają, oblewają wodą z węża, myją, polerują, obskrobują z farby i malują na nowo” a dzieci mają



„wymyte twarze i wyszczotkowane włosy”<sup>32</sup>. Uwaga przywiązywana do czystości odsłania głębokie pragnienie zachowania *status quo*, pragnienie, aby świat trwał w niezmiennej postaci tak długo jak to tylko możliwe: Jean i Ted, krewni Karima, „[t]ak dbali o każdy owy zakup, że w ich trzyletnim samochodzie siedzenia wciąż były pokryte plastykiem”<sup>33</sup>. Brud, nieczystości, zanieczyszczenia, zarówno w znaczeniu dosłownym jak przenośnym, mają zdolność do przenikania granic i destabilizowania integralności tego, co znajduje się wewnątrz. Świat przedmieść to mozaika małych światów, których granice są bezustannie wznoszone i monitorowane z myślą o tym, by zapobiec przeniknięciu ewentualnych zanieczyszczeń. Granice małych światów są pilnie strzeżone: ciemnoskóry Karim jest intruzem w świecie białej klasy średniej i jego obecność staje się społecznym „zanieczyszczeniem”, gdy próbując umówić się z Heleną, córką entuzjastycznego zwolennika Enocha Powella, ignoruje granice pomiędzy małymi światami przedmieść. Próbując doprowadzić do spotkania z dziewczyną, dowiaduje się, że Helena „nie chodzi z chłopakami. Ani z Azjatami”. Co więcej, jej ojciec jasno wyraża pogląd większości: „[n]am się to nie podoba [...]. Niezależnie od liczby czarnuchów, nam się to nie podoba. Jesteśmy za Powellem”, po czym dodaje: „Spróbuj tylko wyciągnąć swoją czarną łapę w stronę mojej córki, a zmiażdżę ci paluchy! Młotkiem!”<sup>34</sup> Granice pomiędzy światami muszą być nieustannie patrolowane, aby zagwarantować poczucie bezpieczeństwa i komfortu tym, którzy znajdują się wewnątrz; niestrzeżone, otwarte granice i nieprzejrzyste, brudne okna oznaczają fragmentację, utratę kontroli i, w przekonaniu tych, którzy znajdują się wewnątrz, prowadzą do chaosu i anarchii.

Odsłonięcie zasłon odsłania utopijny charakter mitu podmiejskiej Arkadii. W związku z tym, że obalenie mitu zawsze jest spektakularne nie dziwi fascynacja współczesnego kina światem przedmieść i tym, co kryje się za zasłoniętymi oknami. *American Beauty*, *Truman Show*, *Desperate Housewives* – to tylko nieliczne tytuły, które stanowią próby zmierzenia się z konsekwencjami zagładania pod lukrowaną powierzchnią małej stabilizacji i odsłaniania szczelnie zasłoniętych okien.

Architektoniczna wszechobecność okien sprawia, iż ich obecność staje się niemalże niezauważalna. Aby przestrzeń okienna stała się przestrzenią narracji, musi stać się *punctum*, które, jak pisze Barthes, „nawet jeśli działa tylko przez мгновение, posiada możliwość siły ekspansji”<sup>35</sup>; musi stać się znaczącym szczegółem, który „pochłania [...] przy oglądaniu, wywołuje żywą przemianę [...] zainteresowania, elektryzuje”<sup>36</sup>. Wówczas przestrzeń okienna staje się nie tylko przestrzenią widzenia, ale również przestrzenią przedstawiania życia społecznego.

## Przypisy

<sup>1</sup> O „szczerości” fasady pisze Andrzej Basista w *Opowieści budynków. Architektura czterech kultur*, Warszawa-Kraków, PWN 1995, s. 135.

<sup>2</sup> Marcus Sharon, *Apartment Stories. City and Home in Nineteenth-Century Paris and London*, Berkeley Los Angeles London, University of California Press 1999, s. 208, przypis 13.

<sup>3</sup> Marcus, *Apartment Stories*, s. 208.

<sup>4</sup> Marcus, *Apartment Stories*, s. 170.

<sup>5</sup> Interesujące studium motywu okna w malarstwie powszechnym stanowi *The Window in Art. From the Window of God to The Vanity of Man. A Survey of Window Symbolism in Western Painting* Carli Gottlieb.

<sup>6</sup> Codogni-Łańcucka Diana, *Okno na świat, okno przeciw światu*, „Dzieła i Interpretacje” 2003, 8, s. 8.

<sup>7</sup> Codogni-Łańcucka, *Okno na świat, okno przeciw światu*, s. 15.

<sup>8</sup> Codogni-Łańcucka, *Okno na świat, okno przeciw światu*, s. 11.

<sup>9</sup> Codogni-Łańcucka, *Okno na świat, okno przeciw światu*, s. 12.

<sup>10</sup> Codogni-Łańcucka, *Okno na świat, okno przeciw światu*, s. 10.

<sup>11</sup> Ali Monica, *Brick Lane*, przeł. Tomasz Biedroń, Poznań, Kameleon 2003, s. 12.

<sup>12</sup> Ali, *Brick Lane*, s. 65.

<sup>13</sup> Sontag Susan, *O fotografii*, przeł. Sławomir Magala, Warszawa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1986, s. 16.

<sup>14</sup> Sontag, *O fotografii*, s. 16.

<sup>15</sup> Barthes Roland, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. Jacek Trznadel, Warszawa, Wydawnictwo KR 1996, s. 19.

<sup>16</sup> Bachelard Gaston, *The Poetics of Space*, przeł. na ang. Maria Jolas, Boston, Beacon Press 1994, s. 88 (przekład Marzena Kubisz).

<sup>17</sup> O oknie jako „małym teatrze” pisze Robert Greer Cohn w *Mallarmé’s Windows*, „Yale French Studies” 1977, 54, s. 23–31.

<sup>18</sup> Goffman Erving, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. Helena i Paweł Śpiewakowie, Warszawa, PIW 1981, s. 75.

<sup>19</sup> Ali, *Brick Lane*, s. 13.

<sup>20</sup> Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, s. 35.

<sup>21</sup> Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, s. 74.

<sup>22</sup> Na słowa Johna Betjemana powołuje się Sukhdev Sandhu w *London Calling*, London, HarperCollinsPublishers 2003, s. 234.

<sup>23</sup> Kureishi Hanif, *Budda z przedmieścia*, przeł. Maria Olejniczak-Skarsgård, Poznań, Wydawnictwo Tadeusz Zysk i S-ka 1994, s. 8–9.

<sup>24</sup> Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, s. 82.

<sup>25</sup> Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, s. 82.

<sup>26</sup> Hannerz Ulf, *Odkrywanie miasta. Antropologia obszarów miejskich*, Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2006, s. 239–240.

<sup>27</sup> Ulf, *Odkrywanie miasta*, s. 240.

<sup>28</sup> Ulf, *Odkrywanie miasta*, s. 240.

- <sup>29</sup> Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, s. 45.
- <sup>30</sup> Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, s. 278.
- <sup>31</sup> Ulf, *Odkrywanie miasta*, s. 238.
- <sup>32</sup> Kureishi, *Budda z przedmieścia*, s. 45.
- <sup>33</sup> Kureishi, *Budda z przedmieścia*, s. 45.
- <sup>34</sup> Kureishi, *Budda z przedmieścia*, s. 46–47.
- <sup>35</sup> Barthes, *Światło obrazu*, s. 78.
- <sup>36</sup> Barthes, *Światło obrazu*, s. 85.



## Where goest thou, Truman?

### O sekretnym życiu nowoczesnej utopii

Myślę, że nie ma bardziej naglącego zadania dla ludzi postępujących w Pierwszym Świecie niż niestrudzenie analizować i diagnozować strach i niepokój w obliczu Utopii.<sup>1</sup>

**Fredric Jameson**

Utopia nigdy nie cieszyła się powodzeniem wśród myślicieli o rodowodzie konserwatywnym lub pravicowym<sup>2</sup>. Późniejsze koszmary wojen światowych i zimnowojenna rywalizacja ideologiczna spowodowały dalsze pogorszenie jej statusu i tryumf antyutopii<sup>3</sup>. Odkąd także lewica zawyrokowała ustami Foucaulta, a później Lyotarda, że całościowy projekt zmiany społecznej, jako dziecko totalitarnego rozumu, rodzić musi z konieczności polityczny terror, i że jedyną nadzieją na godziwy porządek społeczny jest w tych okolicznościach dowartościowanie brzegowych czy też heterotopicznych obszarów systemu, los utopii wydawał się przesądzony<sup>4</sup>. „Utopii nie było, nie ma i, Bogu dzięki, nigdy być nie może”.

W tym dobrze urządzonym krajobrazie ideowym już na pierwszy rzut oka coś jednak nie gra. Jakby ktoś pozamieniał miejscami znajome elementy, tak że wrażenie swojskości musi przebijać się przez uczucie nieokreślonego niepokoju. Utopie okazały się niewypałem, czego dowodzą uświęcone literacką i kinową tradycją wizje antyutopii. To część, którą zwykliśmy uznawać za pewnik. Z drugiej strony, ta ugruntowana niechęć do utopii wchodzi w dziwny dysonans z nastrojem, odnajdywanym przez nas w wielu rejonach codziennego życia. Do tego stopnia, że gdyby przybysz z obcej galaktyki mógł któregoś dnia spojrzeć na powierzchnię niebieskiej planety (kosmita jest zapewne najbliższy spełnienia drakońskich warunków fenomenologicznej *epoché*), doszedłby pewnie do wniosku, że jej mieszkańcy są pracowitymi budowniczymi wielkiego i obejmującego cały glob cywilizacyjnego projektu. Prawie we wszystkich światowych metropoliach zobaczyłby przecież celujące w niebo rzędy szklanych graniastosłupów: anonimowe, powtarzalne i przewyższające rozmachem, rozsiane jeszcze tu i ówdzie kamienne budowle, z niezrozumiałych powodów ozdobione konstelacjami zgeometryzowanych znaków. Zobaczyłby też może siedzące w szklanych wieżowcach istoty, oddzielone od siebie niewysokimi przepierzeniami i wpatrzone w migoczące przed ich oczami kolorowe prostokąty, a także przemieszczające się między

strzelistymi graniastosłupami obiekty, różniące się co prawda na pierwszy rzut oka wielkością, kolorem i kształtem, ale których wyjątkowość już po chwili okazałaby się powielonym na całej planecie w tysiącach, jeśli nie milionach egzemplarzy standardem. Słowem, ktoś, kto spojrzalby bez uprzedzeń na „nieokiełznaną różnorodność” współczesnego życia (któż śmiałby jej zaprzeczyć, patrząc na przebogatą ofertę byle jakiego supermarketu?), gotów jeszcze pomyśleć, że ludzkość mimo wszystko nie uwolniła się nigdy od totalitarnego bakcyła Utopii.

W książce *The Seeds of Time* z 1994 roku, opartej na wykładach wygłoszonych trzy lata wcześniej na Uniwersytecie Kalifornijskim w Irvine, Fredric Jameson pisze o „nie lada ideologicznym osiągnięciu”, dzięki któremu „najbardziej zestandaryzowana i zuniformizowana rzeczywistość społeczna w historii” stała się dla nas w pewnym momencie synonimem „absolutnej różnorodności i najbardziej niewyobrażalnych i niedających się sklasyfikować form ludzkiej wolności (...) w ruchu komplementarnym do tego, w którym absolutna zmiana zmieniała się w absolutną martwość”<sup>5</sup>. Końcowy rezultat tego wyjątkowego kamuflażu, polegającego na strojeniu się przez niektóre współczesne pojęcia w szaty własnych przeciwieństw, nazywa Jameson antynomiami ponowoczesności. Wymienia cztery tego rodzaju pakiety ideologiczne:

1. trwanie, które przebiera się w wymyślne kreacje nieustającej zmiany (antynomia czasowa)<sup>6</sup>;
2. homogeniczność, która sprawia wrażenie nieskończonej różnorodności (antynomia przestrzenna)<sup>7</sup>;
3. naturę, której gruntowna dekonstrukcja przez różne warianty antyfundacjonalizmu nie przeszkadza powracać *with a vengeance* w ramach ideologii ruchów ekologicznych i w żelaznym repertuarze prorynkowej argumentacji (antynomia moralna i filozoficzna)<sup>8</sup>;
4. utopię, której antyutopijska dewaluacja ideologiczna, od pewnego momentu przeprowadzana z hasłem wolnego rynku na ustach, nie przeszkadza w skrytym „zasilaniu” co bardziej łakomych kąsków konsumenckiej oferty (antynomia, którą określić można jako społeczną)<sup>9</sup>.

Właściwie każdy z tych punktów stanowi wariant tej samej myśli. Podczas gdy my, przejęci losem współczesnej lewicy intelektualności, wprowadzamy drobne zmiany, cenimy podziemia i rubieże, paralogie i heterotopie, starannie kaligrafując wielką literę za każdym razem, gdy mamy czelność zwrócić się wprost ku kruchej Twarzy Innego, pod naszym oknem kwitnie totalność, przy której dawne wielkie narracje przeszłości sprawiać muszą wrażenie ubogich krewnych. Zaś w kontekście interesującej nas tu najbardziej antynomii:

to, co serwowane jest nam jako antyutopia czy też skompromitowana utopia, realizowane jest po cichu przez system. Z tą jednak różnicą, że wszędzie tam, gdzie utopie mówiły o powszechnym Człowieku, teraz firmy deweloperskie ustawiły tabliczki z ceną za metr kwadratowy, która daje gwarancję, że większa część potencjalnych klientów zostanie odprawiona z kwitkiem. W konsekwencji, gość z odległej galaktyki, patrzący na wybujałe *skylines* światowych metropolii, miałby pełne prawo do przypisanego mu w poprzednim akapicie refleksji. Przy akompaniowaniu wolnorynkowych frazesów, mówiących o nieprzebranej różnorodności ponowoczesnego życia, realizowane są bowiem znane z utopijnych wizji projekty – metodyczne, całościowe, domknięte i, w przeciwieństwie do swych nowoczesnych pierwowzorów, już w założeniu *ekskluzywne* i drogie.

Jameson rozważa antynomiczne przymierze utopii z antyutopią głównie na płaszczyźnie ideologicznej. W walce dyskursywnej z etatystycznymi przeciwnikami kapitalizm wykorzystuje środki właściwe utopii, aby wzmocnić i uprawomocnić swój skrajnie antyutopijny przekaz. Jeszcze bardziej pouczające niż rywalizacja w obszarze idei są jednak przypadki, w których pogardzana utopia, pod czujnym spojrzeniem swych najbardziej surowych krytyków, staje się cenionym elementem kapitalistycznej oferty. Ironia dziejowa osiąga tu rzadko spotykane rejestry: konsumenci gotowi są płacić grube pieniądze za coś, co nauczyli się odsądzać od czci i wiary na gruncie polityki; utopie realizowane są w uczulonej na najłżejsze ślady „planu” i „centralnego sterowania” atmosferze współczesnego kapitalizmu. Najwyraźniej jednak produkty z utopijnym certyfikatem jakości czynią zadość jakimś skrzętnie wypartym tęsknotom użytkowników wolnego rynku. Utopia uderza w ich wnętrzu jakieś dawno zapomniane struny, uzyskując tym większy odzew, że wbrew pozorom rozkapryszenia konsumenci przyzwyczaili się nie oczekiwać od życia wiele. Jameson słusznie bowiem podkreśla, że upodobanie, jakie wielu z nas znajduje w antyutopii, nie wynika przecież z autentycznego, emocjonalnego przywiązania do obecnego systemu (co powodowałoby spontaniczną chęć kompromitacji jego wrogów), ale powstaje z mieszaniny strachu z chłodną i pozbawioną „złudzeń” kalkulacją. Trochę jak w słynnym powiedzeniu Churchilla z 1947 roku, w którym zdefiniował on demokrację jako ustrój najgorszy z możliwych, jeśli nie liczyć tych, których już kiedyś próbowano (*democracy is the worst form of government except all those other forms that have been tried from time to time*).

Antyutopia wykorzystuje więc, po pierwsze, strach, że „wszystko, co tworzy naszą obecną tożsamość oraz nasze obecne nawyki i formy libidinalnej gratyfikacji, zniknie w jakimś nowym rozdziale społecznym, jakiejś radykalnej zmianie porządku społecznego”<sup>10</sup>. Po drugie, antyutopia posiada

szczególną umiejętność neutralizacji niezadowolenia, osiąganą „w taki sposób, że *logicznie rzecz biorąc* [kursywa – B.K.] zaspokojenie» jest jedynym wnioskiem, jaki może wyciągnąć zdeorientowany obserwator, któremu odmówiono wglądu w głębszy materiał dowodowy nieświadomości”<sup>11</sup>. Krótko mówiąc, nawet jeśli czuję ponad wszelką wątpliwość, że rzeczywistość nie zahacza choćby w niewielkim ułamku o świat moich marzeń, to antyutopia blokuje te odczucia jako szczeniacki i na dłuższą metę niebezpieczny idealizm. Po takiej kuracji mam już pewność, że moja rezygnacja z marzeń nie jest oznaką tchórzostwa, ale dowodem racjonalności. Co by się stało, gdybym mimo wszystko upierał się, aby podążyć za głosem uczuć? Coś gorszego od najgorszej z możliwości. Można zresztą podejrzewać, że w swym codziennym funkcjonowaniu powiedzenie Churchilla, rodzaj antyutopii w pigułce, skraca się do jeszcze prostszego rozumowania: żyję w świecie najgorszym z możliwych? Zatem uszy do góry, to już demokracja! (Gdzie demokracja oznacza nieosiągalny w praktyce, choć realizowany z powodzeniem w kilku najbardziej rozwiniętych państwach świata, wzorzec społeczno-politycznej doskonałości). Albo w bardziej schizofrenicznej wersji: *uczucie* upupienia stanowi *intelektualny* dowód życia w najlepszym z możliwych światów. Nic więc dziwnego, że otrzymując możliwość zaspokojenia, będącego czymś więcej niż tylko smutną, *ale przecież logiczną w tych okolicznościach* rezygnacją z wcześniejszych ideałów, konsument bez wahania sięga do portfela, by uiścić hojną stawkę za produkty, które w innych okolicznościach uznałby za przejaw w najwyższym stopniu niebezpiecznej ideologii. Ten szczególny, antynomiczny splot utopii i antyutopii chciałbym rozważyć na przykładzie filmu *Truman Show* Petera Weira.

## Truman Show

W warstwie fabularnej obraz australijskiego reżysera stanowi dosyć typowy, choć niewątpliwie efektowny i pomysłowy przypadek antyutopii. Z uwagi na okoliczności jego powstania, *Truman Show* odsyła jednak również do sfery spoza filmowego kadru, dając niemal podręcznikowy wgląd w paradoksalne, utopijno-dystopijne uwikłanie ideologiczne ponowoczesnego człowieka. Zaczniemy od scenariusza. Główny bohater, Truman Burbank (Jim Carrey), od najmłodszych lat występuje w emitowanym dwadzieścia cztery godziny na dobę i oglądanym na całym świecie przez miliony widzów *reality show*. Truman na swój udział w programie nigdy świadomie nie wyraził zgody. Kamery nie tylko śledziły bowiem jego pierwsze kroki, nie tylko zarejestrowały pierwszy krzyk rodzącego się dziecka, ale dały widzom wgląd w życie płodowe przyszłego bohatera. Już wtedy Truman był więc „*On the air. Unaware*” – jak głosił jeden z zapowiadających film Weira plakatów.



Przez kolejne trzydzieści lat (*Truman Show* poznajemy dokładnie dziesięć tysięcy dziewięćset dziewiątego dnia jego emisji) życie Trumana toczy się wewnątrz gigantycznego telewizyjnego studia, wszystkie otaczające go w życiu prywatnym i zawodowym przedmioty są częścią serialowej scenografii, a ludzie, z którymi się na co dzień spotyka, wypowiadają kwestie układowe dla nich na bieżąco przez tajemniczego i pociągającego w programie za wszystkie sznurki producenta, Christofa (Ed Harris).

Jakim sposobem całe przedsięwzięcie zdołano utrzymać w tajemnicy? Dlaczego Truman nie próbował nigdy dać drapaka z wyspiarskiego Seahaven, a tym samym opuścić świata telewizyjnych kamer i zaprogramowanych na jego prywatny użytek symulaków? Scenariusz tłumaczy tę bierność przeżyta w młodym wieku traumą. Jako kilkuletni chłopiec, żeglując na łódce, Truman stracił podczas sztormu ojca. Nie bacząc na obiekcje ostrzegającego przed psującą się pogodą rodzica, chłopiec uparcie nalegał na przedłużenie wycieczki, co powoduje, że ból straty miesza się w jego głowie z poczuciem odpowiedzialności i winy. To psychologiczna baza jego uzależnienia od Seahaven. Później wystarczyło już tylko wzmocnić i rozszerzyć na inne środki lokomocji wdrukowaną chłopcu odmianę dromofobii. Mały Truman wstaje podczas lekcji geografii i mówi z zapalem, że chciałby być wielkim odkrywcą, jak sławny Magellan. Pani nauczycielka czym prędzej wyciąga mapę świata i poucza chłopca, że niestety trochę się spóźnił, ponieważ na Ziemi nie pozostało już nic do odkrycia. W biurze agencji turystycznej, do którego trafia marzący o wyprawie na Fidżi Truman, wisi plakat ostrzegający turystów przed groźącym im w czasie podróży niebezpieczeństwem ze strony (grubą czcionką): terrorystów, chorób zakaźnych, dzikich zwierząt, ulicznych gangów. Obok zdjęcie przeciętego błyskawicą samolotu, z pouczającym nierozważnych śmiałków komunikatem: „To mogło spotkać i ciebie!” Z kolei samochód jako sposób na wydostanie się z wyspy odpada w przypadku Trumana z tych samych powodów co prom. Chcąc opuścić wyspę na czterech kółkach, trzeba przejechać kilkaset metrów wiszącym tuż nad powierzchnią zatoki mostem. Bliskość wody skutecznie unieszkodliwia pokłady narastającej w Trumanie frustracji.

Pozostaje mu więc Seahaven, *a nice place to live*, o czym przekonuje rejestracja należącego do państwa Burbanków samochodu. Tylko jak takie „przyjemne do życia” miejsce powinno wyglądać? Gdy w grudniu 1996 roku rozpoczęto zdjęcia do *Truman Show*, ekipa Weira stanęła przed trudnym zadaniem stworzenia planu zdjęciowego pasującego do opisanego w scenariuszu miasteczka. Początkowo Weir rozważał wykorzystanie studia w Los Angeles, aby stworzyć Seahaven na podstawie szkiców<sup>12</sup>. W końcu miało ono być miastem doskonałym, nieskazitelnym, bezpiecznym – już w założeniu

posiadającym coś ze studyjnej sztuczności. Jego filmowa nazwa nieprzypadkowo odsyła zarówno do położonej nad brzegiem morza przystani (*haven*), jak i brzmieniowo spokrewnionego z nią w języku angielskim nieba (*heaven*). „To świat – miejsce, w którym mieszkasz – jest chory. Życie w Seahaven jest takie, jakie być powinno” – mówi Christof do grającej niegdyś w filmowym Truman Show aktorki, która w telefonicznej rozmowie upomina się o wolność dla Trumana. Krótko mówiąc, świat jest chory, ale przed jego irracjonalnym chaosem chroni Trumana potężny klosz telewizyjnego studia. Świat jest chory, ale jego niezdrowe reguły nie obowiązują na obszarze realizowanego w Seahaven Projektu. Zadanie ekipy Weira polegało więc w gruncie rzeczy na znalezieniu architektury, która ubrałaby w przestrzenną formę rzeczywistość spełnionej utopii.

Stworzenie studyjnej miniatury doskonałego świata szybko okazało się niemożliwe ze względów logistyczno-technicznych. Weir i kierownik planu zdjęciowego, Dennis Gassner, szukali w tej sytuacji odpowiedniego miejsca na wybrzeżach Kalifornii i Florydy. Ich poszukiwania nabrały tempa po lekturze artykułu w australijskim magazynie poświęconym architekturze, przedstawiającym najnowsze inwestycje budowlane na Florydzie. W ten sposób twórcy filmu trafili do Seaside, niewielkiej, bo zajmującej ledwie osiemdziesiąt akrów osady w hrabstwie Walton w północno-zachodniej części stanu. Podobno już podczas pierwszej wizyty byli pewni, że znaleźli filmowe Seahaven. Jak wspomina Gassner: „Scenariusz zawiera opis Seahaven, ale filmowe miasteczko swój charakter zawdzięcza nadmorskiemu kondominium. Jest to architektura wysokiej klasy, neoklasyczna, postmodernistyczna, bardzo oryginalna. Gdy znalazłem urzeczywistnienie mojego projektu, jeździłem rowerem po całym miasteczku, aby upewnić się w swoim wyborze”<sup>13</sup>. Koniec końców, to nie opis Seahaven ze scenariusza, ale rzeczywiste miasteczko Seaside na Florydzie nadało więc niepowtarzalny charakter planom zdjęciowym w *Truman Show*. Pod niektórymi względami rzeczywistość przerosła w tym wypadku fikcję. Patrząc na scenę codziennego życia Trumana, z jej sterylnie białą bądź delikatnie pastelową tonacją kolorystyczną, z rzędami utrzymanych w podobnym stylu, ale jednak posiadających indywidualne rysy domków, trudno bowiem uwierzyć, że równie nieskazitelne otoczenie może być czymś więcej niż planem rozgrywającej się w mniej lub bardziej odległej przyszłości fabuły. Dodajmy, że to właśnie architektura Seaside oraz szczególnie styl życia zamieszkującej miasteczko wspólnoty stanowią ogniwo łączące orwellizujący scenariusz *Truman Show* z opisywaną przez Jamesona, antynomiczną naturą ponowoczesnej ideologii. Za sprawą Seaside antyuto-pijne przesłanie filmu Weira wprawione zostaje w dialektyczny ruch, który ostatecznie zmienia je we własne przeciwieństwo.

## Nowy urbanizm

Seaside powstało w 1981 roku z inicjatywy dewelopera Roberta Davisa, chcącego wskrzesić na odziedziczonym po dziadku fragmencie florydzkiego wybrzeża dziecięce wspomnienia życia w nadmorskim miasteczku. Plan urbanistyczny miejscowości stworzyli Andrés Duany i Elizabeth Plater-Zyberk, późniejsi autorzy głośnej książki *Suburban Nation: The Rise of Sprawl and the Decline of the American Dream*. Dziś Seaside uznawane jest za pierwsze miasto zbudowane w myśl zasad nowego urbanizmu. W lutym 2006 roku liczba zaprojektowanych w ten sposób miejscowości w samych Stanach Zjednoczonych sięgnęła sześciuset<sup>14</sup>. Z kolei ruch nowych urbanistów, mający początki jeszcze pod koniec lat siedemdziesiątych, zyskał na znaczeniu w 1993, gdy grupka architektów założyła CNU (*Congress for the New Urbanism*), ze stałą siedzibą w Chicago. W 2007 roku kongres zebrał się po raz piętnasty. Liczba jego członków urosła w ciągu kilkunastu lat do dwóch tysięcy. Zasady ruchu streszcza spisana w 1996 roku, podczas czwartego konwentu CNU, Karta Nowego Urbanizmu. W preambule Karty, obok utrzymanych w stylistyce manifestu inwokacji, można przeczytać między innymi: „Głosimy reformę polityki publicznej i strategii rozwojowych, wspierających zasady następujące: dzielnice powinny być zróżnicowane w zakresie funkcji i populacji; wspólnoty należy projektować z myślą o przechodniach i ruchu przelotowym, jak również samochodach; miasta i miasteczka powinny być kształtowane przez fizycznie zdefiniowane i powszechnie dostępne przestrzenie publiczne i instytucje wspólnotowe; obszary miejskie winny być określone przez taki projekt architektury i krajobrazu, który podkreśla lokalną historię, klimat, ekologię i praktyki budownicze”<sup>15</sup>.

Jeśli preambułę Karty traktować jako wyznacznik faktycznych poglądów nowych urbanistów, to do ich ulubionych pojęć należy z pewnością *community*. W kilku krótkich akapitach pojawia się ono siedmiokrotnie, a i to, można odnieść wrażenie, wyłącznie ze względu na stylistyczny wymóg unikania zbyt częstych powtórzeń. W kontekście nauk społecznych, słowo *community* tłumaczy się zazwyczaj (i niezbyt fortunnie) jako „społeczność lokalną”, chcąc oddać podwójne, terytorialno-wspólnotowe znaczenie, jakie posiada ono w języku angielskim. *Community* to zarówno zbiorowość zamieszkująca pewien obszar, co odsyła zresztą od razu do tematyki architektoniczno-urbanistycznej, jak i spajający tę grupę ład moralny. Zwłaszcza w Stanach Zjednoczonych słowo *community* posiada jednak dodatkowy, ideologiczno-mityczny wydźwięk. *Communities* zakładali pierwsi purytańscy osadnicy i do dziś, gdy Amerykanie chcą dowartościować własne suburbia, mówią właśnie o współtworzonej przez siebie *community*<sup>16</sup>. Skądinąd mocno na wyrost. Nie od dziś wiadomo, że mieszkańcy Stanów Zjednoczonych coraz częściej skazani są

na grę w kręgle w samotności<sup>17</sup>. Tak czy inaczej, nowy urbanizm, choć jego przedstawiciele odzęgnują się od modernistycznego utożsamienia życia społecznego z architekturą („Zdajemy sobie sprawę, że rozwiązania przestrzenne nie rozwiążą same problemów społecznych i gospodarczych...”) i mimo że z pewnością nie zgodziliby się na zawężenie swoich ambicji do terytorium północnej Ameryki, za główny cel stawiają sobie odnowę nadwątlonego przez ponowoczesny indywidualizm wspólnotowego życia („...ale z drugiej strony, żywotna gospodarka, stabilna wspólnota i zdrowe środowisko są nie do utrzymania bez wsparcia ze strony spójnej bazy przestrzennej”<sup>18</sup>).

Chęć wskrzeszenia ducha *neighbourhood* i *community* idzie na ogół w parze z krytyką modernizmu. Dzieje się tak choćby w pracach luksemburskiego architekta, Léona Kriera, autora kilku budowli w Seaside, a także konsultanta w trakcie realizacji całego projektu, uważanego za „intelektualnego ojca chrzestnego” nowego urbanizmu<sup>19</sup>. W swojej najważniejszej książce *Architektura: Wybór czy przeznaczenie* Krier bierze na celownik przede wszystkim dwie wywodzące się z modernizmu reguły urbanistyczne: strefowanie i programowanie monofunkcyjne. Ich stosowanie ma jego zdaniem fatalne następstwa w postaci „urbanistycznego przerostu” (*urban sprawl*)<sup>20</sup>. W rozdziale „Perspektywy nowego urbanizmu” Krier precyzuje: „(...) miasta dwudziestowieczne cierpią na różne formy monofunkcyjnych przerostów, powodujących chaos w ich strukturze, użytkowaniu i wyglądzie (...): a) Centra urbanistyczne mają tendencję do przerostu w pionie. To zjawisko prowadzi do nadmiernego zagęszczenia budynków, funkcji i użytkowników, co z kolei wywołuje eksplozję cen i czynszów; b) Przerost podmiejskich peryferii (suburbia) odbywa się poziomo. Przyczyną jest niska cena terenu, co prowadzi do bardzo małej gęstości zabudowy, funkcji i zajęć”<sup>21</sup>. Za obie formy gigantyzmu wini Krier architektoniczny modernizm. „Funkcjonalne strefowanie, spopularyzowane przez Kartę Ateńską z 1931 roku [słynny dokument, który na blisko trzydzieści lat zdefiniował główne reguły stylu międzynarodowego i (często traktowanej z nim synonimicznie) nowoczesnej architektury – B.K.] (...) prowadzi do rozbicia integralnych, wielofunkcyjnych skupisk ludzkich (dużych miast, gmin, dzielnic miejskich, wsi) na strefy monofunkcyjne (osiedla mieszkaniowe, miasta-sypialnie, uniwersytety, centra handlowe, centra biurowe itp.). (...) Pierwszą zasadą strefowania jest taka organizacja terenu, która umożliwi wykonanie tylko jednej funkcji w tym samym miejscu i w tym samym czasie. Drugą jest codzienna mobilizacja całego społeczeństwa (...) do przemieszczania się, aby wykonywać proste codzienne czynności. Strefowanie sprawiło, że współczesne życie jest niezwykle skomplikowane i marnotrawione pod względem czasu zużywanego na komunikację (...) A strefowanie bynajmniej nie jest narzędziem neutralnym. Przekształca ono bowiem społeczeństwo,

złożone z aktywnych, niezależnych jednostek, w pasywną choć zmobilizowaną masę<sup>22</sup>.

Tak więc modernizm zostawił nam w spadku miasto, którego przestrzeń z mogałą budzić niepokój dokładnie odwzorowuje zasady nowoczesnego podziału pracy. W układzie przestrzennym współczesnego miasta widać zarówno wpływ taylorizmu (jedna prosta czynność w tym samym miejscu, określone ścieżki ruchu, precyzyjny chronometraż), jak i fordowską linię produkcyjną czy, niczym istotnym się od niej nie różniące, zaplecze McDonald'sa. Krier idzie zresztą o krok dalej, zauważając, że „megastrukturalne i monokulturowe strefowanie całych regionów, a nawet kontynentów [kursywa – B.K.] jest po prostu wyolbrzymionym strefowaniem urbanistycznym<sup>23</sup>. Zatem nie tylko dzielnice wielkich miast, ale nawet całe kontynenty przekształcone zostają w zony o specjalnym przeznaczeniu. Pofantazjujemy: globalne miasto i Azja jako jego dzielnica produkcyjna, Europa jako centrum handlowe i sypialnia, Ameryka Północna jako park technologiczny, Afryka jako dzielnica biedoty i wysypisko śmieci itd. W tej skali analogia może być oczywiście tylko przybliżona, ale wydaje się ona mimo wszystko na tyle bliska, aby zrozumieć, co miał na myśli Marks, pisząc w *Przyczynku do krytyki ekonomii politycznej*, że właściwy danej epoce sposób materialnej produkcji „warunkuje społeczny, polityczny i duchowy proces życia w ogóle<sup>24</sup>. Od warsztatu pracy, przez układ przestrzenny miasta, po zależności z obszaru geopolityki: kapitalistyczny sposób produkcji reprodukuje się w iście fraktalnej logice, powielając własną strukturę na każdym z poziomów społecznej organizacji. Twierdzenie Kriera, że w ostatecznym rozrachunku procesami tymi sterują chybione strategie urbanistyczne, wydaje się mocno naciągane. Trudno jednak nie zgodzić się z inną jego obserwacją, że modernistyczne strefowanie wpędziło człowieka w mający ważne konsekwencje polityczne kołowrót nieustannej cyrkulacji. Koszmarne sceny porannych i popołudniowych godzin szczytu, gdy uwięzieni w korkach ulicznych mieszkańcy miasta przemieszczają się między swoją sypialnią a warsztatem pracy, większość ludzi zna aż za dobrze z autopsji. Podobnie jak frustrację wynikającą z marnowanego w ten sposób czasu. Stąd zaś już tylko krok do wspomnianej przez Kriera „pasywnej choć zmobilizowanej masy”. Twarze pasażerów w poruszającym się z prędkością stu kilkudziesięciu kilometrów na godzinę wagonie metra są stężale i niemal doskonale obojętne. „Pod swoją zewnętrzną dynamiką społeczeństwo to jest całkowicie statycznym systemem życia<sup>25</sup> – pisał już prawie pół wieku temu Marcuse. Masa jest zmobilizowana i pasywna jednocześnie, dopowiada z kolei Krier, za grzechy kardynalne ponowoczesności, w typowo modernistycznym geście, obwiniając fatalną jakość współczesnej architektury.

Modernistyczny podtekst wielu wypowiedzi Kriera nie jest przypadkiem. Relacja nowego urbanizmu z modernizmem jest zdecydowanie mniej jednoznaczna i bardziej dialektyczna niż się to na pierwszy rzut oka wydaje. Wprawdzie Krier często pozwala sobie na bezpardonowe ataki na modernizm: „Gdyby pewnego dnia, dziwnym zrzędzeniem losu, wszystkie budynki, osiedla, przedmieścia oraz inne budowle powstałe po roku 1945 – szczególnie te zwane powszechnie «nowoczesnymi» – nagle zniknęły z powierzchni ziemi, któż by oplakiwał tę stratę?”<sup>26</sup> Albo: „Publiczna dyskredytacja błędów dotyczących koncepcji, skali, proporcji, miary, formy, treści, stylu, typu i charakteru często objawia się w formie celnych przezwisk. Architektura modernistyczna stale prowokuje do ich tworzenia: berlińską halę kongresową przezwano «ciężarną ostrygą», blok mieszkalny Le Corbusiera w Marsylii (tzw. Unité d’Habitation) «domem wariatów», rotterdamskie Muzeum Architektury «suszarką», wieżowiec Euraille «bucioem», Queen’s College w Oksfordzie «parkingiem», paryskie Centrum Pompidou «rafinerią», nowojorski budynek ONZ «grzejnikiem», pałac festiwalowy w Cannes «bunkrem» itd. Te nazwy bynajmniej nie oznaczają braku zrozumienia ze strony publiczności, lecz raczej jej spostrzegawczość”<sup>27</sup>. Z drugiej strony, z ust Kriera padają stwierdzenia, których nie powstydziliby się moderniści w „heroicznym” dla tej architektury okresie lat dwudziestych ubiegłego wieku: „Zasady tradycyjnej architektury i urbanizmu nie są wyłącznie historyczne; dlatego nie można ich po prostu uznać za przestarzałe. Stanowią one praktyczne odpowiedzi na praktyczne problemy. Są równie ponadczasowe jak zasady harmonii muzycznej, języka, nauki czy gastronomii”<sup>28</sup>. Z tą subtelną różnicą, że Le Corbusierowi podobne stwierdzenia służyły do dyskredytacji architektury tradycyjnej, podczas gdy Krier chce za ich pomocą uprawomocnić jej dominację. Stosunek Kriera do Le Corbusiera jest zresztą bardzo szczególny. Z jednej strony, poświęca on Szwajcarowi karykaturę przedstawiającą „architekta ery maszynowej”, którego głowę porastają turbiny, dźwigi, kominy parowców, samoloty i inne hołubione przez Le Corbusiera urządzenia mechaniczne<sup>29</sup>. Z drugiej strony, w narysowanym przez Kriera w 1976 roku projekcie dla paryskiej dzielnicy La Villette pojawia się dwupłatowy samolot – w słynnej *Vers une architecture* Le Corbusiera przedstawiony, obok samochodu, silosów zbożowych i statku oceanicznego, jako wzór do naśladowania dla nowoczesnych architektów i wcielenie tego samego ducha, który „skonstruował Partenon”<sup>30</sup>. Obok jawnej dezynwoltury, stosunek nowego urbanizmu do architektury nowoczesnej można więc z powodzeniem postrzegać w kategoriach twórczej kontynuacji<sup>31</sup>.

U Kriera nitka łącząca jego projekty z modernizmem widoczna jest przede wszystkim w upodobaniu do planów urbanistycznych. Tak jak w przypadku

większości modernistów, stanowią one dla niego warunek *sine qua non* dobrego miasta. Stojąc przed alternatywą wyboru i przeznaczenia, Krier stawia zdecydowanie na to pierwsze. „Przeznaczenie triumfuje, gdy się weń uwierzy”; „Przeznaczenie to wymówka słabych charakterów”, cytuje Simone de Beauvoir i Romain Rollanda w motcie swej podstawowej książki<sup>32</sup>. Ratunkiem na bierną akceptację przeznaczenia, występującego w naszych czasach pod postacią praw rynku i ekonomii („Logika wytwórcza lub kupiecka nie jest w stanie stworzyć miast o trwałej wartości tylko na zasadzie zwykłej konieczności. Choć działalność taka jest niezbędna dla powstania ludzkich siedzib, to miasto naprawdę wielkie nigdy nie powstanie automatycznie jako jej «produkt uboczny»”<sup>33</sup>), jest świadomie i konsekwentnie wdrażany plan urbanistyczny. Krier wypowiada w tym kontekście zdania, które sprawiają wrażenie pochodzących z innej epoki. Plan urbanistyczny stanowi bowiem w jego ujęciu „instrument niezbędny do zachowania harmonijnej całości”<sup>34</sup>, jako że w architekturze i urbanistyce znaczenie ma „przede wszystkim filozofia, nadrzędny cel; brak planu prowadzi do horrendalnych błędów”<sup>35</sup>. Dla *doxa* dzisiejszego społeczeństwa, zastraszonego skojarzeniem planu z utopią, nowoczesnością i totalitaryzmem – i dlatego kurczowo przywiązanego do wiary w samoregulacyjną moc rynku – pomysły Kriera brzmieć muszą jak groźne herezje. Wiara w projekt i wielką narrację skończyła (się) przecież w Auschwitz. Lyotard pisał: „Co do mnie twierdzą, że nowoczesny projekt (ureczywistnienia uniwersalności) nie został zarzucony, zapomniany, lecz zniszczony, «zlikwidowany» (...) Można przyjąć «Auschwitz» jako nazwę paradygmatyczną, odnoszącą się do tragicznego «niedokończenia» nowoczesności”<sup>36</sup>. Krier zdaje sobie sprawę z groźących mu zarzutów, dlatego wcześniej wyjaśnia: „(...) istnieją dziś tendencje mylące architekturę z literaturą; trendy, które przez niepokojący wyobcowujący gwałt plastyczny, starają się w architekturze wyrazić tragedię naszych czasów. Dla ich wyznawców każdy powstający dziś projekt musi być przepojony pamięcią o bezprecedensowych zbrodniach. W konsekwencji Shoah, architektura musi przybrać żałobę. Uważam, że te opinie, choć zrozumiałe, są niemożliwe do wprowadzenia w życie, gdyż nie nadają się do generalizacji. Zastosowane, nie tylko zniszczyłyby architekturę, lecz prowadziłyby do dekonstrukcji całej kultury artystycznej i technicznej; budynków, mebli, narzędzi, struktur przemysłowych i służby zdrowia, dróg i pojazdów”<sup>37</sup>.

Wnioski? Planujemy, ale we właściwy sposób. Chcąc wybudować miasto, trzeba mieć filozofię, plan i wizję przyszłej całości. Dyskwalifikując utopijne wizje modernistów, wylaliśmy dziecko z kąpielą. Problem nie w tym, że Le Corbusier stworzył projekt przebudowy zabytkowego centrum Paryża, ale w tym, *co* chciał on w tym miejscu postawić. Plan Voisin był równie

przerażający, jak zdjęcie obozu Auschwitz z lotu ptaka, z przypominającymi projekt Le Corbusiera rzędami identycznych baraków. Ratunkiem na planowanie modernistyczne nie jest jednak porzucenie planowania w ogóle, w cichej nadziei, że niewidzialna ręka rynku z właściwą Bożej opatrności szczodroblivością stworzy w naszym otoczeniu parki, place, muzea i fontanny. Chodzi o to, by świadomie i odpowiedzialnie określić przyświecające nam cele, a potem sformułować plan, pozwalający zbliżyć się do ich osiągnięcia. Ratunkiem na totalitarne zapędy rozumu nie jest zatem irracjonalizm, ale rozum znający własne ograniczenia i kompetencje. Ratunkiem na terror wielkich narracji nie jest brak jakichkolwiek jednoczących opowieści, ale taka opowieść, która bierze pod uwagę różnice zdań oraz lokalne zwyczaje, wierzenia i tradycje. Odpowiedzią na wypaczenia utopii nie są zakazane fantazje heterotopii, ale utopia unikająca raf i złudzeń swoich poprzedniczek. Czy te postulaty są możliwe do spełnienia? Krier znalazł w końcu własne Syrakuzy. Na zlecenie księcia Karola, znanego ze swojej niechęci do nowoczesnej architektury, zaprojektował w myśl zasad nowego urbanizmu miasteczko Poundbury w angielskim hrabstwie Dorset. Współpraca z tyranem na razie układa się pomyślnie. Książę Karol i Krier rozumieją się w sprawach architektury świetnie. Nic dziwnego, skoro Jego Królewska Wysokość Książę Walii powiedział kiedyś w przemówieniu do londyńskich planistów: „Trzeba to, panie i panowie, oddać Luftwaffe. Gdy bombardowało nasze budynki, nie zastępowało ich niczym bardziej nachalnym od ruin. Zrobiliśmy to *my*. Clausewitz nazywał wojnę kontynuacją polityki innymi środkami. W pobliżu [Katedry] Św. Pawła planowanie okazało się kontynuacją wojny przy użyciu innych środków”<sup>38</sup>. Budowę Poundbury, przewidzianą na około dwadzieścia pięć lat, rozpoczęto w 1993 roku. Do 2006 roku zrealizowano dwie z czterech faz inwestycji. Spacerując po już istniejących częściach miasteczka, niewtajemniczony gość prawdopodobnie nie domyśliłby się, że kamień węgielny pod budowę pierwszego budynku położono tu w ostatniej dekadzie dwudziestego wieku. Modernizm, z jego płaskimi dachami, betonem i ścianami z wielkiej płyty, „ulicami dla samochodów”, kultem linii prostych, „zbrodnią dekoracji” czy monofunkcyjnym strefowaniem, do Poundbury zwyczajnie nie dotarł. Nie licząc oczywiście samej idei *masterplanu*, określającego od A do Z docelowy kształt miasteczka i przekonania, że określona forma architektoniczna może rozwiązać problemy społeczne, wskrzeszając bądź reanimując wspólnotowego ducha zamieszkujących ją ludzi<sup>39</sup>.

Jak w praktyce planować dobre miasta? Na stronie internetowej ruchu nowych urbanistów, newurbanism.org, przeczytać można jednaście wytycznych, do stosowania w projektach „od pojedynczego budynku do całej społeczności”<sup>40</sup>. Książę Karol przedstawił swoje zasady w pokazanym przez



BBC1 28 października 1988 roku programie *A Vision of Britain*<sup>41</sup>. Krier wykladał własne poglądy wielokrotnie, najpełniej jednak w przywoływanej już przeze mnie kilkakrotnie *Architekturze czy przeznaczeniu*<sup>42</sup>. Reguły planistyczne nowego urbanizmu pojawiają się przynajmniej w kilkunastu miejscach, w wersjach opracowanych przez bardzo różnych autorów. Bez większego problemu można jednak określić rdzeń ich poglądów, stanowiący rozwinięcie idei zawartych w przytaczanej już Karcie Nowego Urbanizmu:

1. Miasto ma być przyjazne dla pieszego, który „musi mieć dostęp do wszystkich miejsc, które często odwiedza, w zasięgu dziesięciminutowego marszu, bez potrzeby korzystania z innych środków transportu. Obszar w ten sposób wyznaczony, o średnicy 500 do 600 m będzie miał wielkość 30 do 40 ha. Dzielnica miasta powinna mieć wyraźny, zwarty kształt. Nigdy nie powinna rozciągać się w żadnym kierunku dalej niż 900 m. Nie powinna przekraczać liczby 10000 tys. mieszkańców i użytkowników”<sup>43</sup>. W Seaside reguła dziesięciminutowego marszu do wszystkich miejsc, których trzeba do zaspokojenia naszych życiowych potrzeb, skrócona została nawet do pięciu minut, by jeszcze bardziej zagęścić przestrzeń i „zachęcić do wspólnotowej interakcji”<sup>44</sup>.

2. Mieszanina typów i funkcji, zarówno jeśli chodzi o pojedyncze budynki, jak i całe dzielnice. Budynki należy wznosić na działkach o różnej wielkości i kształcie, stawiając w możliwie bliskim sąsiedztwie domy ludzi o zróżnicowanym statusie majątkowym oraz przedstawicieli odmiennych kultur, grup etnicznych czy narodowości. Architektura, choć tworzona z poszanowaniem lokalnych tradycji, nie może być monotonna. Krótko mówiąc, „indywidualnie projektowany budynek dla indywidualnie ukształtowanej działki”<sup>45</sup>. Walczyć trzeba także ze strefowaniem funkcjonalnym. Funkcje rezydencjalne i nierezydencjalne należy z sobą mieszać. Przemysł i handel powinno się rozpraszać na terenie dzielnicy, wplatając je w miarę możliwości w miejski krajobraz, zamiast ich dotychczasowego eksmitowania na peryferie.

3. Nacisk na tworzenie przestrzeni publicznych. „Przestrzenie publiczne powinny zajmować nie więcej niż 35% i nie mniej niż 25% całkowitej powierzchni dzielnicy”<sup>46</sup> – uważa Krier. Aleje, bulwary, ulice, zaułki, przejścia, parki i ogrody są konieczne wszędzie tam, gdzie w ogóle można – i ma się ochotę – mówić o mieście. Czy ktokolwiek z nas powiedziałby „idę do miasta”, mając na myśli spacer po oddalonym od centrum o godzinę jazdy osiedlu? Nie wszystko, co znajduje się w granicach administracyjnych miasta, mamy ochotę nazywać miastem. Ponadto, właściwie wszystko, co zasługuje w naszych oczach na to miano, zostało zbudowane najpóźniej na początku dwudziestego wieku. Później powstawały osiedla, wille i przedmieścia, ale już nie miasta. Chyba że, jak w przypadku Warszawy, Gdańska czy innych miast zniszczonych w czasie wojny, odżyły one w postaci historycznej repliki.

4. Ekologia i zrównoważony rozwój (*sustainability*). Zachętę do korzystania z rowerów, rolek, wrotek czy oszczędnych skuterów stanowią wąskie ulice, łączące nasz dom ze znajdującym się tuż za rogiem miejscem pracy (i lokalnej produkcji). Arterie ruchu samochodowego, nieuniknione jeśli nie chce się cofnąć ludzkości do czasów sprzed rewolucji przemysłowej, należy tworzyć na obrzeżach. Domy trzeba wznosić z poszanowaniem solidnej, budowlanej tradycji, a jednocześnie z wykorzystaniem nowoczesnych technologii, choćby w dziedzinie izolacji: tak aby zmniejszyć uzależnienie dla katastrofalnie obciążających środowisko i szkodliwych dla ludzkiego organizmu klimatyzatorów, nieuniknionych w drapaczach chmur czy budynkach wznoszonych z tanich prefabrykatów. Pożądane jest każde ograniczenie zużycia nieodnawialnych źródeł energii<sup>47</sup>.

5. Lokalność. Architektura nowego urbanizmu odnosić się ma z szacunkiem do wszelkich „materiałów zastanych”. Reguła ta dotyczy wykorzystywanych w regionalnej produkcji architektonicznej surowców, krajobrazu, jak również związanych z nimi zasad lokalnej urbanistyki oraz architektury. Nowi urbanisci oskarżani są o dosyć bezrefleksyjne kopiowanie przedmodernistycznych wzorców, ale właściwie jedyne ograniczenie, co do którego panuje w ich środowisku zgoda, dotyczy wysokości tworzonych budynków. Przy czym, „wysokość budynków nie powinna być ograniczona metrycznie (taka regularność jest zawsze arbitralna i prowadzi do monotonii”, ale za pomocą liczby pięter<sup>48</sup>. Określono ją na pięć, aby zapobiec powstawaniu wertykalnego przerostu (*vertical sprawl*). Tak więc styl międzynarodowy, o ile taki byłby architektoniczny kontekst projektowanej inwestycji, nie wyklucza się nawzajem z regułami nowego urbanizmu.

## Nowy duch wspólnoty

W Seaside, gdzie przed momentem zostawiliśmy uwięzionego w telewizyjnym studiu Trumana Burbanka, w Poundbury, stanowiącym oczko w głowie Księcia Walii Karola, czy w Celebration na Florydzie, stanowiącym odległe echo snu Walta Disneya o EPCOT (*Experimental Prototype Community of Tomorrow*), zasad nowego urbanizmu przestrzegano z ogromną pieczołowitością. Duch *community* został we wszystkich przypadkach skutecznie zaktualizowany do wersji postmodernistycznej. Henry David Thoreau pisał w pierwszej połowie dziewiętnastego wieku o swoim życiu w lesie (podtytuł książki nowoangielskiego samotnika jest nieco mylący: przez dwa lata, które Thoreau spędził nad stawem Walden, mieszkał on zaledwie pół godziny spacerem – „o milę od najbliższego sąsiada”<sup>49</sup> – od miasteczka Concord): „Skoro skończyłem przed południem pracować, czytać albo pisać, zazwyczaj jeszcze kąpałem się w stawie. Pływałem przez jakiś czas w jednej z jego zatoczek,

zmywając z siebie kurz i pył pracy bądź wygładzając ostatnie zmarszczki, które wyryła mi na czole lektura. Popołudnia zatem miałem zupełnie wolne. Codziennie lub co drugi dzień wybierałem się na spacer do miasteczka, aby posłuchać plotek, które ciągle się tam rodziły i krążyły albo z ust do ust, albo z gazety do gazety<sup>50</sup>. Korzystając z okazji, Thoreau odwiedzał też często mieszkających w Concord przyjaciół, między innymi Ralpha Waldo Emersona. Życie Trumana Burbanka w filmie Weira upływa w nieco podobnym rytmie, choć w scenerii urozmaiconej przez ekologiczną technologię. Truman wstaje rano i podchodzi do okna wychodzącego na ogród. Cieszy go ciepło słońca na posadzce, delikatnie ogrzewające nagie stopy. W tle delikatnie szumią urządzenia elektryczne, zasilane przez zamontowane na dachu solary. Potem je zdrowe śniadanie, pozdrawia wyglądających jak on sąsiadów i wsiada do wygodnego samochodu, który przy akompaniamencie plotek z lokalnego radia dowozi go do pracy. (Tu interesujący szczegół. Pojawiające się w filmie samochody pochodzą z końca dwudziestego wieku, podczas gdy ubiór bohaterów i wystrój wnętrza, a także stylistyka inscenizowanych przez serialowe postacie reklam – jak tłumaczy Christof, wszystko, co pojawia się na ekranie w Truman Show można kupić, a cały dochód serialu pochodzi z przemysłowego *product placement* – wyraźnie nawiązują do cudownych amerykańskich lat czwartej i piątej dekady ubiegłego wieku. Mieszanka zaawansowanej techniki oraz ewokowanej przez czasy Elvisa atmosfery spełnionej utopii, w połączeniu z pastelową architekturą Seaside, nadają niepowtarzalny i w szczególności sposób klaustrofobiczny klimat filmowi Weira. Godna podkreślenia jest zresztą zmiana scenerii, w której reżyseruje się dzisiejsze antyutopie, w rodzaju *Truman Show* czy *Pleasantville* Gary Rossa z 1998 roku. Adaptacje *Roku 1984* Orwella czy *Nowego Wspaniałego Świata* Huxleya, podobnie jak znane przede wszystkim w wersji filmowej *Łowca androidów* czy *Raport mniejszości*, oparte na prozie Philipa Dicka, toczyły się jeszcze w krajobrazie pełnym czerni, wilgoci, zdeformowanych istot i organicznego rozkładu. Klaustrofobia nowych antyutopii korzysta z zupełnie innych rekwizytów. Zamiast błędzić w brudnych zaułkach, rozgrywa się w optymalnej temperaturze klimatyzowanego wnętrza. Ma barwy tęczy i szeroki śnieżnobiały uśmiech. Nic tu nie burzy klaustrofobii powierzchni. Jeśli za takim rozwiązaniem estetycznym nie stoi intuicja przeczuwająca zrównanie poziomów ontologicznych, na których toczy się rzeczywistość współczesnego kapitalizmu i totalitarnych reżimów dwudziestego wieku, to trudno doprawdy dociec, jaka myśl przyświeca autorom dzisiejszych antyutopii<sup>51</sup>.) Po pracy jest jeszcze piwo z widokiem na zachód słońca i męskie ciepło rozmów o życiu z najlepszym przyjacielem z dzieciństwa: „Pamiętasz, jak nocowałem u ciebie w namiocie, a ty chciałeś się bawić w Biegun Północny? Dostałeś zapalenia płuc. Pamiętasz?”

Co ciekawe, strona internetowa Seaside w zupełnie dobrej wierze stara się wzbudzić u odwiedzających te same emocje, które w *Truman Show* przedstawione są jako część koszmaru antyutopii. *Don't try to run the planet. Just be a passenger* czy *Learn to feel small again* – to hasła zachęcające do stania się częścią nadmorskiej wspólnoty. W klimat Seaside doskonale wprowadzają też ciekawostki z życia miasteczka. Numer 1: „Głony morskie są jednym ze sposobów, którymi posługuje się natura, by odbudować plaże. Seaside oczyszcza plaże, ale nie usuwa glonów morskich za pomocą wielkich maszyn”. Numer 2: „Prochy Buda, pierwszego psa w Seaside, zostaną złożone w grobowcu rodziny Davisów na cmentarzu przy miejscowej kaplicy”. Samą kaplicę strona internetowa miasteczka zapowiada zaś następująco: „Kaplica Międzywyznaniowa w Seaside jest najwyższym budynkiem w Seaside (...) zachęcającym wierzących wszystkich wyznań do gromadzenia się na wspólnych nabożeństwach (...) Kaplica jest w oczywisty sposób miejscem kultu, choć pozbawionym symbolu jakiegokolwiek religii czy denominacji”<sup>52</sup>. Uwspółcześniony duch purytańskiej *community*, etos szalupy ratunkowej moralnych wirtuozów, którzy w pocie czoła, ale z łagodnym uśmiechem unoszą się na niespokojnych wodach wytraconego z posad świata, torując drogę chwalebnej cywilizacji przyszłości, patronuje więc z wysokości florydzkiemu przedsięwzięciu nowych urbanistów. Ale Seaside to nie tylko ponowoczesna wersja Concord Thoreau i Emersona. Mamy tu zarazem wszystko, co składa się na atmosferę wykastrowanego i w pełni regulowanego życia filmowego Seahaven, z którego tytułowy bohater *Truman Show* próbuje się z rosnącą determinacją wydostać. Jak na ironię, przy gorącej aprobacie każdego z oglądających film widzów. W tym miejscu docieramy do centralnego paradoksu obrazu Weira.

## Where Goest Thou, Truman?

W ostatniej scenie filmu, przewyciężając wdrukowaną mu w dzieciństwie hydrofobię i żeglując na ukradzionym z przystani jachcie, Truman staje przed drzwiami prowadzącymi na zewnątrz telewizyjnego studia. Dopiero teraz odbywa rozmowę z Christofem, twórcą telewizyjnego serialu, w którym, jak informuje Trumana anonimowy, dobiegający gdzieś z wysokości głos, miał on zaszczyt przez trzydzieści lat grać postać głównego bohatera. „Jestem twórcą programu telewizyjnego, niosącego nadzieję, radość i natchnienie milionom ludzi” – mówi do Trumana głos. „Posłuchaj mnie – w realnym świecie jest niewiele więcej prawdy niż w świecie, który dla ciebie stworzyłem. Te same kłamstwa, ta sama obłuda, ale w moim świecie nie musisz się niczego bać. Znam cię lepiej niż ty sam... Boisz się, dlatego nie możesz odejść”. To kluczowy moment scenariusza, w którym kłykcie zaciskanych

przez widzów dłoni bieleją od poparcia dla safandułowego bohatera. Pójdzie czy zostanie? Wybierze wolność znajdującego się na zewnątrz świata czy bezpieczny koszmar spełnionej utopii? Oczywiście, to pierwsze. Truman odchodzi, mimo apelu, który wygłasza do niego, jak najwyraźniej sugerują twórcy filmu, sam Bóg-stworzyciel. „Nadzieja, radość i natchnienie” niesione widzom przez emitowany 24-7 serial to przecież nic innego jak parafraza „wiary, nadziei i miłości” z chrześcijańskiego katechizmu. Zostawmy jednak tę postsekularną interpretację na boku, zadając pytanie inne: do jakiego świata trafia Truman, wchodząc w czarny prostokąt drzwi i opuszczając okolice Seahaven? I w jaki w ogóle sposób przebiega identyfikacja zachodnich widzów z bohaterem tego rodzaju antyutopii?

Na drugie z tych pytań odpowiada Jameson. Niechęć do biurokracji, mechanicznego języka, sztucznych struktur, nieautentycznych hierarchii, bezosobowości i symulowanej psychologii (świata Seahaven, w którym mieszka Truman) musi być następstwem instynktownego niesmaku, jaki obywatele Pierwszego Świata żywią wobec *modus operandi* wielkich korporacji i reproduktowanego przez ich działalność kapitalizmu. Nie znają oni przecież z autopsji innego Wielkiego Brata niż ten, którego głos można było usłyszeć w telewizyjnym show. W tym tkwi tajemnica naszej antynomicznej identyfikacji z Trumanem. Ma on nasze poparcie, ponieważ odrzuca, postrzeganą jako totalitarna, rzeczywistość utopii. Zarazem jedyna w pełni administrowana rzeczywistość, jaką mieszkaniacy Pierwszego Świata może znać z własnego doświadczenia, to globalny kapitalizm. *Ergo*: kibicując Trumanowi, nieświadomie kibicujemy ludziom gotowym wyrzec się sztucznych podmiotów kapitalizmu. Jameson słusznie więc zdumiewa się przy innej okazji łatwością, z jaką „(...) nienawidzą do autentycznie antyspołecznych i alienujących struktur, takich jak te w dzisiejszych wielkich korporacjach – niechęć, która normalnie, można by oczekiwać, zasilić powinna produkcję utopijnych medytacji i fantazji – zostaje przekierowana przeciwko samej Utopii, w czym towarzyszą jej wszystkie utopijne fantazje nagród i konsumpcji, które potrafi wytworzyć rynkowe społeczeństwo (fantazje, o których, jak starałem się pokazać w *Postmodernizmie, czyli kulturowej logice późnego kapitalizmu*, można powiedzieć wszystko, tylko nie to, że są materialne w cielesnym sensie, zasadzając się w swej istocie i kształcie na zreifikowanych obrazach właściwie kapitalistycznej dystrybucji)”<sup>53</sup>. Ma tu miejsce jedyna w swoim rodzaju ideologiczna podmiana. Rynek, opatrzony homeryckim epitetem „wolny” i uchodzący za ostoję wszelkiej spontaniczności, korzysta z wypracowanych przez utopijną tradycję strategii, czerpiąc z nich po cichu gros swej uwodzicielskiej mocy<sup>54</sup>. „Wystarczy, że doprowadzimy do pojawienia się na masową skalę czystej sytuacji wymiany – mówią dzisiejsi neoliberalowie –

a spełnienie w życiu osobistym już nigdy nie wejdzie w konflikt z zasadami społecznej sprawiedliwości”. Zupełnie jak w klasycznej utopii: jeden prosty mechanizm (wymiana), uzupełniony o wgląd w sielankowe fantazje zbliżającej się szczęśliwości („wszystko, tylko nie materialne w cielesnym sensie”; w reklamach nawet białka ludzkich oczu są bielsze niż w rzeczywistości), zapewnić ma rozwiązanie wszelkich konfliktów społecznych. Zaś wszystko to w czasach, gdy sama utopia postrzegana jest jako droga wiodąca wprost do Kołomyi i Auschwitz.

Dokąd więc idziesz, Truman? Co znajduje się za drzwiami telewizyjnego studia, przez które reżyser nieprzypadkowo każe swojemu bohaterowi przejść przy akompaniamencie tryumfalnej muzyki? Wcześniej, gdy akcja na chwilę opuszcza Seahaven, dając widzom wgląd w sceny „autentycznego życia”, toczy się ono w scenerii końca dwudziestego wieku. Wskazówki są jednoznaczne. Wybierając żywioł wolności, Truman trafia w postindustrialny świat płynnej (po)nowoczesności, globalizacji, wielokulturowego społeczeństwa ryzyka, konsumpcji, *no logo*, imperium (lub dowolnej z tworzonych na potrzeby akademickiego i księgarskiego rynku nazw, które przy bliższych oględzinach okazują się desygnować tę samą od stu pięćdziesięciu lat kapitalistyczną rzeczywistość) czy, wreszcie, miasteczka Seaside na Florydzie jako jednej z najwyższych inkarnacji tego późnokapitalistycznego systemu. Truman nie godzi się na życie w świecie ukartowanym na jego potrzeby. To pewne. Jednak paradoks polega na tym, że gdy wyjdzie na zewnątrz i odpowiedzialnie poukłada sobie życie, jeśli w pełni skorzysta z ciężko zdobytego daru wolności, trafi do kondominium, do jednego z cieszących się wzięciem grodzonych osiedli, a w przypadku wyjątkowego łutu szczęścia, być może stanie się mieszkańcem jakiegoś nowourbanistycznego miasteczka. Takiego jak wykorzystane w filmie w charakterze antyutopijnego rekwizytu Seaside. Niezamierzona ironia filmu Weira wynika przecież właśnie stąd. Skłania on widzów do świętowania ucieczki z rzeczywistości, którą natychmiast po wyjściu z kina uznaliby za oznakę prestiżu, a mając do dyspozycji odpowiednie środki finansowe, czym prędzej kupili dla swoich dzieci.

Poundbury, Celebration czy Seaside mogą bowiem wcielać ideały dziewiętnastowiecznego Concord czy nawet socjalistycznego New Harmony Roberta Owena, z ich wspólnotowym życiem i nastrojem idealistycznej sielanki, ale przynajmniej w jednym punkcie są zdecydowanie na bakier w stosunku do dziewiętnastowiecznych antenatów. Chodzi o poszanowanie zasad społecznego egalitaryzmu. Dawne utopie chciały objąć swym zasięgiem wszystkich. Dzisiejsze koncentrują się na tych, którzy mogą za ich usługi godziwie zapłacić. Według Głównego Urzędu Statystycznego Stanów Zjednoczonych (*National Census Bureau*) w Celebration na Florydzie średni dochód gospo-

darstwa domowego w 2004 roku wynosił 74.231 dolarów, podczas gdy średnia z całego kraju była niemal dwukrotnie niższa – 44,334. Biała ludność stanowiła niemal dziewięćdziesiąt cztery procent populacji należącego do korporacji Disneya miasteczka<sup>55</sup>, zaś do nielicznych mieszkających tam Afroamerykanów należał Michael Jordan, pod koniec wspaniałej kariery najlepiej zarabiający sportowiec świata. Seaside z kolei, o czym w tryumfalnym tonie pisze entuzjasta nowego urbanizmu, Peter Katz, było świadkiem „dziesięciokrotnego wzrostu cen działek rezydencjalnych w ciągu dekady od swego założenia, przyciągając inwestorów z całego świata. Liczba ta jest jeszcze bardziej imponująca, jeśli weźmie się pod uwagę, że ceny gruntów na terenach przyległych pozostały stabilne bądź nawet spadły w tym samym okresie”<sup>56</sup>. W Poundbury, jeszcze przed ukończeniem drugiej fazy inwestycji, pojawiła się grupa o wdzięcznej i wiele mówiącej nazwie Mieszkańcy Poundbury Przeciwni Zagęszczeniu (*Poundbury Residents Opposed to Density*), sprzeciwiająca się w gruncie rzeczy, mimo otwarcie odwołującej się do „zasad” argumentacji, budowie kompleksu trzydziestu jeden mieszkań, na potrzeby gorzej sytuowanych lokatorów<sup>57</sup>. Łatwo odczytać rzeczywiste intencje autorów protestu. Nie po to płacili grube pieniądze za swoje stylizowane na starocie domki na suburbiach, aby teraz dzielić przestrzeń miasta z fryzjerami oraz innymi nosicielami kiepsko rokujących habitusów.

Lekcja *Truman Show* byłaby więc chyba taka: nie ma nic złego w utopijnych wizjach doskonałych społeczności. Wbrew temu, co nauczyliśmy się uznawać za własne i dobrze ugruntowane poglądy społeczno-polityczne, istnieje w nas głęboko wyparta sympatia dla planu, projektu, całości, socjalizmu, utopii. Ludzie gotowi są słono zapłacić za wyłączność na usługi, które stały się możliwe dzięki pomysłom, które z całą bezwzględnością zaatakowałyby podczas debaty politycznej. Najlepszy dowód, że dom Burbanków z filmu Weira, którego sterylna architektura podkreśla represywny wymiar życia w utopii Seahaven, w realnie istniejącym miasteczku Seaside należy do biznesmena i republikańskiego członka Senatu Florydy, Dona Gaetza. Lub inny przykład. Léon Krier, intelektualny patron nowego urbanizmu, pokazał w 1988 roku w Galerii Miejskiej w Stuttgarcie idealne miasto Atlantis, umiejscowione na Teneryfie, największej wyspie w archipelagu Wysp Kanaryjskich. Nazwa projektu Kriera nawiązywała jednocześnie do legendy, głoszącej, że Teneryfa jest pozostałością *Atlantis*, Atlantydy, zaginionego w morskich odmętach kontynentu, jak i do *Nowej Atlantydy*, tytułu utopijnej powieści Francisa Bacona z 1627 roku. Co więcej, jeden z reprezentacyjnych budynków Atlantis Kriera, zlokalizowana przy wejściu na agorę wieża z tarasem widokowym, z niewielkimi modyfikacjami weszła w skład realizowanego w Seaside od 2005 roku projektu placu miejskiego. Seaside stanowi zatem

produkt tej samej co Atlantis, *par excellence* utopijnej wyobraźni. Co w niczym nie zmienia faktu, że mieszkańcy Seaside, dobrze sytuowani dziedzice amerykańskiego etosu WASP-ów, słysząc o utopijnych wizjach przebudowy społeczeństwa, w razie potrzeby wytoczyliby przeciwko nim najcięższe działa wolnorynkowej argumentacji.

Rozwiązania nowego urbanizmu z pewnością nie są pozbawione wad. Biorą się jednak z utopią za barki w pełni świadomie, nie bojąc się pomówień o sprzyjanie politycznej niepoprawności. „Miasto jest projektem moralnym, a nie prostym wytworem procesów ekonomicznych”<sup>758</sup> – pisze Krier, starając się w swoich pracach określić architektoniczne i urbanistyczne kontury społeczeństwa przyszłości. Większość ludzi, przeciwnie, uważa, że projekt jest niemożliwy i że jakiegokolwiek majstrowanie przy mechanizmach wolnego rynku grozi humanitarną katastrofą. Ci sami ludzie stają się jednak odbiorcami firm deweloperskich lub mieszkańcami projektowanych w myśl zasad nowego urbanizmu miasteczek, których oferta gra na dokładnie tych samych nadziejach co wizje społecznych utopii. Oto, co mogą przeczytać lokatorzy osiedla Zielone Zacisze w Warszawie na stronie realizującej tę inwestycję firmy (w tym oraz w kolejnych cytatach interesujące z punktu widzenia moich rozważań słowa i zwroty podkreślam kursywą): „Nasze hasło «więcej niż mieszkanie» rozumiemy jako realizację *projektu*, który zaspokaja nie tylko «głód mieszkaniowy» naszych Klientów, ale również ich *szersze potrzeby* związane z bezpieczeństwem, wypoczynkiem, sportem oraz *cieplejszą temperaturą stosunków międzyludzkich* (...) Na osiedlu odbyło się już kilka imprez służących budowaniu *sąsiedzkich więzi* oraz *tożsamości z nowym miejscem zamieszkania* [sic]<sup>759</sup>. Jakie atrakcje czekają na uczestników osiedlowych imprez? „W sobotę 10 maja na osiedlu odbył się piknik z okazji zakończenia budowy etapu B osiedla Zielone Zacisze. *Liczenie przybyli* przyszli lokatorzy osiedla, mieszkańcy etapu A oraz dyrekcja i kierownictwo budowy *wspólnie smażyli kielbaski, rozmawiali o planach na przyszłość* (zwłaszcza tych związanych z urzędzaniem wymarzonego M). Po kilku słowach wprowadzenia od dyrektora generalnego Turret Poland – dr. Jacka Zabojszcza oraz inż. Krzysztofa Mikołajczyka – kierownika budowy, nasi goście mogli obejrzeć wnętrza wykończonych klatek oraz dwa pokazowe lokale w etapie A (...) Po atrakcjach wizualnych przyszła pora na odrobinę wysiłku fizycznego. Mieszkańcy i ich przyszli sąsiedzi posadzili 150 tuj wzdłuż wejść do klatek schodowych. Po czterech godzinach biesiadowania *wszyscy rozeszli się do domów w cudownych humorach* oraz *z nowymi znajomościami*”<sup>760</sup>.

Wspólnie, sąsiedzi, nowi znajomi, wszyscy, licznie przybyli. Tekstu zachęcającego do kupna mieszkania na osiedlu Zielone Zacisze nie musiałby się wstydzić autor odezw propagandowych z czasów realnego socjalizmu.



Nutka triumfalizmu, wymieszana z niewymuszoną wspólnotowością, zapachem kiełbasek, obecnością dyrektora i kierownika budowy, odrobiną wysiłku fizycznego i dużą ilością cudownego humoru stanowią niezawodną receptę na opis moralnej tężyzny wiodącego ustroju. „Sadzenie drzew połączone było z piknikiem oraz uruchomieniem osiedlowego grilla i altanki. Na spotkanie lokatorów przybyła też liczna grupa klientów z budującego się etapu B” – czytamy w innym miejscu strony Zielonego Zacisza. „W czasie pikniku dopisywała zarówno pogoda, humory jak i... apetyt. Lokatorzy «wchłonęli» ponad 10 kg kiełbasek i ok. 4 kg mięsa. Dodatkowo doszły do tego inne specjały, często wykonane przez uczestników pikniku. Na stole znaleźć można było szarlotki, serniki, smalec ze skwarkami, a nawet domowe gruszki w occie (o przepis na nie pytało wiele osób)<sup>761</sup>. W tym miejscu utopia jest już na wyciągnięcie ręki. Mamy więc, po pierwsze, aktywność będącą zarazem rozrywką (sadzenie drzew i uruchomienie altanki połączone z piknikiem). Po drugie, konwertytów (klienci budującego się etapu B), którzy zasilają szeregi naszej wspólnoty. Po trzecie, tężyznę i dostatek (dziesięć kilogramów kiełbasek, a oprócz tego jeszcze miejsce na *mięso!*). Po czwarte, projekty, których realizacji sprzyja nawet pogoda. Po piąte, domowe specjały, którymi mieszkańcy spontanicznie dzielą się w trakcie pracy na rzecz wspólnoty. Wszystkie te elementy sprawiają, że łatwo zapomnieć o podstawowej motywacji organizatorów przedsięwzięcia, jaką jest zarobek.

Opisom życia nowych osiedli (wyłącznie z uwagi na ograniczone ramy niniejszego tekstu nie sięgam tu po inne, nie mniej barwne od Zielonego Zacisza przykłady) często towarzyszą wizualizacje. W niczym nie ustępują one reklamowym tekstom. „Sądząc po wizualizacjach, w Warszawie panuje niekończące się lato. Deweloperzy nigdy nie zgadzają się na to, żeby pokazać ich budynek zimą lub jesienią. Musi być otoczony bujną zielenią. Często są to drzewa «z przyszłości», które kształt i rozmiar z obrazka osiągną za wiele lat, albo drzewa czysto «potencjalne». Kobiety z wizualizacji zazwyczaj noszą krótkie spódniczki i głębokie dekolty<sup>762</sup> – pisze w artykule o wizualizacjach warszawskich inwestycji budowlanych Michał Wojtczuk. Na oferowanym klientom osiedlu jest zatem wspólnotowo, ekologicznie, czysto, zawsze słonecznie, a sąsiadki nie grzeszą fałszywą pruderią. Miejska idylla. Czasami aż trudno uwierzyć, jak bardzo obrazy zamkniętych dzielnic, jakimi mają przysłych lokatorów dzisiejsi deweloperzy, zbliżają się do wizji idealnych osiedli, które w socjalistycznej Polsce można było obejrzeć choćby w słynnym elementarzu Mariana Falskiego z 1974 roku. Te same uśmiechnięte twarze, dzieci dziarsko wychodzące z domu do przestronnej szkoły, boiska, pełno zieleni, biegające tu i ówdzie pieski, też jakby uśmiechnięte – świat spełnionej utopii.

Z jednym zastrzeżeniem. Dzisiejsze kondominia, mimo że haczykiem, na który łapią się ich klienci, są wspólnotowe, by nie powiedzieć kolektywne, nadzieje i tęsknoty, swoje obietnice składają w przebraniu skrajnie indywidualistycznej ideologii. Pozwala to ich mieszkańcom nie chcieć socjalizmu dla nikogo, a jednocześnie korzystać z *par excellence* socjalistycznych zdobyczy. Pozwala to kibicować uciekającemu z koszmaru Seahaven Trumanowi, a potem z wypiekami na twarzy przeglądać katalog agencji nieruchomości, sprzedającej domy w nadmorskich kondominiach. W rzeczywistości jednak to nie rynek stworzył ich, tak pożądaną przez klientów, wspólnotową przestrzeń. Przeciwnie. Istnieje ona wyłącznie dlatego, że prawa rynku zostały w niej skutecznie (i za stosowną opłatą!) zawieszono oraz poddane świadomej, zbiorowej kontroli. Zygmunt Bauman pisał w jednej ze swoich wczesnych książek: „Socjalizm był, a do pewnego stopnia wciąż jest, najważniejszą utopią nowoczesności”<sup>63</sup>. Noam Chomsky dopowiada: „Wolny rynek to socjalizm dla bogatych”<sup>64</sup>. W tym wypadku zatem: wolny rynek to utopia dla bogatych. Dziedzińce grodzonych osiedli, na których licznie przybyli lokatorzy dzielą się domowymi gruszkami w occie, nie są przecież w żadnym razie przestrzenią publiczną. „Bezpieczeństwo to nie tylko ogrodzenie” – poucza strona internetowa Zielonego Zacisza. „My uzupełniliśmy je o system kamer przemysłowych i stałe patrole ochrony oraz Punkt Konsultacyjny Policji. Każde mieszkanie wyposażone jest w domofon i instalację antynapadową. Na życzenie każdy lokator może korzystać z całodobowego monitoringu. Wyjątkowy jest system dostępu na osiedle – każdy lokator otrzymuje imienną mikrochipową kartę dostępową umożliwiającą wstęp na osiedle”. Tak więc nowoczesna utopia istnieje dziś, po pierwsze, dzięki temu, że oficjalnie nikt jej nie chce, a po drugie, dlatego, że niepożądani goście trzymani są od niej na bezpieczną odległość. Czy nie lepiej jednak – zamiast odgrywać przed sobą przedstawienie, w którym brzydki i napawa nas strachem wszystko, co pachnie projektem i utopią, zaraz potem słono płacąc za ich instalację na własnym podwórku – określić, wzorem nowych urbanistów, wspólną wizję lepszej przyszłości i podjąć działania zmierzające do jej *powszechnego* urzeczywistnienia? Takie rozwiązanie byłoby z pewnością mniej obraźliwe dla rozumu i sumienia niż praktykowany dotychczas ideologiczny kamuflaż.

## Przypisy:

<sup>1</sup> Fredric Jameson, *Utopianism and Anti-utopianism*, W: *The Jameson Reader*, red. Michael Hardt, Kathy Weeks, Oxford, Blackwell 2004, s. 388.

<sup>2</sup> Nietrudno wskazać przyczyny tej niechęci. Początki socjalizmu wiążą się z postaciami Etienne Cabet, Henri Saint-Simona, Charlesa Fouriera czy Roberta Owena, z których każdy jest autorem mniej lub bardziej skutecznie zrealizowanej w praktyce utopii. Engels napisał

w jednym z listów: „Niemiecki socjalizm teoretyczny nigdy nie zapomni, że stoi na barkach Saint-Simona, Fouriera i Owena, trzech ludzi, których niezależnie od ich fantazji i utopizmu włączyć należy w poczet największych umysłów wszystkich czasów, przewidzieli oni wszak genialnie niezliczoną ilość spraw, których prawdziwości my dowodzimy teraz naukowo” (cyt. za: Fredric Jameson, *Archeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, Londyn-Nowy Jork, Verso 2007, s. XV). Nazwa słynnego pamfletu *Co robić?* Lenina z 1902 roku pochodzi wprost od tytułu utopijnej powieści Nikołaja Czernyszewskiego, zapomnianego już niemal rewolucyjnego aktywisty, który podczas odsiadki wyroku w Twierdzy Pietropawłowskiej nakreślił fabularną wizję nadchodzącego socjalizmu.

<sup>3</sup> Zamiennie z antyutopią używa się niekiedy pojęcia dystopii. Zdarzają się również próby ich rozdzielenia. Dystopia byłaby więc opisem chaosu i degeneracji „społeczeństwa urzęczywistnionego projektu”, w którym nowy świat już na pierwszy rzut oka posiada mroczne i totalitarne rysy. Z kolei antyutopia miałaby opisywać krainy społecznej szczęśliwości językiem klasycznej utopii, w taki jednak sposób, aby w ich pozornej idylli czytelnik z łatwością mógł odczytać cechy najczarniejszego koszmaru. Przykładem dystopii byłby więc *1984* Orwella, zaś antyutopii *Nowy Wspaniały Świat* Huxleya. Granica między tym, co powiedziane otwarcie, a tym, co tylko zasugerowane, jest jednak subiektywna i płynna. Pozostaję więc tutaj przy stanowisku uznającym dystopię i antyutopię za synonimy.

<sup>4</sup> Por. Michel Foucault, *Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias*, W: *Rethinking Architecture*, red. Neil Leach, Londyn i Nowy Jork, Routledge 1997, gdzie Foucault wykląda swoją koncepcję heterotopii. Błogosławieństwo, jakiego Lyotard udziela w *Kondycji ponowoczesnej* „lokalizmom” gier językowych i domaga się legitymizacji wiedzy naukowej przez „paralogie”, jest powszechnie znane.

<sup>5</sup> Fredric Jameson, *Antinomies of Postmodernity*, W: *The Jameson...*, s. 253–254.

<sup>6</sup> Por. Jameson, *Antinomies...*, s. 235–245.

<sup>7</sup> Por. Jameson, *Antinomies...*, s. 245–254.

<sup>8</sup> Por. Fredric Jameson, *The Seeds of Time*, Nowy Jork, Columbia University Press 1994, s. 33–51.

<sup>9</sup> Por. Jameson, *Utopianism...*, s. 382–392.

<sup>10</sup> Fredric Jameson, *Five Theses on Actually Existing Marxism*, W: *The Jameson...*, s. 167.

<sup>11</sup> Jameson, *Utopianism...*, s. 388.

<sup>12</sup> Por. <http://www.stopklatka.pl/film/film.asp?fi=277&sekcja=3>.

<sup>13</sup> <http://www.stopklatka.pl/film/film.asp?fi=277&sekcja=3>.

<sup>14</sup> Por. <http://www.travelandleisure.com/articles/paradise-usa>.

<sup>15</sup> Michael Leccese, Kathleen McCormick (red.), *Charter of the New Urbanism*, Nowy Jork, McGraw-Hill 1999, s. V.

<sup>16</sup> Wielkomięskim odpowiednikiem demokratycznej i samowystarczalnej wspólnoty lokalnej jest równie mityczne dla Amerykanów sąsiedztwo, *neighbourhood*, którego sentymentalne wizje znaleźć można do dziś w filmach gangsterskich i obyczajowych sagach o perypetiach wielodzietnych, połączonych głównie etnicznymi więzami krwi, amerykańskich rodzin.

<sup>17</sup> Por. Robert D. Putnam, *Bowling Alone: The Collapse and Revival of American Community*, Nowy Jork, Simon & Schuster 2001.

<sup>18</sup> Leccese, McCormick (red.), *Charter...*, s. V.

<sup>19</sup> Peter Hetherington, *The godfather of urban soul*, „Guardian”, 28 czerwca 2006.

<sup>20</sup> Por. Léon Krier, *Architektura: Wybór czy przeznaczenie*, przeł. Piotr Choynowski, Warszawa, Arkady 2001, s. 89.

<sup>21</sup> Krier, *Architektura...*, s. 89.

<sup>22</sup> Krier, *Architektura...*, s. 92–93.

<sup>23</sup> Krier, *Architektura...*, s. 96.

<sup>24</sup> Karol Marks, Fryderyk Engels, *Dziela*, t. 13, Warszawa, Książka i Wiedza 1966, s. 9.

<sup>25</sup> Herbert Marcuse, *Człowiek jednowymiarowy: Badania nad ideologią rozwiniętego społeczeństwa przemysłowego*, Warszawa, PWN 1991, s. 36.

<sup>26</sup> Krier, *Architektura...*, s. 13.

<sup>27</sup> Krier, *Architektura...*, s. 33.

<sup>28</sup> Léon Krier, *Contemporary Perspectives*, W: *Building cities: towards a civil society and sustainable environment*, red. Norman Crowe, Richard Economakis, Michael Lykoudis, Londyn, Artmedia Press 1999, s. 40.

<sup>29</sup> Krier, *Contemporary...*, s. 55.

<sup>30</sup> Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paryż, Flammarion 1995, s. 85.

<sup>31</sup> Nazwa najważniejszej organizacji zrzeszającej nowych urbanistów, CNU (*Congress for New Urbanism*), wyraźnie nawiązuje do najważniejszej instytucji, służącej promocji architektury modernistycznej, jaką był założony w Szwajcarii w 1928 roku CIAM (*Congrès Internationaux d'Architecture Moderne*). Co więcej, tytuł programowego dokumentu CNU, Karty Nowego Urbanizmu (*Charter of the New Urbanism*), stanowi wyraźny ukłon w stronę modernistycznej Karty Ateńskiej (*Athens Charter*).

<sup>32</sup> Krier, *Architektura...*, s. 9.

<sup>33</sup> Krier, *Architektura...*, s. 91.

<sup>34</sup> Krier, *Architektura...*, s. 111.

<sup>35</sup> Krier, *Architektura...*, s. 111.

<sup>36</sup> Jean-François Lyotard, *Dopisek w sprawie narracji*, W: *Postmodernizm dla dzieci. Korespondencja 1982-1985*, przeł. Jacek Migasiński, Warszawa, Aletheia 1998, s. 30–31.

<sup>37</sup> Krier, *Architektura...*, s. 72.

<sup>38</sup> H. R. H. The Prince of Wales, *Mansion House Speech*, W: *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*, red. Charles Jencks, Karl Kropf, Chichester, Academy Press 1997, s. 189.

<sup>39</sup> Całościowe projekty urbanistyczne powstawały oczywiście już wcześniej niż w okresie modernizmu. Wystarczy wspomnieć renesansowe miasta idealne, choćby polski Zamość czy włoską Palmanovę. W przeciwieństwie do nakierowanych na wcielenie zasad witruwiańskiej triady architektonicznej (*firmitas, utilitas, venustas*, trwałość, użyteczność, piękno) miast idealnych renesansu, cechą wyróżniającą projekty modernistyczne była właśnie ich koncentracja na rozwiązywaniu problemów społecznych. Lyotard pisze: „Idąc za Gregottim [Vittorio Gregotti, urodzony w 1927 roku włoski architekt i teoretyk architektury – B.K.], różnicę modernizm-postmodernizm można by (...) scharakteryzować przez cechę następującą: zanik ścisłej więzi łączącej nowoczesny projekt architektoniczny z ideą postępującego urzeczywistnienia społecznej i jednostkowej emancypacji na szczeblu ludzkości. Postmodernistyczna architektura okazuje się skazana na tworzenie serii drobnych modyfikacji w przestrzeni

odziedziczonej po nowoczesności i na wyrzeczenie się globalnej rekonstrukcji przestrzeni zamieszkiwanej przez człowieka (...) Zanik idei postępu na drodze racjonalności i wolności wyjaśniałby pewien «ton», styl czy specyficzną modalność postmodernistycznej architektury” (Jean-François Lyotard, *Nota o sensach przedrostka „post-”, W: Postmodernizm dla...*, s. 102).

<sup>40</sup> Por. <http://www.newurbanism.org/newurbanism/principles.html>.

<sup>41</sup> Por. tamże, s. 196–199 oraz H. R. H. The Prince of Wales, *A Vision of Britain*, Londyn, Doubleday 1989.

<sup>42</sup> Por. Krier, *Architektura...*, s. 121–170.

<sup>43</sup> Krier, *Architektura...*, s. 128.

<sup>44</sup> Peter Katz, *The New Urbanism: Towards an Architecture of Community*, Nowy Jork, McGraw-Hill 1993, s. 4.

<sup>45</sup> Krier, *Architektura...*, s. 135.

<sup>46</sup> Krier, *Architektura...*, s. 143.

<sup>47</sup> Zarówno książkę Karol, jak i Krier podkreślają tu znaczenie nawet takiego pozornie nieistotnego szczegółu jak miejskie oświetlenie: „Z ekonomicznego i ekologicznego punktu widzenia można dokonać bardzo istotnych oszczędności, nie obniżając jednocześnie bezpieczeństwa, przez wydatną redukcję poziomu oświetlenia z jednej strony i wygaszenie większej części oświetlenia późną nocą z drugiej; podobnie przez systematyczne unikanie oświetlenia autostrad i dróg. Oświetlenie autostrad nie powinno uchodzić za nic innego jak za wielką rozrzutność: pod względem estetycznym jest ono katastrofą, a z punktu widzenia bezpieczeństwa ruchu przejścia pomiędzy oświetlonymi i nieoświetlonymi fragmentami szosy stanowią ryzyko podczas deszczu lub mgły” (Krier, *Architektura...*, s. 168).

<sup>48</sup> Krier, *Architektura...*, s. 157.

<sup>49</sup> Henry David Thoreau, *Walden, czyli życie w lesie*, Poznań, Rebis 1999, s. 25.

<sup>50</sup> Thoreau, *Walden...*, s. 185.

<sup>51</sup> Z podobną myślą zmagał się w swoich pismach wielokrotnie Lyotard. Bez konkluzywnych rozstrzygnięć. Na przykład w *Depeszy w sprawie pomieszenia racji* pisał: „Nazbyt lekko oznacza się tym samym terminem (totalitaryzm) nazizm i kapitalizm w jego ponowoczesnej fazie. Oba być może zagarniają całość życia, ale ten pierwszy otwarcie, pod auspicjami «woli», to znaczy władzy pożądania, a więc politycznie, ze wzrokiem skierowanym na swoje źródło prawomocności, na *Völkiches*; ten drugi jako faktyczna konieczność (rynek światowy), bez troski o prawomocność i za sprawą rozkładu nowoczesnych więzi społecznych, wspólnot obywateli. Nawet jeśli linia oporu wobec nich wydaje się w obu przypadkach tożsama (awangarda, chociaż nie jest to wcale pewne), to w każdym razie nie miałyby ona tego samego zasięgu. Nazizm pali, morduje, ekspulsuje wszelkiego rodzaju awangardy; kapitalizm je izoluje, spekuluje na nich i przekazuje w charakterze eksponatów muzealnych przemysłowi kulturowemu. To, co jest «bezsilne» w jednym przypadku, z pewnością w drugim już takie nie jest” (W: *Postmodernizm dla...*, s. 98). Innymi słowy, nazizm i kapitalizm zagarniają całość życia, jednak o ile nazizm dokonuje tego zabiegu świadomie i przy użyciu politycznych środków, kapitalizm osiąga to samo niejako mimochodem i z rozpędu (cokolwiek by miało znaczyć tajemnicze wyrażenie „jako faktyczna konieczność”). Ostatecznie różnicę między nazizmem i kapitalizmem sprowadzić można więc do jednego: kapitalizm nie morduje. Pytanie tylko, czy to powinno nam wystarczyć?

<sup>52</sup> Por. <http://www.seasidefl.com/>.

<sup>53</sup> Jameson, *Utopianism...*, s. 390.

<sup>54</sup> Jameson, *Utopianism...*, s. 387.

<sup>55</sup> Por. [http://en.wikipedia.org/wiki/Celebration,\\_Florida](http://en.wikipedia.org/wiki/Celebration,_Florida).

<sup>56</sup> Por. Katz, *The New...*, s. 4.

<sup>57</sup> Cahal Milmo, *Fear and Loathing in Poundbury*, „The Independent”, 26 sierpnia 2004.

<sup>58</sup> Léon Krier, *The Reconstruction of the European City*, „Architectural Design”, 1984, vol. 54, s. 19.

<sup>59</sup> <http://www.zielonezaczisze.pl/osiedle.html>.

<sup>60</sup> <http://www.zielonezaczisze.pl/archiwum.html>.

<sup>61</sup> <http://www.zielonezaczisze.pl/archiwum.html>.

<sup>62</sup> M. Wojtczuk, *Samochody, psy i minispódniczki reklamują osiedla* (<http://miasta.gazeta.pl/warszawa/1,34862,3263676.html>).

<sup>63</sup> Zygmunt Bauman, *Socialism: the Active Utopia*, Londyn, Allen and Unwin 1976, s. 38.

<sup>64</sup> Noam Chomsky, *How Free is the Free Market?*, [http://www.lipmagazine.org/articles/featchomsky\\_63\\_p.htm](http://www.lipmagazine.org/articles/featchomsky_63_p.htm).

## Kamuflaż kontra honor

Kamuflaż stoi w sprzeczności z ideą rycerskości, a w szczególności z pojęciami honoru i odwagi. Istnieją co najmniej dwa powody, dla których rycerz odrzuciłby kamuflaż. Pierwszy z nich to chowanie się. Celem kamuflażu jest ukrycie się zarówno tego, który atakuje, jak i tego, który jest atakowany, drapieżnika i ofiary, chociaż w świecie przyrody kamuflaż wykorzystywany jest przede wszystkim w celach obronnych. Jest on zatem kojarzony ze słabymi istotami, tymi, które muszą się chować, aby przetrwać.

Rycerz, rzecz jasna, nie zaakceptowałby takiej postawy, ponieważ nie mógłby zdobyć sławy i chwały chowając się przed przeciwnikiem. Wręcz przeciwnie – chciał być widoczny, a nawet rzucać się w oczy, zarówno na polu bitwy, jak i poza nim. Od czasów Homera do współczesności, gdy czytamy o wojownikach i rycerzach, to czytamy o lśniących zbrojach, kolorowych pióropuszech, barwnych tarczach herbowych i powiewających sztandarach. Rycerstwo w szyku bojowym musiało robić na patrzących takie wrażenie, że chyba tylko współczesne reklamy mogą temu dorównać. Oto jak Homer przedstawił greckich wojowników pod Troją:

Jak na górze zajadły ogień las pożera,  
Wokoło się na pola jasność rozpościera:  
Tak kiedy ci mężnymi postępują kroki,  
Błyszczą się miedź i rzuca blaskiem pod obłoki.  
Jak na azyjskiej łące, gdzie Kaistru wody,  
Stadami się zbiegają powietrzne narody,  
Gęsi i z długą szyją łabędzie, żurawie,  
Biją skrzydły powietrze i w niesfornej wrzawie  
Zniżają się, a odgłos brzmi po całej łące:  
Tak i z naw, i z namiotów Achajów tysiące  
Na liczne podzielone roty i szeregi  
Wylewają się hurmem na Skamandru brzegi;  
Drży ziemia, gdy stąpają i męże, i konie.  
Ile kwiatów i liści zdoła wiosny skronie,  
Ile się much uwija latem w tej godzinie,  
Gdy słodkim pasterz mlekiem napęlnia naczynie:  
Tyle w polu Aresa greckich mężów stoi,  
Czyhających na zgubę Trojanów i Troi.<sup>1</sup>

Podobnie imponujące opisy rycerstwa w szyku bojowym znajdujemy w średniowiecznych tekstach:

Zbroją się poganie w saraceńskie kolczugi, wszyscy prawie w potrójne druciane koszulki, wiążą na głowie wyborne hełmy saragoskie, przypasują miecze z wieńskiej stali. Mają bogate tarcze, walenckie włócznie i sztandary białe, niebieskie i czerwone. Zostawili muły i koniuszych, siadają na konie i jadą w zwartym szeregu. Dzień jest jasny, słońce piękne, nie masz zbroi, która by się nie lśniła. Tysiąc trąb gra, iżby było piękniej. Hałas jest wielki: Francuzi usłyszeli go.<sup>2</sup>

Jednak nawet wówczas, gdy opisy te nie są aż tak barwne i imponujące, poeci i kronikarze wciąż piszą o rycerzach dumnie stawiających czoło przeciwnikowi, jak np. w staroangielskim eposie *Bitwa pod Maldon*: „Nad rzeką Panta dumnie stali w bojowym szyku Anglosasi i wikingowie.<sup>37</sup>”

Nikt się przed nikim nie chowa, nie tylko dlatego, że przedstawieni w powyższych fragmentach wojowie i rycerze nie byli tchórzami, ale również dlatego, że ich celem było wywarcie silnego wrażenia na przeciwniku i osłabienie jego morale jeszcze przed bitwą poprzez pokaz uzbrojenia i jak największy hałas. Była to metoda, która prawdopodobnie sięga czasów prehistorycznych i samych początków starć zbrojnych. Już bardzo stare teksty potwierdzają, że owo wywieranie wrażenia było świadomym zabiegiem i że ludzie zdawali sobie sprawę z jego psychologicznego oddziaływania. Na przykład Oliwier, towarzysz Rolanda, widząc nadciągającą armię Saracenów, „[w]ielki uczuł zamęt w duszy:<sup>47</sup>”

Oliwier wstąpił na wzgórze. Patrzy na prawo w zieloną dolinę, widzi nadchodzących pogan. Woła Rolanda, swego towarzysza: „Od strony Hiszpanii słyszę hałas, widzę tyle błyszczących pancerzy, tyle lśniących hełmów! Przyprawią oni naszych Francuzów o wielki niepokój. [...]”<sup>5</sup>

W tym miejscu powinniśmy sobie przypomnieć, że bitwa opisana w *Pieśni o Rolandzie* była rezultatem pewnego rodzaju zasadzki, zdradzieckiego ataku na tylną straż armii Karola Wielkiego. Jednakże to, co zrobili Saraceni, było – wedle współczesnych standardów – wewnętrznie sprzeczne: ich atak miał być atakiem z zaskoczenia, ale przeprowadzony został w taki sposób, by atakujący byli widziani i słyszani z dużej odległości. Może to oznaczać, że chowanie się przed przeciwnikiem nie było brane pod uwagę nawet wtedy, gdy planowano ataki z zaskoczenia. Ataki z ukrycia były domeną rozbójników.

Pragnienie rycerza, aby być widzianym i rozpoznawanym, nie ograniczało się oczywiście do pola walki. W znanym wierszu Alfreda Tennysona *Pani z Shalott*, bohaterka zauważa w lustrze jadącego konno Lancelota, ponieważ nie można go nie zauważyć: odbicie rycerza pojawia się niczym błyskawica. Opis wyglądu Lancelota, który zajmuje aż jedną czwartą poematu, wypełniony jest słowami oznaczającymi silne światło: Lancelot błyszczy, płonie, świeci; przyrównany jest do złotej galaktyki, meteoru, gwiazd itp.



Interesujące przykłady do zanalizowania znajdujemy w utworach satyrycznych, ponieważ satyra wyolbrzymia, przedstawia w „krzywym zwierciadle” te cechy, które dla danej jednostki czy grupy ludzi są cechami definiującymi. Gdy mówimy o satyrze na rycerstwo, wówczas pierwszą postacią, która przychodzi na myśl, jest oczywiście Don Kichote. On rozumiał doskonale, że wywieranie dużego wrażenia na wszystkich dookoła było jednym z podstawowych motywów działań rycerza.

Ciekawe i zabawne opisy rycerskiego wyglądu znajdujemy w innej znanej satyrze na rycerstwo – w *Rycerzu nieistniejącym* Italo Calvino. Z jednej strony mamy pustą zbroję, którą wszyscy w armii Karola Wielkiego akceptują jako prawdziwego rycerza, ponieważ wszystko w tej zbroi jest takie, jakie być powinno i może innym służyć za wzór. Natomiast z drugiej strony widzimy, co dzieje się z rycerzem, gdy wygląda inaczej niż się tego oczekuje:

Odrąbiono pobudkę. O pierwszym brzasku dnia obóz roił się już zbrojnymi ludźmi. [...] Wielu wojów tkwiło od góry do pasa w szczelnie zamkniętych pancerzach i szyszakach, ale niżej sterczały nogi w pludrach tylko i pończochach, gdyż pancerze na uda, kolana i stopy nakładało się dopiero siedząc na siodle. Nogi te w zestawieniu z potężnym stalowym torsem wydawały się dziwnie cienkie, jak nóżki koników polnych. Rycerze mówiąc poruszali okrągłymi pozbawionymi oczu głowami lub zginali uwięzione w sztywnych blachach ramiona, i ruchy te miały w sobie coś ze świerszcza czy mrówki; a cała ta ich krzątanina przypominała beładne poruszanie się owadów.<sup>6</sup>

Rycerze w niekompletnych zbrojach wyglądają po prostu głupio, co w pełni uzasadnia pojawienie się poniżającego porównania do owadów i co pozwala nam lepiej uświadomić sobie, jak ważną rolę odgrywał w życiu rycerza jego wygląd. A jeżeli tak było, to pozostawanie w ukryciu, bycie niewidocznym musiało być czymś sprzecznym z naturą rycerskości.

Drugim powodem, dla którego rycerz nie zaakceptowałby kamuflażu, jest przewaga. Dzięki kamuflażowi człowiek staje się niewidoczny i dlatego może pokonać przeciwnika, który nie zauważy, że jest atakowany, lub zauważy, ale zbyt późno, aby skutecznie zareagować. Wiemy z lektury wielu tekstów, że rycerze odrzucali tego typu przewagę, a nawet pogardzali nią, ponieważ była dla nich przejawem tchórzostwa. Beowulf, tytułowy bohater innego staroangielskiego eposu, przybywa z pomocą duńskiemu królowi Hrothgarowi, którego siedziba atakowana jest nocami przez potwora o imieniu Grendel. Potwór jest niewiarygodnie silny – dosłownie rozrywa na strzępy wojów Hrothgara i wydaje się, że nie ma na ziemi człowieka, który byłby w stanie mu się przeciwstawić. Beowulf wie o tym, jednak podejmuje wyzwanie i robi to w sposób, który dziś byłby uznany za niemądry. Po pierwsze, nie wykorzy-

stuje elementu zaskoczenia, tzn. nie chowa się przed potworem i nie przygotowuje na niego zasadzki; idzie spać i czeka na atak. Po drugie, odkłada miecz, tarczę i zbroję i postanawia walczyć gołymi rękami, ponieważ Grendel ma istotę zwierzęcia i nie posługuje się bronią, a Beowulf chce, aby walka była uczciwa. Krótko mówiąc, Beowulf odrzuca wszelką przewagę, jaką mógłby mieć nad swoim przeciwnikiem.

Innym przykładem takiej postawy jest Roland, który ginie, ponieważ upiera się, aby walczyć w niekorzystnej dla siebie sytuacji (tylna straż, którą dowodzi, zaatakowana zostaje przez znacznie liczniejsze siły wroga). Choć Oliwier prosi go, aby zadał w róg i wezwał na pomoc główne siły, Roland odmawia – wołanie o pomoc byłoby dla niego dyshonorem:

Rolandzie, mój towarzyszu, zadzwoni w róg! Karol usłyszy, zawróci wojsko, wspomże nas ze wszystkimi swymi baronami”. Roland odpowie: „Nie daj Bóg, aby przeze mnie hańbiono mój ród i aby słodka Francja miała iść w pogardę! Raczej będę walił Durendalem co sił, moim dobrym mieczem, który noszę przy boku”. [...]

[...] „Nie daj Bóg – odpowie Roland – aby ktoś mógł powiedzieć kiedy, że przez pogan zadzwoniłem w róg! Nigdy krewni moi nie usłyszą tego wyrzutu.” [...]

Oliwier rzecze: „Czemu miałby cię ktoś hańbić? Widziałem hiszpańskich Saracenów – doliny i góry pełne są pogan, i hale, i wszystkie równiny. Wielkie jest wojsko tego obcego nasienia, a szczupłe jest nasze”. Roland odpowie: „Tym większa moja ochota! Nie daj Bóg ani aniołowie jego, aby z mojej przyczyny Francja miała stracić imię! Wolę raczej umrzeć niż popaść w osławę! Im lepiej będziemy bili, tym więcej cesarz będzie nas kochał!”<sup>7</sup>

We wspomnianej już *Bitwie pod Maldon* czytamy, że Birhtnoth, przywódca anglosaskich wojów, mógł łatwo zapobiec atakom wikingów na terytoria wokół Maldon. Wystarczyło, żeby zablokował wąski bród, który był jedynym przejściem na stały ląd z wyspy, będącej bazą wypadową wikingów. A jednak Birhtnoth cofnął swoje wojsko, aby umożliwić wikingom przejście na stały ląd i aby możliwe było stoczenie bitwy w otwartym polu. Bitwę przegrał i sam w niej poległ. Chociaż historycy podają czysto taktyczne powody, dla których Birhtnoth tak właśnie postąpił, to jednak poeta przedstawia jego gest jako przejaw rycerskiej dumy.<sup>8</sup>

Chociaż każdy z trzech wymienionych powyżej rycerzy – Beowulf, Roland i Birhtnoth – znajduje się w nieco innej sytuacji, to wszyscy zachowują tę samą postawę w walce: odrzucają militarną, taktyczną przewagę nad przeciwnikiem, ponieważ chcą dominować honorem i odwagą. Postawa ta została w piękny sposób wyrażona przez jednego z anglosaskich wojów pod koniec

*Bitwy pod Maldon*, kiedy nad ciałem poległego Birhtnotha woła do swoich towarzyszy: „Serce niech będzie dzielniejsze, odwaga większa, a wola bardziej niezłomna, gdy opuszczają nas siły”<sup>9</sup>.

Dwie, przeanalizowane powyżej funkcje kamuflażu – ukrywanie się przed przeciwnikiem i uzyskanie nad nim przewagi – są całkowicie nie do pogodzenia z kodeksem rycerskim. W historii nie brakowało jednak mężów, którzy chcieli zdobyć rycerską sławę, chociaż ich czyny i metody działania były z pewnością nierycerskie. Jednym z najlepiej znanych i chyba najwcześniejszym przykładem takiego wojownika w zachodniej cywilizacji jest Odyseusz. Jego przygody są ciekawym materiałem do przeanalizowania, ponieważ nierycerski charakter niektórych jego czynów polegał między innymi na wykorzystaniu kamuflażu.

Wojskowy kamuflaż jest jednak współczesnym wynalazkiem. Żołnierze zaczęli nosić szaro-brązowe mundury pod koniec XIX wieku, a charakterystyczne mundury polowe w szaro-zielono-brązowe nieregularne łaty, podobnie pomalowane pojazdy, siatki maskujące na sprzęt wojskowy, siatki na hełmy umożliwiające zatykanie na nich liści i gałązek itp. zostały wprowadzone mniej więcej w połowie XX wieku. Mówienie więc, że Odyseusz posługiwał się kamuflażem, wydaje się być nieco zaskakujące. Dalsza analiza pozwoli nam jednak zrozumieć, że nie ma tu żadnej przesady. Może nam się wydawać na przykład, że koń trojański – ogromny, widziany z daleka – nie ma nic wspólnego z kamuflażem. Gdy jednak pominiemy aspekt wizualny, a skoncentrujemy się na celu, w jakim ta ogromna drewniana konstrukcja została użyta, wówczas zrozumiemy, że koń trojański doskonale spełnił dwie zanalizowane przez nas funkcje kamuflażu: ukrył greckich wojowników i umożliwił atak z zaskoczenia, przez co dał im przewagę nad Trojanami.

Przeanalizujmy krótko jeszcze jeden epizod z historii Odyseusza, a mianowicie jego walkę z Cyklopem, w czasie której również posłużył się kamuflażem. Epizod ten pozwoli nam zrozumieć dlaczego – w kontekście walki zbrojnej – możemy uważać Odyseusza za postać nam współczesną, a także dlaczego w niektórych sytuacjach kamuflaż nie jest wyborem, ale koniecznością i że w związku z tym pojawienie się kamuflażu niekoniecznie musiało być oznaką moralnej degradacji.

Spośród dwóch wielkich bohaterów homeryckich eposów to Achilles, a nie Odyseusz, stał się wzorem cnót i wartości składających się na kodeks rycerski. Nie bez powodu Roland określany był mianem „Achilleśa Zachodu”, Beowulf był „Achillesem Północy” itp.<sup>10</sup> Odyseusz, chociaż niewątpliwie bardzo odważny, jest znany z innej – zdecydowanie nierycerskiej – cechy charakteru: przebiegłości. I to nie tylko późniejsza tradycja określiła go w ten sposób, ale on sam był tego w pełni świadomy. Przedstawiając się królowi Al-

konoosowi, Odyseusz mówi: „Jam jest Odys, Laertyd, z fortelów mych znany”.<sup>11</sup> To że Odyseusz nie stał się wzorem dla rycerstwa, może sugerować, że w pewnym sensie nie należy on do swoich czasów. Kiedy analizujemy trudne sytuacje, z którymi przychodzi mu się zmierzyć, wówczas dostrzegamy, że postępuje nie jak wojownik/rycerz, ale bardziej jak żołnierz/officer.

Przebiegłość jest bez wątpienia jedną z głównych cech osobowości Odyseusza, ale musimy też pamiętać, że w niektórych sytuacjach nie miał wyboru i został zmuszony do podstępnych zachowań. Epizod z Cyklopem jest dobrym przykładem takiej właśnie sytuacji. Tym razem Odyseusz użył kamuflażu w celach obronnych. On i jego towarzysze zostali zaatakowani przez olbrzyma i muszą jakoś się bronić. Na początku zupełnie nie wiedzą, w jaki sposób, ponieważ olbrzym jest bardzo silny i nie ma mowy, aby mogli pokonać go w walce. Relacja Odyseusz-Cyklop tylko pozornie przypomina relacje Beowulf-Grendel i Dawid-Goliat. Dysproporcja między Cyklopem a ludźmi jest tak wielka, że żadna walka, honorowa czy nie, nie wchodzi w grę. Wcześniej określiliśmy starcie Cyklopa z Odyseuszem jako walkę, ale słowa „walka” użyliśmy w ogólnym znaczeniu, ponieważ ściśle mówiąc nie ma w tym starciu walki. Dla olbrzyma greccy wojowie są posiłkiem: gdy ma ochotę, sięga po nich, rozrywa na kawałki i zjada. Nawet nie próbuje ich związać, gdy kładzie się spać; najwidoczniej nie wyobraża sobie, aby mogli mu wyrządzić jakąś krzywdę. Gdy Grecy odpowiadają na jego brutalne postępowanie, wówczas też z nim nie walczą, tylko oślepiają go, gdy twardo zasnął po wypiciu sporej ilości mocnego wina.

Cyklop może zostać zabity tylko w czasie snu i to właśnie początkowo Odyseusz planuje zrobić. Szybko jednak rezygnuje, bo zabicie olbrzyma w jego jaskini oznaczałoby też śmierć Greków – wojowie nie są w stanie odsunąć ogromnego kamienia, którym Cyklop blokuje na noc wejście. Odyseusz ma więc trudny problem do rozwiązania: z jednej strony olbrzyma trzeba „wyliminować”, a z drugiej potrzebują go jako maszyny, by wydostać się z jaskini. Problem wydaje się być nierozwiązywalny. Odyseusz nie może nawet wybrać honorowej, bohaterskiej śmierci – bycie rozerwanym na strzępy i zjedzonym do takich nie należy. Odyseusz może jedynie spróbować przechytrzyć Cyklopa.

W tym punkcie naszej analizy możemy powiedzieć coś więcej o różnicy między działaniami Odyseusza z jednej strony a działaniami Beowulfa i Dawida z drugiej. Dwaj ostatni przybywają i walczą z przeciwnikiem, natomiast w przypadku Odyseusza nie czytamy o pojedynku, ale o serii precyzyjnie zaplanowanych działań. Po pierwsze, Odyseusz przedstawia się Cyklopowi jako „Nikt”, przewidując, że olbrzym zostanie zignorowany przez inne Cyklopy, gdy będzie wołał o pomoc, co pozwoli uniknąć starcia z dodatkowymi siłami

wroga. Po drugie, olbrzym zostaje poczęstowany i uśpiony mocnym winem, dzięki czemu uwięzieni mogą się bezpiecznie zbliżyć do niego z ożogiem. Po trzecie, oślepiają go, co w aspekcie funkcjonalnym można uznać za element kamuflażu, ponieważ stają się dosłownie niewidoczni dla wroga. Po czwarte, wykorzystują do kamuflażu zwierzęta Cyklopa: przywiązują się do nich od spodu wiedząc, że olbrzym wypuści je rano na pastwiska. Po piąte, kradną część zwierząt, aby uzupełnić zapasy żywności. Działania te są całkowicie nie do pogodzenia z kodeksem rycerskim, bo też celem Odyseusza nie jest zwycięstwo, sława i chwała, ale tylko i wyłącznie przetrwanie.

Jeżeli porównamy metody działania Odyseusza z tymi, które stosowali wojenni bohaterowie opisani w literaturze XX wieku, dostrzeżemy wówczas pewne uderzające podobieństwa. Przeanalizujmy w tym celu kilka fragmentów z *Na zachodzie bez zmian*. Powieść ta jest jednym z najsłynniejszych i najlepszych opisów frontowych doświadczeń z okresu pierwszej wojny światowej, kiedy zwiększona precyzja i ogromna siła ognia, szczególnie artylerii, bardzo wyraźnie i boleśnie uświadomiła żołnierzom potrzebę wykorzystania kamuflażu.

Powieść rozpoczyna się sceną żołnierzy wypoczywających po tym, jak dzień wcześniej wycofano ich z linii frontu. Są zadowoleni, ponieważ mogli się wyspać i najeść do syta. Scena mogłaby być relacją z pikniku, gdyby nie jedno zdanie informujące nas o tym, co stało się w ostatnim dniu przed wycofaniem:

Ale właśnie ostatniego dnia zasypało nas niespodziewanie dużo pocisków z dział dalekoosłonnych i ciężkich granatów, angielska artyleria bębniła bez przerwy w naszą pozycję, tak iż ponieśliśmy ciężkie straty i wróciliśmy ledwo z osiemdziesięcioma ludźmi [spośród 150].<sup>12</sup>

Siła ognia artylerii jest przytłaczająca, można by rzec: cyklopowa, jako że dosłownie rozrywa ciała żołnierzy na strzępy. Poza tym działa strzelają z daleka, więc nawet ich nie widać. Żołnierze nie mogą walczyć z artylerią, nie mogą stoczyć z nią pojedynku. Gdy działa zaczynają strzelać, wówczas można się tylko chować, uciekać, próbować przechytryć wroga tak, aby skierował ogień gdzie indziej – krótko mówiąc: można się tylko kamuflować.

Również na samym początku powieści dowiadujemy się, jakie umiejętności i cechy charakteru są najbardziej pożądane podczas wojny. To dzięki nim żołnierz staje się nieformalnym przywódcą, ponieważ jego umiejętności zwiększają szanse przetrwania:

[S]tanisław Kaczyński, przywódca naszej grupy, wytrwały, sprytny, przebiegły, czterdziestoletni, o twarzy ziemistej, niebieskich oczach, opadających ramionach i przedziwnym węchu do niebezpieczeństwa, dobrego żarcia i dekowania się.<sup>13</sup>

Nietrudno dostrzec w powyższej charakterystyce podobieństwo do Odyseusza, tj. do kogoś, kto nie jest ani honorowy, ani rycerski i kto nie poświęca się dla wspólnej sprawy, ale jest twardy, rozsądny, sprytny i skuteczny w przewidywaniu niebezpieczeństwa i zdobywaniu pożywienia, czyli ktoś, kto za cel stawia sobie przetrwanie i bezpieczny powrót do domu.<sup>14</sup>

Jest jednak coś w tej krótkiej charakterystyce, co wskazuje na ważną różnicę między Kaczyńskim a Odyseuszem: to słowo „węch” (w niemieckim oryginale *Witterung*). Słowo to jest tu użyte metaforycznie, jednak w miarę czytania kolejnych rozdziałów zdajemy sobie sprawę, że nabiera coraz bardziej dosłownego znaczenia. Dzieje się tak, ponieważ współczesna wojna, a w szczególności zmasowane bombardowania, zmuszają ludzi do instynktownych, niemalże zwierzęcych zachowań:

Przy pierwszym rozhuku granatów jednym uderzeniem zapadamy się częścią naszego istnienia o tysiące lat wstecz. *To instynkt zwierzęcia, co się w nas budzi, wie nas i ochrania. Nie jest on świadomy*, jest o wiele szybszy, znacznie bardziej nieomylny od świadomości. Niepodobna tego wyjaśnić. Idzie się i *nie myśli o niczym* – nagle leży się w rowie pośród gleby, a ponad tym pryskają w dal odłamki pocisków, ale *niepodobna sobie przypomnieć*, iżby słyszało się nadlatujący granat lub aby miało się myśl rzucenia na ziemię. Gdyby polegać na tym, byłoby się już masą porzrucanej miazgi. To było to inne, ta *jasnowidząca czujność* w nas, która rzucała nas o ziemię i ratowała, *nie wiedzieć jak*. Gdyby nie istniało to, od Flandrii aż po Wogezy, nie byłoby już od dawna ludzi.<sup>15</sup>

Rozum, intelekt, myślenie, inteligencja itp. nie są wystarczająco szybkie pod ostrzałem; żołnierz nie może na nich polegać. Aby przetrwać bombardowanie, żołnierzowi potrzebny jest węch – instynktowna zdolność wyczuwania i orientacji.

Tworząc postać Odyseusza, Homer przewidział pojawienie się pewnej tendencji w ewolucji sposobu prowadzenia działań wojennych: od rycerskości do efektywności. Nie mógł jednak przewidzieć sytuacji, w których wojownik będzie musiał przestać myśleć i zdać się niemal całkowicie na instynkt, aby móc przeciwstawić się wrogowi; zarówno po to, aby walczyć, jak i po to, aby przetrwać. Żołnierze, którzy nie potrafili tego zrobić, nie mieli szans na polach bitew pierwszej wojny światowej. A owe okresy niemyślenia bywały bardzo długie – opisane przez Remarque’a artyleryjskie bombardowania trwają bez przerwy całymi godzinami a nawet dniami. Wydaje się, że głównym powodem, dla którego nie można było przewidzieć takich sytuacji, jest ich paradoksalność. Z jednej strony bowiem rozwój naukowo-techniczny jest przecież ważnym elementem ogólnie pojętego rozwoju kulturowego, z drugiej widzimy, jak rezultaty tego rozwoju – w tym przypadku nowe technologie wojskowe – zmuszają ludzi do cofania się w instynktowne, prawie zwie-

rzęce zachowania. Dopiero po rewolucji przemysłowej ludzie uświadomili sobie możliwość zaistnienia takich sytuacji.

Zacytowany powyżej fragment *Na zachodzie bez zmian* pozwala nam uświadomić sobie, jak głęboka jest różnica pomiędzy ideami, które doprowadziły do powstania kodeksu rycerskiego, a tymi, które zrodziły kamuflaż. Różnice omówione powyżej – te dotyczące przewagi i ukrywania się – są tylko rezultatem tej głębszej, podstawowej różnicy, którą krótko teraz zanalizujemy.

Kodeks rycerski pomyślany był jako triumf kultury nad naturą. Ściśle mówiąc, był pomniejszeniem znaczenia podstawowego celu, jaki natura wyznacza organizmom żyjącym, tj. przetrwania, a także odrzuceniem *modus operandi* natury, który opiera się na efektywności. Ani przetrwanie, ani efektywność nie były priorytetem dla rycerza. Kodeks rycerski był zbiorem stałych zasad, który należało przestrzegać niezależnie od warunków i okoliczności; był wyrazem lekceważenia, a nawet pogardy dla okoliczności, a honorową śmierć ceniono o wiele bardziej niż przetrwanie.

Kamuflaż wręcz przeciwnie: wspomaga zarówno przetrwanie, jak i efektywność. Celem kamuflażu jest skorygowanie pewnego „błędu”, który w całym świecie zwierzęcym natura popełniła tylko w stosunku do człowieka. Antropologowie mówią nam, że człowiek jest jedyną istotą wśród istot żyjących, która nigdy dobrze nie zaadaptowała się do żadnego środowiska. Ten brak adaptacji był jedną z najważniejszych przyczyn nieustającego rozwoju ludzkości, nas jednak interesuje tu przede wszystkim fakt, że człowiek wyróżniał się na tle każdego środowiska, w jakim się znalazł (w dodatku miał ciało, które, w porównaniu z innymi zwierzętami, było raczej niezdarne: kiero biegalo i skakalo, zle wspinalo sie na drzewa, zle plywalo itp.). Kamuflaż naprawia „błąd” popełniony przez naturę, dając człowiekowi nową „skórę”. Teraz, gdy ma on już swoje łaty, pasy i kropki, może być jak skradające się zwierzę – sprawniejsze zarówno w unikaniu, jak i atakowaniu. Nic, z czego człowiek honoru byłby dumny.

Zakończmy naszą analizę nieco bardziej optymistycznie. Z jednej strony musimy przyznać, że budząca grozę współczesna technika wojskowa zmusiła żołnierzy do porzucenia ideałów kodeksu rycerskiego. W rzeczywistości, przewartościowania, które obserwowano na polach bitewnych XX wieku, były odzwierciedleniem szerszej cywilizacyjnej zmiany. Burżuazyjna etyka, która po rewolucji przemysłowej zdominowała kulturę Zachodu, stanowi, w co najmniej kilku ważnych aspektach, przeciwieństwo kodeksu rycerskiego.

Z drugiej jednak strony idee, które doprowadziły do powstania kodeksu rycerskiego, wciąż na nowo pojawiają się w naszej kulturze, chociaż czasami w zaskakujących kontekstach. Przede wszystkim epos rycerski jest cią-

gle obecny w masowej wyobraźni, zarówno w swojej klasycznej formie, np. poprzez *Iliadę* czy *Beowulfa*, jak i w nowych wersjach, np. w opowieściach J.R.R.Tolkiena. Teksty te są nie tylko wciąż publikowane, stały się też ulubionym materiałem dla hollywoodzkich producentów. W rzeczywistości kino również spopularyzowało idee rycerskości w kulturowo i geograficznie odległych kontekstach, np. na Dzikim Zachodzie. Szeryf Will Kane (Gary Cooper) z filmu *W samo południe* jest niewątpliwie postacią rycerską: poczucie obowiązku i honor są dla niego ważniejsze niż przetrwanie i ciepło domowego ogniska, więc walczy nawet wtedy, gdy wszyscy go opuścili, a wróg ma nad nim liczebną przewagę. W podobnych kategoriach można opisać wiele postaci stworzonych przez Johna Wayne'a. Również słynni indiańscy wodzowie, jak Siedzący Byk, Szalony Koń czy Cochise, pamiętani są jako ludzie odważni, honorowi, hojni i niezwykle wysoko ceniący wolność. Są jak średniowieczni rycerze – przegrali na polu bitwy, ale odnieśli moralne zwycięstwo. Nazwiska oficerów amerykańskiej kawalerii, którzy pobili ich i zamknęli w rezerwatach, są znane tylko tym, którzy interesują się tzw. wojnami indiańskimi. To wodzowie zostali „gwiazdami”, podczas gdy kawaleria amerykańska świeci tylko odbitym światłem.

Można podać jeszcze wiele nazwisk postaci historycznych i literackich na poparcie tezy, że idee kodeksu rycerskiego są wciąż obecne w naszej kulturze. Przeanalizowanie tych przykładów wymagałoby jednak podjęcia osobnego studium. Wspominając w tekście niektórych „rycerzy” współczesnego świata, chciałem pokazać, że – pomimo ogromnych zmian od czasów rewolucji przemysłowej – ci, którzy przestrzegają kodeksu honorowego, są wciąż nam dawani za przykład.

## Przypisy:

<sup>1</sup> Homer, *Iliada*, przeł. Franciszek Ksawery Dmochowski, Kraków, Wydawnictwo GREG 2004, księga II, s. 29.

<sup>2</sup> *Pieśń o Rolandzie*. W: *Pieśń o Rolandzie. Dzieje Tristana i Izoldy*. François Villon, *Wielki testament*, przeł. Tadeusz Żeleński (Boy), Warszawa, PIW 1973, zwrotka LXXIX, s. 39.

<sup>3</sup> Nie znam polskiego tłumaczenia tego utworu, chociaż pośrednio jest on znany polskiemu czytelnikowi, jako że stanowił jedną z ważnych inspiracji dla J.R.R.Tolkiena. Istnieje kilka przekładów tego poematu na współczesny język angielski. W przetłumaczonym przeze mnie fragmencie (wiersz 66-7 oryginału) staroangielskie słowo *prass* tłumaczone jest na ogół jako *proud array*, czyli dosłownie: „dumny sztyk”.

<sup>4</sup> *Pieśń o Rolandzie*, zwrotka LXXXI, s. 40.

<sup>5</sup> *Pieśń o Rolandzie*, zwrotka LXXX, s. 39.



<sup>6</sup> Italo Calvino, *Rycerz nieistniejący*, przeł. Barbara Sieroszewska, Warszawa, Czytelnik 1963, s. 27.

<sup>7</sup> *Pieśń o Rolandzie*, zwrotki LXXXIV-LXXXVI, s. 41–42.

<sup>8</sup> W tekście staroangielskim na określenie postawy Birhtnotha poeta użył słowa *ofermod*, które oznacza dumę, wyniosłość, zuchwalstwo.

<sup>9</sup> W oryginale słowa te brzmią oczywiście o wiele lepiej, ponieważ zdanie wyrażone jest za pomocą charakterystycznych dla staroangielskiej poezji środków stylistycznych, które niezwykle trudno odtworzyć w tłumaczeniach na współczesny język angielski, a tym bardziej polski. Moje tłumaczenie oparłem na tekstach *Battle of Maldon*, zamieszczonych w *The Norton Anthology of English Literature*, red. M.H. Abrams, New York & London, W.W. Norton & Company 1993, s. 75, i w *The Oxford Anthology of English Literature*, red. F. Kermode i J. Hollander, New York, London & Toronto, Oxford University Press 1973, s. 114.

<sup>10</sup> Lista wielkich wodzów cywilizacji Zachodu, którzy zdobyli przydomek „Achilles,” zawiera jeszcze kilka nazwisk.

<sup>11</sup> Homer, *Odyseja*, przeł. Lucjan Siemieński, Wrocław, Warszawa, Kraków, Ossolineum 2003, pieśń IX, s. 165.

<sup>12</sup> Erich Maria Remarque, *Na zachodzie bez zmian*, przeł. Stefan Napierski, Kraków, Mediasat Poland 2004, s. 7.

<sup>13</sup> Remarque, *Na zachodzie bez zmian*, s. 8.

<sup>14</sup> Najbardziej jaskrawą postacią tego typu jest chyba Yossarian z powieści Josepha Hellera *Paragraf 22*. Yossariana, jak i wielu jego towarzyszy broni, interesuje tylko przetrwanie. Prawie wszystkie jego myśli i działania podporządkowane są temu właśnie celowi. Doprowadza to do paradoksalnej sytuacji: Yossarian nawet własną armię zaczyna postrzegać jako wroga. Przecież to jego dowódcy wysyłają go do walki i każą narażać życie.

<sup>15</sup> Remarque, *Na zachodzie bez zmian*, s. 35. Zaznaczenie kursywą moje.



## Biblia w kulturze zachodniej: słabość, kamuflaż i strategie przetrwania

W przedmowie do swej książki *The Enlightenment Bible: Translation, Scholarship, Culture*, Jonathan Sheehan formułuje tezę, która – choć nie nowa – ciągle nosi znamiona wyzwania rzuconego „prorokom nowoczesności odliczającym godziny do śmierci religii”<sup>71</sup>. Według Sheehana, owi prorocy marnują swój czas oczekując na rychły i ostateczny uwiad religii, bowiem procesy sekularyzacyjne stanowią nie tyle jeden z etapów projektu nowoczesności, ile jego integralną i niezbywalną część. Zanikanie religii nie zmierza ku punktowi kulminacyjnemu – tzn. ku wypełnieniu czy dokonaniu – ale raczej pozostaje niedomknięte. Status religii nie sprowadza się do statusu „cebuli, której warstwy obiera się, aby przygotować z nich świecką zupę”<sup>72</sup>, i której przydatność kończy się wraz z odcięciem ostatniej warstwy. Okresy nasilania się i słabnięcia sekularyzacji odmierzają niejako puls samej nowoczesności, która nie jest w stanie ani religii całkowicie wyrugować, ani jej się bez reszty oddać.

Ze zbliżoną tezą wystąpił wcześniej Gianni Vattimo twierdząc, iż zaobserwowany przez niego powrót religii w późnonowoczesnym świecie najcelniej wyjaśnić można w kontekście „teorii osłabienia rozumianego jako konstytutywna cecha bycia w epoce końca metafizyki”<sup>73</sup>. Owa teoria osłabienia – nazwana przez Vattimo *il pensiero debole* (słaba myśl), a wywiedziona z filozofii Nietzschego i Heideggera – głosi, że późnonowoczesne rozstanie z myśleniem zasadzonym na kategoriach obiektywnej prawdy, rozumu i obecności głęboko współgra z chrześcijańskim przesłaniem miłości. Odejście od dogmatyzmu i przemocy metafizyki ku refleksji opartej na myśleniu różnicy i historyczności bycia jest „transkrypcją”<sup>74</sup> chrześcijańskiej doktryny wcielenia rozumianego jako *kenosis*, czyli ogołocenie, umniejszenie, osłabienie. To, co Vattimo nazywa nihilizmem, nie jest bynajmniej odrzuceniem chrześcijaństwa, ale pełniejszą jego realizacją. Jak czytamy w *After Christianity*, „sekularyzacja nie powinna być już pojmowana jako porzucenie religii, ale jako paradoksalna realizacja religijnego powołania bycia”<sup>75</sup>. Dla Vattimo zatem, tak jak dla Sheehana, sekularyzacyjne rozmywanie się religii – będące „nieskończonym ruchem”<sup>76</sup>, bezustannym procesem rozkładu nie osiagającym kulminacji poprzez rozplątanie się w nicości – przynależy do nowoczesności, rozgrywa się w jej obrębie oraz dzieli z nią konstytutywne cechy.

Chciałabym w tym miejscu zwrócić uwagę na dwie sprawy. Po pierwsze, zarówno Vattimo jak i Sheehan pisząc o sytuacji religii we współczesnym

świecie podkreślają swoiste podobieństwo pomiędzy religią a nowoczesnością: stan religii jest współmierny ze stanem (późno)nowoczesnego świata w tej mierze, w jakiej i jeden, i drugi polegają na tych samych mechanizmach. Religia nie tyle umiera, – parafrazując Herberta Schneidaua piszącego *nota-bene* o kondycji świata zachodniego – „jak chronicznie chory, w niezłomny sposób niedomaga [i] cieszy się słabym zdrowiem [*has the iron constitution of the chronic invalid [and] enjoys poor health*]”<sup>77</sup>. Innymi słowy, religia nie tylko rozrzedza swe struktury, nie tylko się rozmywa, ale także – by kontynuować te wodne metafory – *zlewa się* ze swym (późno)nowoczesnym kontekstem. Po drugie, Vattimo i Sheehan prowadzą swoje argumenty w mniejszym (Vattimo) lub większym stopniu (Sheehan), odwołując się do Biblii i jej statusu kulturalnego. Vattimo z jednej strony przywołuje nowotestamentalne *kenosis* i operuje cytatami wspierającymi jego wywód, traktując tym samym Biblię nieco heurystycznie. Z drugiej natomiast strony, widzi Biblię jako tekst przesycony „centralną filozofią nowoczesności [*the philosophy of modernity*]”<sup>78</sup>, czyli hermeneutyką. Powołuje się Vattimo na biblijny imperatyw osobistego studium Pisma, uwypuklając zarazem konieczność spojrzenia na przesłanie Biblii z nie-absolutyzującego, świadomego swej nietrascendentnej kondycji, punktu widzenia. Jeśli – jak chce Vattimo – Biblia jest zapisem *zbawienne-go* osłabiania fundującej dla sfery *sacrum* przemocy (rozumianej tu w duchu Rene Girarda) oraz rozwijającą się w czasie wewnętrzną (re)interpretacją Pisma (reprezentowaną w osobie Jezusa wyjaśniającego proroctwa Starego Testamentu), to biblijne zbawienie zaczyna jawić się jako wymiar nowoczesności z jej nieufnością wobec jakoby wiecznych, objawionych prawd. Dla Sheehana z kolei, Biblia jest najlepszym świadkiem tego, że nowoczesność nie stoi w prostej opozycji względem religii. Jak ujmuje on to w swej książce:

Gdyby nowoczesność rzeczywiście była świecka, dawno powinniśmy byli pozbyć się owego prowincjonalnego i archaicznego artefaktu [jakim jest Biblia]. Jednak mimo że jej preskryptywna treść jest odrzucona, [Biblia] staje się jednym z najmocniejszych filarów „kultury” zachodniej. Biblia jest opłakiwana (lub czczona) jako ofiara sekularyzacji, a zarazem przywoływana jako podstawowy pierwiastek tej [...] spuścizny, która rzekomo spaja społeczeństwo Zachodu.<sup>9</sup>

Zamiast Biblii rozumianej jako nośnik teologicznego dogmatu, mamy Biblię jako jedną z najistotniejszych części zachodniego dziedzictwa kulturowego. Osłabieniu religijnego autorytetu Biblii towarzyszy wykształcenie się jej nowego – kulturowego – autorytetu, dzięki któremu Biblia pozostaje z kulturą Zachodu w ścisłych, choć burzliwych, relacjach.

Owe dwie sprawy, na które chciałam zwrócić uwagę omawiając poglądy Sheehana i Vattimo – tzn. współgranie z sobą religii i jej (późno)nowoczesnego kontekstu oraz pierwszoplanowa rola, jaka w tym procesie zlewania się

przyznana została Biblii – są silnie z sobą powiązane. W świetle argumentów Sheehana i Vattimo, Biblia współbrzmi ze swym kulturowym kontekstem, przejawia zaskakująco zbliżone do tego kontekstu cechy, tętni podobnym rytmem nie tracąc jednak swej specyfiki (oba autorzy proponują, aby odmienność Biblii potraktować jako historycznie zmienną). Biblia, która wcześniej funkcjonowała przede wszystkim jako „objawienie prawdy teologicznej”<sup>10</sup>, a interpretowana była w obrębie „przestrzeni sakramentalnej, sakralnej, kościelnej”<sup>11</sup>, okazuje się być zdolna do dostrojenia się do nowego otoczenia i przetrwania we współczesnej kulturze Zachodu. Co ciekawe, zdolności Biblii do dostrojenia się i wykształcania podobieństw nie doprowadzających do całkowitego jej rozmycia stały się już przedmiotem rozważania kilku związanych z biblistyką interpretatorów. Czynią oni z adaptacyjnych aspektów kulturowego funkcjonowania Biblii jeden z głównych jej atutów. Istnieje jednak istotna różnica między sposobem, w jaki owi bibliści – mam tu na myśli Hugh Pypera i Herberta Schneidaua – ujmują współbrzmienie Biblii i kultury, a optyką zaproponowaną przez (na przykład) Gianniego Vattimo. Pojęciem dającym szansę na uwypuklenie tych różnic jest pojęcie kamuflażu, który wiązać będę z argumentami Pypera i Schneidaua, a któremu – jak sądzę – wywód Vattimo stawia dość wyraźny opór. Kamuflaż będzie tu rozumiany jako specyficzne, niehomogeniczne podobieństwo, jako nieredukowalne, acz nieoczywiste napięcie między podobieństwem a odmiennością, jako nakładanie się na siebie słabości i potencjalnej demonstracji mocy. Kamuflaż jest transformacją, w wyniku której różnice pomiędzy przekształcającą się jednostką a jej otoczeniem zostają nie tyle zniesione, ile zniwelowane i zamaskowane. W odniesieniu do obecności Biblii w dzisiejszej kulturze, pojęcie kamuflażu wskazuje na adaptacyjny sukces Pisma, przekładający się na jego kulturowy *survival*. Jednak oprócz tego, że kamuflaż Biblii w kulturowym otoczeniu jest jej swoistą strategią przetrwania (która – jak można wnioskować z wywodów Sheehana i Vattimo – ma zapewnić Pismu nie tyle spokojny i cichy żywot, ile podtrzymać go w niezmiennie *wyczerpującym* kontakcie z kulturą), to kamuflaż może prowadzić do *prze-silenia* w relacjach Biblia-kultura, do niespodziewanego zwrotu akcji.

Jako pierwszego ze wspomnianych biblistów chciałabym przywołać Hugh Pypera, który zauważa, że Biblia wyróżnia się wyjątkowymi zdolnościami przystosowawczymi. Komentując liczbę i różnorodność istniejących parafraz Psalmu 23, Pyper twierdzi, że owa zastanawiająca mnogość wynika z ambiwalencji i interpretacyjnej otwartości tekstu psalmu, dzięki którym różne wspólnoty/jednostki mogą tak odczytywać tekst, aby można go było odnieść do konkretnych okoliczności ich egzystencji. Psalm 23, rozpoczynający się słowami: „Pan jest pasterzem moim, niczego mi nie braknie”, ma do zafero-

wania swym czytelnikom szeroką gamę „potężnych strategii przetrwania”<sup>12</sup>, tzn. takich elementów tekstu, które umacniają, wspierają swych odbiorców i które dają im gwarancje przetrwania. Psalm 23 gwarantuje „odpoczynek, pożywienie, pocieszenie, opiekę i stałe miejsce zamieszkania, czyli wszystko, czego można pragnąć [...]”<sup>13</sup>, i co jest *sine qua non* przeżycia. Psalm ów „ma szczególną zdolność składania obietnic, które odwołują się do podstawowego dla wspólnot ludzkich niepokoju o przetrwanie, a których nie można zdyskredytować jeśli [tego niepokoju] nie łagodzą”<sup>14</sup>. Oferując owe strategie, Biblia jednocześnie zapewnia sobie swe własne przetrwanie, bowiem ci, których istnienie podtrzymane jest przez biblijny tekst, będą dążyć do zachowania tak istotnego dla ich własnego ocalenia Pisma. W tym kontekście, Pyper porównuje Biblię do „symbiontu”<sup>15</sup> – organizmu współdziałającego ze swym gospodarzem dla ich obopólnej korzyści.

W myśl dywagacji Pypera, konstrukcja przekazu biblijnego z jednej strony predysponuje go do dyskretnego wpływu na otoczenie, a z drugiej strony otwiera Biblię na coraz to nowe interpretacje i tym samym nie pozwala jej zniknąć z kultury Zachodu. Biblia niejako jest w stanie dostosować się do różnych (także zmiennych) potrzeb swych czytelników i funkcjonować w wielu wariantach. Pyper podkreśla przystosowawczy wymiar Biblii przejawiający się w jej funkcjonowaniu w świecie współczesnym w niezliczonej ilości przekładów – tłumaczenie Pisma wiąże się wszak z pewną adaptacją biblijnego sposobu myślenia i obrazowania do danych warunków językowych i kulturowych. Ponadto, ponieważ „Biblia zawiera więcej informacji niż jakakolwiek wspólnota jest w stanie sobie przyswoić”<sup>16</sup>, jej tekst może zostać (najczęściej na poziomie egzegetycznym) dostosowany do potrzeb danej grupy. Niewygodne, niezrozumiałe czy nieaplikowalne w danej chwili fragmenty są przemilczane lub okrawane. Stąd, przekonuje Pyper, zarówno zwolennicy na przykład niewolnictwa, jak i jego przeciwnicy mogli odwoływać się w swych argumentach do tego samego źródła, czyli Pisma, i uzasadniać swoje racje, wspierając się odpowiednio wyselekcjonowanymi cytatami. Natomiast w obliczu narastającej obojętności wobec religijnego i teologicznego wymiaru Biblii w XX wieku, tekst biblijny stara się przetrwać poprzez swój inny wariant, przekonując wciąż nowych odbiorców o swoim statusie równym temu, jaki przypisuje się Homerowi czy Platonowi. Biblia jawi się jako dziedzictwo cywilizacji zachodniej, która – nawet osłabiona odpływem czytelników i nieczytana – nie jest skazana na zagładę, będąc bowiem zaklasyfikowana jako „kulturowy artefakt”<sup>17</sup> pozostawia swe wątle, co prawda, ale ciągle niezatarte ślady w świadomości współczesnych ludzi.

Z rozważań Pypera wyłania się wizja Pisma, które dzięki umiejętnie stosowanemu kamuflażowi jest zdolne przetrwać w zmieniających się czy też potencjalnie niekorzystnych dla siebie warunkach. Zakamuflowana Biblia jest tu czymś na kształt funkcjonującego w danym czasie obrazu Biblii, której część, aspekt lub całościowy wydźwięk są osłabione, podczas gdy inny jej wymiar zostaje uwypuklony i wzmocniony. Kamuflaż może mieć wiele wariantów – od standardowego tłumaczenia na inny język, w którym relatywnie osłabiona jest różnica między semicką a zachodnią mentalnością, poprzez wersję typu *The Street Bible* czy *Revolve*, w których maksymalnie osłabiona zostaje tradycyjna forma Biblii, aż do Biblii używanej na sali sądowej, której nadwątlono przede wszystkim jej znaczenie jako tekstu (kto czyta Biblię, na którą składa się przysięgę przed złożeniem zeznań w sądzie?). Każdy z tych kamuflaży polega na upodobnieniu się Biblii do jej kulturowego kontekstu: przekład Biblii zlewa się z nowym środowiskiem kulturowym językowo; *The Street Bible* napisana w formie strony internetowej i korespondencji e-mail<sup>18</sup> upodabnia się do najczęściej dziś używanych form komunikacji; *Revolve* jest biblijnym orędziem kamuflującym się jako czasopismo dla nastolatków<sup>19</sup>; „sądowa” Biblia staje się jednym z nośnych symboli świeckiego rytuału.

Różnorodność wariantów kamuflowania się Biblii w kulturze, wielość sposobów, poprzez które koreluje ona swoje przetrwanie z (duchowym i/lub fizycznym) przetrwaniem swych odbiorców, jest sama w sobie istotną strategią redukującą prawdopodobieństwo zupełnego zaniku. Pyper bardzo mocno podkreśla fakt, iż jednostronne przystosowanie się do otoczenia, przesadne zainwestowanie w jeden model superkamuflażu, jest w długiej perspektywie niekorzystne dla kamuflującego się, ponieważ w przypadku niespodziewanej zmiany kulturowego kontekstu – w momencie jakiejś „znaczącej zmiany klimatycznej”<sup>20</sup> – to, co świetnie i z całkowitym zaangażowaniem zaadoptowało się do danych warunków, ginie wraz ze swoim środowiskiem. Pyper podaje przykład wyhodowanej superodmiany rośliny, posiadającej wszystkie najlepsze z punktu widzenia technologii i opłacalności uprawy cechy, która zaatakowana przez nowy patogen okazuje się być bezbronna i następnie ginie. Jednak równie istotne dla przetrwania Pisma, jak różnorodność modeli jego przystosowania się, jest wykorzystanie mechanizmu kamuflażu, w którym maskowanie odmienności i ukrywanie obszarów nieprzystosowania jest częścią gry. Biblia nie dokonuje swego kulturowego żywota i trwa dzięki temu, że upodabniając czy dostosowując się do swego kontekstu utrzymuje jednocześnie pewien margines różnicy. Maksymalnie eksploatując i eksponując podobieństwa, Biblia tuszuje – czy też *osłabia* – odrębność, zachowując tym samym pewną rezerwę *mocy*.

I właśnie w tym miejscu należałoby się zastanowić nad tym, czy i jak rozważania Hugh Pypera mogą być postrzegane jako próba modyfikacji tez Jonathan Sheehana Gianni Vattimo o niesprzeczności pomiędzy trwaniem chrześcijaństwa/kulturową obecnością Biblii a osłabieniem. Dla Vattimo, osłabienie – stanowiące sedno biblijnej historii zbawienia i sekularyzacji – zdaje się należeć do wyraźnie nakreślonego już scenariusza, którego motywem przewodnim jest rozmycie struktur metafizycznych umożliwiających między innymi autorytarną – tzn. literalną<sup>21</sup> – interpretację Biblii. „[...]Kiedy dosłowność przestanie dominować w interpretacji Pisma, będziemy w stanie rozpoznać prawdziwą historię zbawienia w wielu aspektach nowoczesnego świata [...]”<sup>22</sup>, zapewnia nas autor *After Christianity*. Vattimo proponuje takie ujęcie podobieństwa pomiędzy nowoczesnością a przesłaniem Biblii, w myśl którego wspólne dla Pisma i nowoczesności osłabienie stopniowo ujawnia się, powoli wyłania się z ukrycia, ukazując swe prawdziwe oblicze. Być może osłabienie u Vattimo da się ująć jako to, co zostało zakamuflowane, jednak w obrębie tego zamaskowania nie ma charakterystycznego dla kamuflażu napięcia między różnicą a podobieństwem. Pyper nie podporządkowuje swojej diagnozy sytuacji Biblii we współczesnej kulturze jednemu możliwemu modelowi rozwoju wydarzeń, w którym osłabienie – nie będące już kamuflażem niczego innego – nadaje ton niezmiennemu ruchowi ku niezmiennie odległemu celowi. Choć jak wynika z artykułów Pypera, trwanie Pisma w kulturze nie jest bynajmniej pochodną jego niespotykanej siły przebiccia, to jednak nie powinniśmy dać się całkowicie uwieść osłabieniu i cechom Biblii sprzyjającym jej kamuflażowi w kulturze współczesnej. Słabość bowiem symbiotycznej, zakamuflowanej Biblii może okazać się swego rodzaju przetrwalnikiem czy inkubatorem siły. Pyper odwołuje się do przykładu kukułczego jaja, które podrzucone do obcego gniazda i kamuflujące się wśród bardzo podobnych do niego jaj innego ptaka, nie tyle daje początek słabnącej jednostce, ile wykorzystuje przystosowawczą słabość, aby przekształcić ją ostatecznie w demonstrację siły. Tak, jak pisklę kukułki wypycha z gniazda inne młode ptaki, wśród których jeszcze niedawno się kamuflowało, Biblia może zwrócić się przeciwko wspólnotocie, która podtrzymywała jej trwanie. Innymi słowy, osłabienie Biblii z czasem może okazać się tylko wybiegiem, kamuflażem, strategią przetrwania. Koronnym przykładem takiego właśnie wybiegu było według Pypera to, że wraz z nadejściem chrześcijaństwa ludzie spoza kręgu judaizmu zreinterpretowali swą marginalizację i słaby status nadany im w Starym Testamencie jako pozycję siły. Chrześcijanie na nowo odczytali tekst Pisma, nadając sobie status nowego ludu wybranego, a także wykorzystując Biblię przeciwko jej pierwotnym depozytariuszom (Pyper pisze w tym miejscu o niesławnym chrześcijańskim antysemityzmie). „W pewnym sen-



sie”, prowokacyjnie konstatuje Pyper, „Biblia zdołała przetrwać na szczątkach kultury, która wysoko [Biblię] ceniła”<sup>23</sup>. W miejscu koncepcji osłabienia eksponującej proces pozbawiony niespodziewanych zwrotów akcji, jaką spotykamy u Vattimo, Pyper proponuje takie rozumienie osłabienia, w którym słabość ma nie tylko wymiar ujednocniająco-adaptacyjny dla relacji między Biblią i kulturą, ale także jest kamuflażem dla potencjalnego odrodzenia się kulturowej siły Pisma. Tam, gdzie Vattimo upatruje nieprzerwanie postępującego ujawniania się współbrzmienia chrześcijaństwa z jego biblijnym przekazem i nowoczesnością, Pyper wskazuje na ewentualność komplikacji czy nawet przerwania, w ramach owego ujawniania się i współbrzmienia. Dla Pypera bowiem zharmonizowanie wymowy tekstu biblijnego z kulturą, w jakiej Biblia w danym momencie funkcjonuje, może okazać się czasowym zamaskowaniem, kamuflażem korzystnym dla przetrwania tekstu w dłuższej perspektywie. Zamiast „kontynuacji”<sup>24</sup> i relatywnie jednostajnego procesu osłabienia, o jakim pisze Vattimo, napotykamy u Pypera możliwość zaskakujących mutacji, w wyniku których następuje *prze-silenie* w relacjach między Biblią a kulturą. Kamuflująca się Biblia jest jeszcze w stanie zaskoczyć obserwatorów, a osłabienie niekoniecznie *wyczerpuje* jej kulturowe możliwości.

Do podobnych refleksji skłania lektura dzieł Herberta Schneidau’a – biblisty starszego pokolenia – którego zarówno klasyczne już publikacje (szczególnie *Sacred Discontent. The Bible and Western Tradition*, 1976), jak i stosunkowo nowe teksty („Biblical Narrative and Modern Consciousness”, 1991) podejmują zagadnienie skomplikowanych relacji między Biblią a kulturą, dokonują refleksji nad problemem trwałego/mocnego w swej słabości statusu Biblii oraz nad jej adaptacyjnymi możliwościami. Schneidau jest przekonany o fundamentalnym znaczeniu Biblii dla kultury zachodniej i nie chodzi mu bynajmniej tylko o to, że Biblia stanowi nieprzebrane źródło motywów, obrazowania czy pamiętnych cytatów. Wpływ Biblii nie ogranicza się do oferowania kulturze zestawu „archetypów, które mogłyby być nieustannie wypełniane niezwiązanymi [z Biblią] treściami” ale ujawnia się przede wszystkim poprzez podtrzymywanie świadomości tego, „jak niepewne jest nasze rozumienie wszelkiego znaczenia w świecie”, oraz jak konieczna jest „niekończąca się praca”<sup>25</sup> dogłębnego badania otaczających nas słów i form. Świat zachodni zawdzięcza Biblii coś nadzwyczaj istotnego, bo przejmuje od niej sposób myślenia o kulturze, pewną mentalność pobudzającą do „nieustannej samokrytyki”<sup>26</sup>. Tak, jak kultura hebrajska – na gruncie której Biblia ukształtowała się i dla której to, co chrześcijanie nazywają Starym Testamentem, stanowiło punkt odniesienia – kultura zachodnia podważa, atakuje, kwestionuje i reinterpretuje swe własne utarte sposoby myślenia i mity. Jeśli mity są rodzajem spoiwa („kulturowego kleju”<sup>27</sup>, jak ujmuje to Schneidau),

zapewniającego kulturze jednorodność, porządek i eliminującego konflikty, Biblia funkcjonuje jako to, co rozmywa – radykalnie osłabia – wszelką bezproblemową spójność.

W tym miejscu narzuca się stwierdzenie dotyczące swego rodzaju jednomyślności (a jeśli nie jednomyślności, to chociaż współbrzmienia) między argumentami Schneidaua i Vattimo. Podobnie jak Vattimo, Schneidau przyznaje, że kultura zachodnia przeniknięta jest biblijnymi ideami, które nie przestają modyfikować kształtu owej kultury, a których podstawowy wpływ polega na nadwątłaniu stabilizującej siły powszechnie przyjętego stylu myślenia. Schneidau twierdzi także, iż „prawdą jest, że sekularyzacja jest logicznym etapem tradycji, która bezustannie się demitologizuje”<sup>28</sup>. Konsekwencją owej demitologizacji jest według Schneidaua również pojawienie się twierdzenia o śmierci Boga – nietzscheańskiej „zapowiedzi”<sup>29</sup>, która *notabene* dla Vattimo stanowi jeden z istotniejszych wymiarów nihilizmu pojmowanego jako koniec metafizyki oraz jako realizacja biblijnego orędzia. Zatem zarówno dla Schneidaua, jak i dla Vattimo kultura zachodnia realizuje się w ramach procesu osłabiania dominujących i stabilizujących struktur. Co więcej, Schneidau zdaje zgadzać się z Vattimo co do tego, że kwestia współbrzmienia Biblii i kultury zachodniej pozostaje ukryta przed oczyma większości współczesnych ludzi. W *Sacred Discontent* czytamy bowiem, iż proces osłabiania tego, co możemy nazwać siłą bezwładności kultury, proces pozostający

jednym z najsubtelniejszych wpływów kultury hebrajskiej na [świat] Zachodu, ma tendencje do maskowania czy też zaciemniania [wywieranego przez siebie] wpływu. Ułatwiając czerpanie z innych kulturowo źródeł, których pozostałości jak dotąd przyćmiewają ich własną kulturę, Hebrajczycy ukryli się niejako pod naszym nosem.<sup>30</sup>

Owo ukrycie – wynikające według Schneidaua z tych samych mechanizmów, które motywują osłabienie silnych struktur mitycznych - sprawia, że Biblia nie funkcjonuje jako kulturowy hegemon w widoczny sposób wywierający presję na kontekst, w jakim jest umieszczony. Podlega ona raczej temu samemu oddziaływaniu, jakie dotyka kulturę zachodnią, a w wyniku którego status Pisma zostaje osłabiony i rozmyty.

Pomimo wielu zbieżności między przekonaniami Gianniego Vattimo i Herberta Schneidaua, ten ostatni jednak zachowuje pewną rezerwę wobec konieczności uznania omówionej powyżej subtelnej synchronii Biblii i kultury zachodniej za coś rozstrzygającego dla problemu relacji między Pismem a jego kulturowym środowiskiem. W Biblii „[s]prawy nie toczą się zgodnie ze swoją naturą, ale tak, jak Jahwe tego chce”<sup>31</sup>, zauważa Schneidau, podkreślając znaczenie niespodziewanych zwrotów akcji, do jakich tekst biblijny nader często się ucieka. Schneidau przypomina opowieści, w których (naj)młodszy

syn – niewyróżniający się powabnym wyglądem ani fizyczną siłą – wbrew prawu pierworództwa zdobywa przywilej specjalnego błogosławieństwa, a także o postaciach, które mimo swych nieodpowiednich dla lidera cech, zostają przywódcami ludu izraelskiego. Motyw „ostatnich będących pierwszymi” jest przejawem niewyjaśnialnej, nieprzewidywalnej i nagłej interwencji „potężnej ręki”<sup>32</sup>, zmieniającej pozornie ustalony bieg wydarzeń i działającej wbrew powszechnym oczekiwaniom. Można zaryzykować stwierdzenie, że skoro kultura zachodnia współbrzmi ze światem Biblii, to owe arbitralne transformacje nie mogą *nie* dotyczyć również i tej kultury. To właśnie w takim kontekście bardziej zrozumiałe będą słowa Schneidaua o biblijnej spuściźnie, której wydzwięk może polegać na wzmagananiu poczucia „przypadkowości, [...] izolacji, braku znaczenia”<sup>33</sup>. Nieprzewidywalność i nieschematyczność toku wydarzeń nie tylko uzmysławia nam historyczny ich wymiar (tzn. ich wykraczanie poza stabilny grunt metafizyki i logosu<sup>34</sup>), ale także zmusza do refleksji nad potencjalną i niemożliwą dziś do przewidzenia zmianą w relacji między Biblią a kulturą. Wszak kiedy Schneidau powiada, że „sekularyzacja jest logicznym *etapem* tradycji, która bezustannie się demitologizuje”<sup>35</sup>, pozostawia otwartą możliwość przejścia tradycji do innego etapu, który niekoniecznie musi sprowadzać się do sekularyzacyjnych mechanizmów.

Niewątpliwie ów biblijny motyw zaburzenia tego, co utarte – mutacji niespodziewanej, a często korzystnej dla przedstawionej w Piśmie wspólnoty – jest również przejawem tego, co u Hugh Pypera stanowiło możliwość nagłego przekształcenia słabości w siłę, czyli *prze-silenia*. Zbieżność zapatrywania się na ewentualność takiego *prze-silenia* u Pypera i Schneidaua będzie jeszcze wyraźniejsza, jeśli do uwag Schneidaua dotyczących transformacji postaci słabych w kulturowo-społecznie silne dodamy kilka słów na temat kamuflażu, do którego niektóre z tych postaci się uciekały. Mam tu na myśli postać Jakuba, młodszego syna Izaaka, który tak sprytnie upodobił się do starszego brata Ezawa, że ślepnący ojciec właśnie jemu udzielił błogosławieństwa zarezerwowanego dla pierworodnego syna. Jakub kamufluje się, a w dogodnym momencie przekształca swą słabość w siłę. Kamuflażem posługuje się też Tamar, synowa Judy (Juda był jednym z synów Jakuba), której teść nie chce dostosować się do prawa lewiratu i wydać ją za mąż za kolejnego ze swych synów, aby ten wzbudził potomstwo swemu nieżyjącemu już bratu. Tamar kamufluje się jako nierządnicą sakralną, a z jej usług decyduje się skorzystać owdowiały Juda. Osłabiając swój status społeczny i ryzykując śmierć za cudzołóstwo, Tamar – która za sprawą Judy zachodzi w ciążę – staje się jedną z czterech kobiet, których imiona wymienione są w genealogii Jezusa (Mt 1,1-16), i która tym samym zajmuje wyjątkowo silnie podkreśloną pozycję w historii biblijnej. Kamufluje się również Judyta, która udając renegatkę

z obłąconej przez Asyryjczyków izraelskiej Betulii, proponuje pomoc w zdobyciu miasta, a uśpiwszy czujność wszystkich mieszkańców asyryjskiego obozowiska, zabija wodza Holofernesa i odchodzi przez nikogo niezatrzymywana. Jej pozorna bezbronność i słabość okazuje się skrywać zaskakującą i deprymującą przeciwnika siłę. We wszystkich tych przypadkach kamuflaż jest momentem zwrotnym opowieści, w którym słabość niespodziewanie ujawnia dotąd skrywane lub niedostępne pokłady mocy. W biblijnej narracji o losach Jakuba, Tamar i Judyty, kamuflaż przedstawiony zostaje jako strategia przetrwania, jako konieczny wybieg posługujący się niezbędnym dla przeżycia osłabieniem.

Jeśli prawdą jest, że „biblijne opowieści w szczególny sposób determinują nasze dziedzictwo”<sup>36</sup>, to epizody oparte na kamuflażu domagają się bardziej troskliwej refleksji – wzorowanej na wnikliwości interpretacji biblijnych idei wcielenia czy miłości *caritas*. Traktowane jako wskazówka dotycząca relacji między Biblią a kulturą zachodnią, epizody kamuflażu zdają się przypominać o prawdopodobieństwie ukrytego konfliktu przenikającego ową relację, o marginesie błędu w naszej ocenie tej relacji, o możliwości zaistnienia czegoś o równie skandalicznie wywrotowej roli dla historii związków Biblia-kultura, jaką była rola *skandalon* wcielenia Jezusa dla historii zbawienia. Postrzeganie nowoczesności i świata zachodniego jako „transkrypcji”<sup>37</sup> – czy też swoistego kulturowego wcielenia – przekazu biblijnego, które napotykaemy u Gianniego Vattimo i u Herberta Schneidaua, winno pozostać otwarte na ewentualną korektę uwzględniającą ujawnienie się elementów branych dotąd za coś innego. W przeciwieństwie do Vattimo, który rozpuszczające działanie sekularyzacji opisuje jako „kontynuację, a ostatecznie, przeznaczenie”<sup>38</sup> nowoczesności i przekazu biblijnego, Schneidau i Pyper postulują możliwość zaistnienia czegoś nowego, jakiejś zmiany w kreślonym dziś kształcie przeznaczenia.

Nie chcę przez to powiedzieć, że Vattimo nie jest wystarczająco przenikliwy albo że wysnuwa pochopne wnioski na temat stanu relacji między Pismem a nowoczesnością. Jako wyjaśnienie pozwolę sobie przywołać w tym miejscu komentarz Debory Shuger, która w bardzo obrazowy sposób unaocznia efekt nawiązania bliskich intertekstualnych relacji między Biblią a tekstami klasycznymi. Shuger ilustruje tę relację za pomocą jednego z bardziej znanych epizodów książki *Mały książę* Antoine de Saint-Exupery’ego, w którym narysowany kształt – początkowo zinterpretowany jako kapelusz – okazuje się być rysunkiem boa dusiciela trawiącego słońca.<sup>39</sup> Podczas gdy Shuger w kontekście tego epizodu podkreśla nieuniknioną zmianę kształtu kultury chrześcijańskiej, wywołaną nader bliskim jej związkiem z kulturą antyczną (porównaną tu do modyfikacji kształtu węża wywołanej połknięciem sło-

nia), ja chciałabym zwrócić uwagę na nieco inny wydźwięk rysunkowego zamieszania w *Małym księciu* i odnieść go do argumentów Vattimo, Pypera i Schneidaua. Tam, gdzie jedni widzą coś banalnego i niegodnego uwagi (jak kapelusz u Saint-Exupery'ego), inni dopatrują się problematycznego zestawienia elementów normalnie uważanych za niewspółmierne i całkowicie nieprzystające do siebie (jak w *Małym księciu* boa dusiciela oraz połkniętego przez niego słonia). Nie sądzę, by Gianni Vattimo, Hugh Pyper czy Herbert Schneidau należeli do osób poprzestających na tym co banalne. Wprost przeciwnie – wszyscy oni są na tyle przenikliwi, aby spojrzeć na problem relacji Biblii i kultury zachodniej inaczej niż przez pryzmat głębokiego konfliktu między Pismem a jej kulturowym kontekstem (postulowanego na przykład przez pozytywizm). Wracając do metaforyki podjętej przez Deborah Shuger: Vattimo, Pyper i Schneidau dostrzegają zaskakującą relację między boa a słoniem, tzn. między kulturą Zachodu/nowoczesnością a tekstem biblijnym. Zauważają, że kształt tego pierwszego uzależniony jest od tego drugiego. Różnica oddzielająca Vattimo od pozostałych dwóch uczonych polega na tym, że tam, gdzie Vattimo widzi nieodwracalne, obopólne osłabienie (siły węża i słonia są jednakowo nadwątlone nawiązaną „pokarmową” relacją), Pyper i Schneidau postulują możliwość zaistnienia raptownej zmiany (słoń mógłby przecież zademonstrować swą ukrytą chwilowo siłę i rozerwać boa dusiciela). Tam, gdzie Vattimo (i Sheehan) sygnalizują możliwość prze-*silenia* jedynie w warstwie metaforycznej (osłabienie sakralnej wymowy Biblii niesie z sobą jej *umocnienie* się jako najpotężniejszego „filaru”<sup>240</sup> zachodniej kultury), Pyper i Schneidau wprost snują refleksję nad taką możliwością, sugerując, że choć dziś kulturowa niemoc Biblii jest zauważalna, być może jej „moc w słabości się doskonali”<sup>241</sup>. Ich postulat zakamufłowanej siły wiąże się z przekonaniem o ambiwalencji przenikającej to, co jest zakamufłowane, o realnym napięciu między słabością i mocą, a także – co warto podkreślić – z niepewnością co do efektów kamuflażu. Ostatecznie kamuflaż jest przecież podjęciem ryzyka, narażeniem się na niepowodzenie, zaangażowaniem się w akcję o nieznanym zakończeniu; widziany z tej perspektywy kamuflaż wykracza poza pewność struktur metafizycznych i otwiera się na to, co nieznanne ze wszystkimi jego odcieniami siły i słabości. Wszak w *Małym księciu* nigdy nie dowiadujemy się, co się stało z przedziwnym duetem boa dusiciela i słonia. Dalszy ciąg tej historii, niezdeteminowany przez Saint-Exupery'ego, pozostaje kwestią interpretacji.

## Przypisy:

<sup>1</sup> Sheehan Jonathan, *The Enlightenment Bible: Translation, Scholarship, Culture*, Princeton, Princeton University Press 2005, s. ix.

<sup>2</sup> Sheehan, *The Enlightenment Bible...*, s. 260.

<sup>3</sup> Vattimo Gianni, *Belief*, przeł. Luca D'Isanto i David Webb, Cambridge, Polity Press 1999, s. 35.

<sup>4</sup> Vattimo, *Belief*, s. 36.

<sup>5</sup> Vattimo Gianni, *After Christianity*, przeł. Luca D'Isanto, New York, Columbia University Press 2002, s. 24.

<sup>6</sup> Vattimo, *Belief*, s. 66.

<sup>7</sup> Schneidau Herbert N., *Sacred Discontent. The Bible and the Western Tradition*, Berkeley, University of California Press 1976, s. 43.

<sup>8</sup> Vattimo, *Belief*, s. 60, podkreślenie w oryginale.

<sup>9</sup> Sheehan, *The Enlightenment Bible...*, s. ix.

<sup>10</sup> Sheehan, *The Enlightenment Bible...*, s.x.

<sup>11</sup> Vattimo, *After Christianity*, s. 45.

<sup>12</sup> Pyper Hugh, *The Triumph of the Lamb: Psalm 23 and Textual Fitness*, „Biblical Interpretation” 2001, 9 (4) , s 386.

<sup>13</sup> Pyper, *The Triumph of the Lamb...*, s. 386-7.

<sup>14</sup> Pyper, *The Triumph of the Lamb...*, s. 391.

<sup>15</sup> Pyper Hugh, *The Selfish Text: The Bible and Memetics*, <<http://users.lycaeum.org/~sputnik/Memetics/bible.html>> .

<sup>16</sup> Pyper, *The Selfish Text...*

<sup>17</sup> Pyper, *The Selfish Text...*

<sup>18</sup> Sugirtharajah R.S., *The Bible and Empire. Postcolonial Explorations*, Cambridge, Cambridge University Press 2005, s. 228.

<sup>19</sup> Sugirtharajah, *The Bible and Empire...*, s. 229.

<sup>20</sup> Pyper, *The Selfish Text...*

<sup>21</sup> Vattimo, *After Christianity*, s. 46.

<sup>22</sup> Vattimo, *After Christianity*, s. 47.

<sup>23</sup> Pyper, „The Selfish Text...”.

<sup>24</sup> Vattimo, *Belief*, s. 41.

<sup>25</sup> Schneidau, *Sacred Discontent...*, s. 255.

<sup>26</sup> Schneidau, *Sacred Discontent...*, s. 16.

<sup>27</sup> Schneidau, *Sacred Discontent...*, s. 8.

<sup>28</sup> Schneidau, *Sacred Discontent...*, s. 24.

<sup>29</sup> Vattimo, *After Christianity*, s. 12. Vattimo podkreśla, iż zdanie „Bóg umarł” nie jest teorią ani tezą, ale wypowiedzią wymykającą się metafizycznym kategoriom.

<sup>30</sup> Schneidau, *Sacred Discontent...*, s. 33.

<sup>31</sup> Schneidau Herbert N., „Biblical Narrative and Modern Consciousness”, W: *The Bible and Narratibe Tradition*, red. Frank McConnell, New York, Oxford University Press 1991, s. 147.

<sup>32</sup> Schneidau, „Biblical Narrative...”, s. 147.

<sup>33</sup> Schneidau, *Sacred Discontent...*, s. 41.

<sup>34</sup> Schneidau, „Biblical Narrative...”, s. 148. O niemetafizycznym charakterze historyczności pisze też Vattimo.

<sup>35</sup> Schneidau, *Sacred Discontent...*, s. 24, moje podkreślenie.

<sup>36</sup> Schneidau, „Biblical Narrative...”, s. 141.

<sup>37</sup> Vattimo, *Belief*, s. 36.

<sup>38</sup> Vattimo, *After Christianity*, s. 72.

<sup>39</sup> Shuger Deborah Kuller, *The Renaissance Bible. Scholarship, Sacrifice and Subjectivity*, Berkeley, University of California Press 1998, s. 158–9. Shuger popełnia drobny błąd w swoim porównaniu, pisząc o owcy zamiast o słoniu połkniętym przez boa dusiciela.

<sup>40</sup> Sheehan, *The Enlightenment Bible...*, s. ix.

<sup>41</sup> 2 Kor 12,9.





## Nowe zagrożenia, stare lęki? Hollywoodzkie „kino konspiracyjne” i jego konteksty

Niniejszy szkic poświęcony jest ogólnej charakterystyce hollywoodzkiego cyklu filmów fabularnych określanych jako „konspiracyjne” – ich wrażliwości na wydarzenia społeczno-polityczne kilku ostatnich dekad oraz (pomijając psychologiczno-filozoficzne uwarunkowania) kwestii, czy i w jakim stopniu wydarzenia te znajdowały swą reprezentację w ramach filmowego dyskursu. Tytuł *Nowe zagrożenia, stare lęki?* odzwierciedla wstępne założenie skłaniające się bardziej ku intuicyjnemu podejściu do tematu aniżeli wykalkulowanemu spojrzeniu z ostro sformułowaną tezą do udowodnienia. Od strony metodologicznej najlepszym sposobem wydaje się bezpośrednia konfrontacja filmowych reprezentacji dwóch okresów bieżącej amerykańskiej rzeczywistości społeczno-politycznej.

Teorie spiskowe rozkwitają w chwilach znaczących społeczno-politycznych przemian, przesileni czy niepokoju i rodzą się po to, aby odsłaniać ukryte mechanizmy. W istocie, mimo dobrych intencji, teorie spiskowe najczęściej jeszcze bardziej zaciemniają obraz, wprowadzając sprzeczne opinie bądź wzajemnie wykluczające się punkty widzenia. O ile z jednej strony oferują klarowny (i, by tak rzec, klasyczny) podział na **my/oni**, o tyle z drugiej strony tego rodzaju dychotomie podlegają zakwestionowaniu, pozostawiając jednostkę z niejasnym poczuciem, że jej życie jest (z)manipulowane, że stanowi przedmiot (obiekt) jakiejś rozgrywki toczącej się bez jej wiedzy i przyzwolenia.

Skupiając się na dwóch okresach w historii Hollywood, poniższe rozważania dotyczą utworów, w których spisek stanowi naczelną dominantę narracyjną, a nie jeden z pobocznych wątków. Pierwszy ze wspomnianych okresów przyjęło się określać mianem „Hollywoodzkiego Renesansu”. Trwał on mniej więcej dekadę, poczynając od 1967 roku, aż do końca lat siedemdziesiątych minionego stulecia. Drugi z nich, „Epoka Milenijna”, obejmuje nieco ponad dekadę, poczynając od początku lat dziewięćdziesiątych, a na dniu dzisiejszym kończąc.

Rok 1967 nie jest bynajmniej datą przypadkową. Michael Ryan i Douglas Kellner, przyjmując lewicową perspektywę, w następujący sposób charakteryzują tamtą epokę:

Historycy filmu określają rok 1967 mianem „rewolucyjnego” – to moment, w którym zaszły istotne przemiany w filmie hollywoodzkim: tego roku *Nieugięty Luke* zakwestionował autorytet, heroizował bunt oraz obnażył konserwatyzm południa Stanów; *Zgadnij, kto przychodzi na obiad* zdiagnozował subtelny rasizm panujący wśród białych liberalów; *Bonnie i Clyde* nadał występki przeciwko społeczeństwu romantycznego sznytu; *Absolwent* uzewnętrznił wymierzony w burżuazję bunt wraz z narastającą alienacją znacznej części młodych ludzi; *W upalną noc* pokazał rasizm amerykańskiego Południa; *Hurry Sundown* sportretował skorumpowaną arystokrację Południa; *The Group* zaprezentował liberalne spojrzenie na obecność kobiet w amerykańskiej kulturze; [...] *Z zimną krwią* stał się dziennikarskim raportem na temat psychologii morderstwa i zbrodni; *The Trip* zliberalizował obecność narkotyków na ekranie; *Zbieg z Alcatraz* w eksperymentalnej formie przyniósł krytyczne spojrzenie na wartości rządzone przez biznesem [...].<sup>1</sup>

Wspomniani autorzy podkreślają, że fala „filmów konspiracyjnych” z połowy lat siedemdziesiątych charakteryzowała się tym, iż odwróciła „spolaryzowany charakter wcześniejszych thrillerów politycznych, które zasadniczo afirmowały amerykańskie instytucje, sugerując, że źródłem wszelkiego zła były te właśnie instytucje”<sup>2</sup>. W latach siedemdziesiątych teorie spiskowe gładko wpisywały się w panujące nastroje, zaś społeczeństwo wyrażało swą negatywną ocenę wobec zasad, jakimi rządziły się światy polityki i biznesu. Twórcy filmowi wsłuchiwali się w ten głos, starając się dostarczyć „kulturowych reprezentacji” odzwierciedlających panujące nastroje i niepokoje.

Ryan i Kellner określają fenomen związku między filmem a historią społeczną mianem „procesu dyskursywnego transkodowania”. Autorzy podkreślają „więzy istniejące między reprezentacjami funkcjonującymi w filmie oraz reprezentacjami strukturyzującymi i nadającymi wymiar życiu społecznemu. Życie społeczne jest zbiorem dyskursów determinujących treść i znaczenie świata. Przykładowo technokratyczny dyskurs z jego ideałami postępu i modernizacji ucieleśnia pewne materialistyczne interesy, ale także składa się z reprezentacji kształtujących i zmieniających społeczny świat”<sup>3</sup>.

W rezultacie filmy transkodują dyskursy społecznego życia w filmowe narracje, odzwierciedlając rzeczywistość zewnętrzną dla filmowego medium i pozostającą (dzięki procesowi internalizacji reprezentacji) częścią kulturowego systemu reprezentacji tworzącego społeczną rzeczywistość<sup>4</sup>. Reprezentacje te podlegają następnie internalizacji, stając się częścią świadomości, kształtując ją w taki sposób, że przyzwyczajają się ona do wartości zawartych w owych kulturowych reprezentacjach. One z kolei wpływają na strukturę życia społecznego oraz jego instytucji – ich percepcję oraz akceptację bądź odrzucenie<sup>5</sup>. Jeśli ich działanie zawiedzie oczekiwania bądź przyjęte standar-

dy, wówczas ich kulturowa reprezentacja przyjmie formę krytycznej manifestacji, przekształcając się w rodzaj walki politycznej. Według Ryana i Kellnera „film pozostaje szczególnie istotnym obszarem kulturowej reprezentacji do przeprowadzania tego rodzaju politycznych starć, od kiedy zaszły zmiany w amerykańskim podejściu do instytucji rodziny i rządu w ostatnich dwóch dekadach (to znaczy w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych – AP)”<sup>6</sup>.

Problemy lat sześćdziesiątych, wobec których stanęły Stany Zjednoczone, były ogromne: wystąpienia w obronie praw obywatelskich, hippisowska kontrkultura, ruchy feministyczne, akcje progejowskie, trwająca wojna w Wietnamie czy seria politycznych zabójstw. Społeczne niepokoje połączone z politycznymi skandalami odcisnęły swe piętno także na następnej dekadzie, a ich echa pobrzmiwały jeszcze w latach osiemdziesiątych. Tak konstruowana (i postrzegana) społeczna rzeczywistość zdawała się być oparta na założeniu, że powojenny *Pax Americana* chyli się ku upadkowi, podczas gdy nowy powstawał pośród zgłętku brutalnych starć między policją, studentami, rdzennymi oraz czarnoskórymi mieszkańcami USA, walczącymi o swoje prawa oraz pravicowymi, białymi politykami i wielkimi korporacjami uwikłanymi w liczne skandale korupcyjne.

Tabela 1. zawiera zestaw jedynie kilku najgłośniejszych bądź najważniejszych wydarzeń kreślących społeczno-polityczny kontekst przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku. Znalazły one swą reprezentację w postaci filmowych tekstów odzwierciedlających nie tylko tenże kontekst, ale również stosunek do niego wyrażany przez tych, którzy traktowali tamten czas jako budzący niepokój. Niniejszy szkic dotyczy szczególnej kategorii filmów tamtej epoki. Filmów, które, by tak rzec, charakteryzowały się paranoicznymi bądź schizofrenicznymi „odchyleńcami”. Ich narracja opierała się na założeniu, że społeczno-polityczna rzeczywistość konstruowana jest w oparciu o działania, a raczej machinacje tajemniczych i podejrzanych sił czających się w ciemnych korytarzach rządowych budynków czy zakamarkach wielkich korporacji. Obnażone – natychmiast przechodziły do ataku pozbawionego wszelkich skrupułów. Był to świat, w którym każdy może brać udział w spisku, świat, w którym wróg może się czaić wszędzie. Taki sposób myślenia stanowił odbicie zbiorowej świadomości zarówno twórców jak i odbiorców, kiedy liczne afery o charakterze politycznym i finansowym przetaczały się przez świat polityki i biznesu.

Reprezentatywna próbka filmowych produkcji z tamtego okresu została usystematyzowana w tabeli numer 2. Jej celem jest prześledzenie potencjalnych schematów pojawiających się na kilku płaszczyznach. Kolumna BOHATEROWIE stara się odpowiedzieć na pytanie, czy główne postacie filmów konspiracyjnych mają z sobą coś wspólnego. FABUŁA zarysowuje tematykę

filmu, jednocześnie odsyłając do kolejnych kolumn. SPISEK mówi o tym, czy przedmiotem fabuły jest spiszek o charakterze politycznym, korporacyjnym, czy też obydwie odgrywają istotną rolę. Ostatnia kolumna odsyła do rodzaju związku między fabułą a rzeczywistością, starając się określić, czy historia przedstawiona w filmie ma swoje przełożenie na rzeczywiste wydarzenia. I tak czytelne odniesienia do konkretnego wydarzenia (np. zamach na prezydenta Kennedy'ego) oznaczone są etykietą FAKT. Historie, które nie mają swego bezpośredniego źródła w wydarzeniach historycznych (powszechnie znanych – wypada dodać) klasyfikowane są jako FIKCJA.

„Przekrój zawodowy” głównych bohaterów filmowych z okresu „Hollywoodzkiego Renesansu” pokazuje, że lokują się oni w grupie osób dających się scharakteryzować jako posiadające inklinacje śledcze, skłonności do zadawania pytań i kwestionowania odpowiedzi, a więc przede wszystkim dziennikarze czy reporterzy (*Syndykat zbrodni*, *Wszyscy ludzie prezydenta*, *Sieć*, *Chiński Syndrom*); osoby, z racji wykonywanego zawodu, skłonne do podejmowania działania: żołnierz (*Zasada domina*), ekspert od podsłuchu (*Rozmowa*) czy lekarz (*Coma*). Wszyscy oni zdają się być obdarzeni władzą i autorytetem wynikającym z samego charakteru ich zawodu. Dziennikarze są najczęściej idealistami o wysokich standardach etycznych, zdolnymi do dokonywania jasnego i klarownego rozróżnienia pomiędzy chwilowymi interesami aktualnego rządu a trwałymi interesami amerykańskiego społeczeństwa. Postacie z wojskową przeszłością są zazwyczaj niezwykle praktyczne, obdarzone zdrową dawką cynizmu i mocno stąpają po ziemi w przeciwieństwie do części dziennikarzy, którzy zdają się przynajmniej początkowo wręcz nie wierzyć faktom, jakie sami odkrywają.

Jednocześnie, bez względu na ich profesję i profesjonalizm, niemal wszyscy protagoniści ukazani są jako mniej lub bardziej zwykli ludzie i (z nielicznymi wyjątkami – *Coma*, *Chiński syndrom*) są to zazwyczaj mężczyźni. Kobiety pełnią tradycyjną rolę „ozdobnika”, postaci drugoplanowej.

Podejmując śmiertelną walkę o ujawnienie spisku, toczą ją wbrew wszelkim przeciwnościom, zazwyczaj nie wzbudzając zaufania innych, z trudem znajdując osoby godne zaufania. Otoczenie zazwyczaj traktuje ich jak paranoików, bezustannie podważając ich wiarygodność bądź zarzucając im kierowanie się niskimi pobudkami. Zarówno urzędnicy państwowi jak i instytucje ukazywane są zazwyczaj jako kierujące się własnymi, partykularnymi interesami niemal z założenia rozmijającymi się – jeśli nie sprzecznymi – z interesem narodu, stąd działania dociekliwych poszukiwaczy prawdy najczęściej motywowane są patriotyzmem.

Takim przykładem dobrej woli i patriotyzmu jest film *Trzy dni Kondora*, którego bohater (w tej roli Robert Redford) odkrywa spiszek w ramach orga-

nizacji, której sam jest pracownikiem (CIA). Dochodzenie prawdy przez bohatera wynosi narrację na wyższy poziom, tworząc szczególnie interesujący rodzaj dyskursu: widzowi dana jest możliwość obserwowania konfrontacji między słynącą z posługiwania się nieortodoksyjnymi metodami instytucją a jednym z pracowników, który usiłuje pokonać ją za pomocą jej własnych metod. Kondor bierze udział nie tylko w rozgrywce z CIA, ale także, zatajając części informacji, w swoistej grze z samą publicznością, co generuje schizofreniczny tryb odbioru filmu: widz musi zmierzyć się z konspiracją w ramach innej konspiracji.

Charakterystyczną cechą „filmów konspiracyjnych” z lat siedemdziesiątych jest ich finałowa sekwencja. Zazwyczaj potwierdza ona istnienie jakiegoś spisku, lecz jego ujawnienie pozostaje cząstkowe i wprowadza klimat niedopowiedzenia. W świecie przebieranek i podwójnych agentów istnieje jedynie potencjalność, nigdy pewność. Ów brak zamknięcia uwypuklają rozwiązania dramaturgiczne. Przykładowo *Trzy dni Kondora* kończą się zbliżeniem twarzy bohatera, na której rysuje się wyraz niedowierzania. Kondor nie ma pewności co do konsekwencji swoich działań, ponieważ rodzi się podejrzenie, że odkryty przez niego spisek sięga znacznie dalej niż mu się początkowo wydawało. Brak narracyjnego domknięcia rzuca się szczególnie w oczy w *Zasadzie domina*. Odjazd kamery w ostatnim ujęciu odsłania lufę karabinu wycelowaną w idącego samotnie plażą bohatera granego przez Gene’a Hackmana. Sceneria podkreśla jego egzystencjalną sytuację: pustka plaża, bezmiar horyzontu, kruchość sylwetki widocznej w dalekim planie zderzonej z nienaturalnej wielkości lufą karabinu, wyłaniającą się zza kadru na pierwszym planie. Podobnie w *Rozmowie Harry Caul* (*notabene* grany również przez Hackmana), specjalista od zakładania podsłuchu, niemal doszczętnie demoluje mieszkanie w poszukiwaniu urządzeń podsłuchowych. Ostatecznie bezradny, opuszczony i samotny zostaje w centrum fizycznego i mentalnego chaosu.

Za wyjątkiem *Wszystkich ludzi prezydenta*, większość filmów tego nurtu odwołuje się do rzeczywistości jedynie w sposób aluzyjny. Jeśli *Syndykat zbrodni* i *Executive Action* w dość jednoznaczny sposób odnoszą się do zabójstwa prezydenta Kennedy’ego, to pozostałe produkcje posługują się wątkiem politycznej bądź korporacyjnej konspiracji jako środkiem służącym do mierzenia się z ogólnymi lękami i zagrożeniami. W tym przypadku najbardziej oczywistym scenariuszem jest istnienie, w ramach rządowych/biznesowych struktur, jakiejś tajnej Organizacji realizującej swoje własne, partykularne interesy. Bez względu na rodzaj konspiracji, jej członkowie są najczęściej portretowani na wzór biznesmenów, którzy nie tyle zajmują się sprzedażą lodówek czy samochodów, lecz eliminowaniem stojących im na drodze ludzi.

*Syndykat zbrodni* i *Rozmowa* kreślą portret zdepersonalizowanej i pozbawionej oblicza Organizacji, której kwatery główna przypomina jeszcze jeden, szeregowy biurowiec, zaś pracownicy rekrutują płatnych zabójców niczym przyszłych menedżerów. W obydwu filmach budynki przytłaczają swoją wielkością, bezdusnością, ich architektura tworzy wrażenie złowrożej obojętności i nieprzystępności. „Porzućcie wszelką nadzieję ci, którzy tu wchodzić...” I ci, którzy mimo wszystko weszli, zderzają się ze skomplikowaną, dążącą ku swoim niejasnym celom strukturą, zdającą się jednocześnie kontrolować wszystko i wszystkich, zaś finałowa konfrontacja odsłania prawdziwą wysokość stawki. Ostatecznie jednak sama Organizacja pozostaje nietknięta, zaś bohater, mimo swego sukcesu, okazuje się ledwie pionkiem na szachownicy społeczno-politycznego życia.

„Filmy konspiracyjne” z lat siedemdziesiątych mierzą się zasadniczo z dwoma aspektami życia społecznego i politycznego: polityką wewnętrzną oraz korporacyjnymi machinacjami wymierzonymi przeciwko „zwykłemu” obywatelowi. W takim rozłożeniu akcentów dopatrywać się można zarówno tradycyjnej manifestacji izolacjonistycznej polityki USA i braku zainteresowania jej konsekwencjami, jak i reakcji na bieżące, dramatyczne wydarzenia, rozgrywane się w samych Stanach Zjednoczonych.

Zestawienie jednoznacznie pokazuje, że korporacyjne i mieszane typy konspiracji przeważają nad spiskami o charakterze politycznym, co nie umniejsza wagi tych ostatnich. Być może ich ściślejsze powiązanie z powszechnie znanymi faktami powodowało, że miały charakter mniej spekulatywny. Natomiast percepcja wielkiego biznesu wydaje się być szczególnie negatywna. Zostaje on obarczony odpowiedzialnością za tajne, na wpół legalne operacje pozbawione nadrzędnej kontroli, podczas gdy rola instytucji rządowych sprowadza się do czegoś w rodzaju *provider* usług dla jego nielegalnych machinacji. Jedynym wyjątkiem są *Trzy dni Kondora*, odsłaniające spisek na skalę międzynarodową (kontrola nad złożami ropy na Bliskim Wschodzie).

Przełom lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych to dojście do głosu tak zwanej „Nowej Prawicy”. Zapotrzebowanie na odsłanianie ukrytych mechanizmów władzy zeszło na dalszy plan. Do akcji wkroczyli twórcy zaangażowani w produkowanie eskapistycznych opowieści „dla dużych i małych” (Spielberg, Lucas), prezydent Ronald Reagan obiecywał powstrzymanie wzrostu podatków oraz ostateczne rozprawienie się z sowieckim „Imperium Zła”. Nadszedł czas Indiany Jonesa i Luke’a Skywalker’a. Ledwie jednak minęła dekada z okładem, a polityczno-gospodarcza mapa świata uległa dramatycznym zmianom. „Epoka Milenijna” oznaczała społeczne i polityczne niepokoje na jeszcze większą skalę. W pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych świat w dalszym ciągu z trudnością radził sobie z politycznymi i eko-

nomicznymi następstwami upadku żelaznej kurtyny oraz z konfliktem na Bałkanach. Wewnętrzne problemy polityczne i ekonomiczne USA narastały, ostatecznie znajdując swą kulminację w dwóch, ściśle z sobą połączonych incydentach, które przyczyniły się do renesansu teorii spiskowych: ataków z 11 września oraz inwazji USA na Irak.

Tabela 3. ukazuje zmianę, jaka zaszła pod względem zawodu wykonywanego przez głównych bohaterów filmu. Za wyjątkiem *Faktów i aktów* oraz *Informatora*, niemal całkowicie zniknęli telewizyjni i gazetowi reporterzy, zastąpieni przez prawników oraz funkcjonariuszy policji bądź CIA. Zmiana ta może, ale i nie musi być przypadkowa. Jeśli jednak tego rodzaju zmiany mają odzwierciedlać społeczno-polityczne nastroje, wówczas można pokusić się o wyliczenie ich możliwych przyczyn. Podstawową może być utrata wiarygodności przez mass media. Po pierwsze – ze względu na postrzeganie ich przez odbiorców jako jeszcze jednej korporacji zainteresowanej autopromocją oraz kreacją własnego, jak najbardziej korzystnego, wizerunku; po drugie – zainteresowanych raczej fabrykowaniem wiadomości, a nie ich relacjonowaniem; po trzecie – manipulowaniem odbiorcami dla własnych, partykularnych celów i po czwarte – przegrywających walkę z Internetem jako alternatywnym, szybkim i bardziej obiektywnym źródłem informacji<sup>7</sup>.

Rozczarowanie tradycyjnymi mediami sprawia, że jedynym sposobem zdemaskowania konspiracji, konspiratorów bądź ich machinacji zdaje się być wymierzenie ciosu posługując się jedyną skuteczną bronią, jaką jest system prawny. Stąd prawnicy z ich wiedzą na temat procedur mogą okazać się jedynymi zdolnymi do stawienia oporu. Paradoksalnie – to właśnie oni są tą częścią korporacyjnego systemu Ameryki, która może pozwolić sobie na gryzienie ręki, która ją karmi. Stąd współczesne „filmy konspiracyjne” odwołują się do mieszanego typu konspiracji z naciskiem na jej korporacyjny wariant, sugerując, że to w istocie amerykańskie firmy posiadają władzę, zaś struktury rządowe wykorzystywane są jako gwarant ich korporacyjnych interesów. Dlatego prawnicy obrastają w piórka, toczą swoje boje, doskonaląc metody i sztuczki w poszukiwaniu prawnych luk. Znając system na wylot, gotowi są podjąć się roli ostatnich zbawców Ameryki.

Również skala konspiracji uległa znaczącej zmianie. Pierwsza fala „filmów konspiracyjnych” eksplorowała głównie wewnętrzne problemy Ameryki, zaś jej globalne interesy rozgrywane były na drugim planie. Filmowe *status quo* uznawało fakt, że Ameryka była tylko jednym z dwóch supermocarstw. Filmy „Epoki Milenijnej” zdecydowanie podkreślają międzynarodowe zaangażowanie USA w problemy światowe oraz ich działania na skalę globalną. Zimnowojenny wróg i jego sympatycy na amerykańskiej ziemi zo-

stali zastąpieni brodatymi terrorystami w turbanach, religijnymi fundamentalistami czy wspomnianymi globalnymi korporacjami, prowadzącymi swoją własną światową politykę.

Gwałtowny rozwój komputerowej i cyfrowej technologii wpływa pośrednio i bezpośrednio nie tylko na rozwój produkcji filmowej. Rozprzestrzenianie się nowej technologii, miniaturyzacja, szeroki dostęp do elektronicznych gadżetów w połączeniu ze skłonnością kolejnych rządów do sprawowania elektronicznej kontroli nad obywatelami, postrzegane są jako zagrożenie dla osobistej wolności i prywatności, zaś sprawowanie przez rozliczne instytucje kontroli nad życiem społecznym rodzi oskarżenia o skłonność do manipulacji życiem osobistym obywateli (*Wróg publiczny, Raport mniejszości*).

Hollywood błyskawicznie włączyło owe lęki i zagrożenia w ramy swoich filmowych narracji, wykorzystując je jako formy ostrzeżenia przeciwko potencjalnym zagrożeniom. Okazało się jednak, że technologia komputerowa ma zarówno swe wady jak i zalety: już samo jej pokazanie oraz wykorzystanie tworzy istotny aspekt filmowej intrygi. Zaawansowana technologia została bowiem przekształcona w obiekt kultu i krytyki: jest „zła” i wywołuje zagrożenie, kiedy posługują się nią „zli” bohaterowie; jednocześnie, w mgnieniu oka, staje się „dobra” i przekształca w przedmiot pożądania, kiedy tylko znajdzie się w posiadaniu „dobrych”. Ów technologiczny fetyszyzm w różnym stopniu przenika wszystkie współczesne „filmy konspiracyjne”, które jak do tej pory zdały się być niezdolne do sensownego rozwiązania tej dychotomii, pragnąc „zjeść ciastko i je mieć”.

„Filmy konspiracyjne” z okresu „Hollywoodzkiego Renesansu” przejawiały pod płaszczykiem fikcji szczerą, jeśli nawet czasami naiwną, troskę o istniejący stan rzeczy. Ich obecne odpowiedniki, dla kontrastu, wyolbrzymiają i uwspółcześniają już rozpoznane lęki i zagrożenia. Na poziomie technicznym czynią to przez włączenie w tkankę narracji fragmentów autentycznych raportów z krajowych i światowych serwisów telewizyjnych (*Wróg publiczny, Syriana, JFK*). Jest to wyrazem dążenia do natychmiastowości, autentyczności oraz wiarygodności; próbą zaprezentowania się jako film (para-) dokumentalny, skrojony wedle niemal tej samej formuły. Ta metoda „dodać wody i zamieszać” jest w znacznym stopniu nużąco przewidywalna, jako że wszystkie wysokobudżetowe „filmy konspiracyjne” wymagają nie tylko uznanej gwiazdy, ale także finansów zdolnych udźwignąć obowiązkowe eksplozje i całą cyfrową ekstrawagancję.

Być może za wyjątkiem Olivera Stone’a, większość reżyserów hollywoodzkiego głównego nurtu tworzy swe narracje wokół teorii konspiracji jako wygodnego i konwencjonalnego sposobu wyrażania powszechnych i (pod)świadomych lęków publiczności: „co prawda moje życie nie jest takie, ja-



kie być powinno, ale teraz przynajmniej wiem, kogo mogę o to obwiniać”. W przeciwieństwie do lat siedemdziesiątych, niemal wszystkie współczesne „filmy konspiracyjne” pozostawiają widza z jasno sprecyzowaną ideą *denouement*. Jeśli nawet mamy do czynienia z brakiem odpowiedzi na zadane pytanie, to twórca zazwyczaj sugeruje oczywistą konkluzję ocierającą się o intelektualną kliszę i banał. Choć ambiciozniejsze produkcje (*Syriana*, *Fakty i akty*, *JFK*) usiłują wyrwać widzów ze zubożenia, to ich dobitne i klarowne przesłanie narzuca poczucie przygniatającej beznadziei prowadzącej do pasywności, zaś rola odbiorcy sprowadza się do wyboru między cynizmem a stoicyzmem – w zależności od jego filozofii życia.

Tabela 1.

SKANDALE
<i>Incydent w Zatoce Tonkin (The Gulf of Tonkin Incident, 1964)</i> : militarny incydent wykorzystany przez prezydenta Lyndona B. Johnsona jako pretekst do zwiększenia wojskowego zaangażowania USA w wojnę w Wietnamie (rzekomy atak północowietnamskiej floty na amerykańskie niszczyciele).
<i>Skandal w Pentagonie (The Pentagon Papers, 1971)</i> : wyciek tajnego raportu dotyczącego stosunków między rządami USA i Wietnamu, ze szczególnym podkreśleniem amerykańskiego zaangażowania politycznego i militarnego w wojnę wietnamską.
<i>Skandal ITT (The ITT scandals, 1971)</i> : tajne finansowanie republikańskiej konwencji w San Diego w zamian za pozasądową ugodę w sprawie licznych pozwów antytrustowych.
<i>Afera Watergate (The Watergate scandal, 1972)</i> : próba zatuszowania włamania do kwatery głównej Narodowego Komitetu Wyborczego Partii Demokratycznej w Waszyngtonie.

Tabela 2.

	TYTUŁ	BOHATER(OWIE)	FABUŁA	SPISEK	FAKT / FIKCJA
HOLLYWOOD RENAISSANCE	<i>Executive Action</i> (1973)	potentat naftowy	zamach na prezydenta Kennedy'ego	polityczny	fakt
	<i>Rozmowa</i> (1974)	ekspert w dziedzinie podsłuchu	tajne nagrywanie rozmów między ludźmi	korporacyjny	fikcja
	<i>Syndykat Zbrodni</i> (1974)	reporter prasowy	zabójstwo senatora ujawniające istniejący spisek	mieszany	fakt/fikcja
	<i>Trzy dni Kondora</i> (1975)	pracownik CIA	spisek wewnątrz CIA	polityczny	fikcja
	<i>Wszyscy ludzie prezydenta</i> (1976)	reporterzy prasowi	afery Watergate wiodąca do rezygnacji prezydenta Nixona	polityczny	fakt
	<i>Sieć</i> (1976)	reporterka telewizyjna	medialny przeciek na temat potencjalnej awarii elektrowni atomowej	korporacyjny	fikcja
	<i>Twilight's Last Gleaming</i> (1977)	zbuntowany generał sił powietrznych USAF	groźba sprowokowania wybuchu III wojny światowej	polityczny	fikcja

Tabela 3.

HOLLYWOOD RENAISSANCE	TYTUŁ	BOHATER(OWIE)	FABUŁA	SPISEK	FAKT / FIKCJA
	<i>Zasada domina</i> (1977)	weteran wojny wietnamskiej, były przestępca	wolność za zamordowanie wskazanej osoby	korporacyjny	fikcja
	<i>Coma</i> (1978)	lekarka	handel ludzkimi organami	korporacyjny	fikcja
	<i>Koziorożec 1</i> (1978)	astronauci	sfigowane lądowanie na Marsie	mieszany	fikcja
	<i>Winter Kills</i> (1979)	brat prezydenta	prawda o zamachu na prezydenta	mieszany	fikcja
	<i>Chiński syndrom</i> (1979)	dziennikarka telewizyjna	groźba katastrofy elektrowni atomowej	korporacyjny	fikcja

Tabela 4.

SKANDALE
<p><i>Afera z Moniką Lewinsky (The Monica Lewinsky scandal, 1998)</i>: związek prezydenta Billa Clintona o charakterze erotycznym z praktykantką z Białego Domu. Lewinsky upubliczniła historię w efekcie której Clinton zmuszony był poddać się serii przesłuchań przed specjalną komisją.</p> <p><i>Skandal Whitewater</i>: szereg kontrowersyjnych transakcji związanych z zakupem nieruchomości przez Billa i Hilary Clinton w latach 1970. i 80.</p> <p><i>Problem roku 2000 (Y2K problem)</i>: niepokój przełomu stuleci. W wyniku pomyłki programistów pierwszych komputerów świat miał ogarnąć chaos, będący rezultatem zapaści instytucji finansowych, które miały przestać pracować o północy 31. grudnia 1999.</p> <p><i>Zamach w Oklahoma City (The Oklahoma City bombing, 1995)</i>: zaplanowany i przeprowadzony przez Timothy'ego McVeigha oraz dwóch innych zamachowców; pociągnął za sobą 168 ofiar śmiertelnych oraz ponad 800 osób rannych. McVeigh został schwytyany, skazany na śmierć i stracony. Do 11 września 2001 roku był to największy akt terroryzmu na ziemi amerykańskiej.</p> <p><i>The Unabomber (Theodore John Kaczynski)</i>: sprawca przeprowadził szereg zamachów bombowych, wysyłając materiały wybuchowe do biur linii lotniczych oraz uniwersytetów od końca lat 70. do początku 90.</p> <p><i>Zamach bombowy na WTC (The WTC bombing, 1993)</i>: bomba, zdetonowana przez islamskich terrorystów w podziemnym garażu pod wieżą nr 1, spowodowała śmierć ponad 1000 osób.</p> <p><i>Jack Kevorkian</i>: patolog, otwarcie przyznający śmiertelnie choremu pacjentowi prawo do śmierci. Kevorkian osobiście asystował przy dobrowolnej eutanazji twierdząc, że „umieranie nie jest przestępstwem”.</p> <p><i>Afera Enronu (The Enron scandal, 2001)</i>: spektakularne bankructwo jednej z potężnych korporacji. Późniejsze śledztwo wykazało, że jej sukces był w głównej mierze oparty na „kreatywnej księgowości”, czyli szczegółowo zaplanowanej i przeprowadzonej defraudacji. Afera Enronu (obok Tyco International Ltd., WorldCom, Global Crossing i innych) przywoływana jest jako przykład spektakularnego skandalu korupcyjnego na wielką skalę.</p> <p><i>Proces O.J. Simpsona (O.J. Simpson trial; 1995)</i>: słynny sportowiec i aktor oskarżony o morderstwo byłej żony i jej kochanka; jego proces był szeroko relacjonowany w światowych mediach.</p> <p><i>Sprawa Rodneya Kinga (The Rodney King incident, 1992)</i>: czarnoskóry Amerykanin, który, podczas zatrzymania za przekroczenie prędkości zaatakował policjantów zmuszonych do odpowiedzi z użyciem siły. Incydent został nakręcony przez przypadkowego przechodnia, zaś okładanie Kinga policyjnymi pałkami wyemitowane przez telewizję. Rezultatem był wybuch zamieszek w Los Angeles, w wyniku których zginęły 53 osoby, ponad 2000 odniosło obrażenia, zniszczono setki domów i sklepów.</p>

Tabela 5.

MILLENNIAL ERA	TYTUŁ	BOHATER(OWIE)	FABUŁA	SPISEK	FAKT / FIKCJA
	<i>JFK</i> (1991)	prokurator okręgowy	dochodzenie związane z zamachem na prezydenta Kennedy'ego	polityczny	fakt
	<i>Raport Pelikana</i> (1993)	studentka prawa	tajemnicza śmierć dwóch sędziów sądu najwyższego	mieszany	fikcja
	<i>Quiz Show</i> (1994)	prawnik	„ustawianie” teleturniejów	korporacyjny	fakt
	<i>Sieć</i> (1995)	ekspert komputerowy	szpiegostwo komputerowe	korporacyjny	fikcja
	<i>Fakty i akty</i> (1997)	Hollywoodzki producent/spin-doktor	fiingowanie wydarzeń w celu ratowania prezydenckiej reputacji	korporacyjny	fikcja
	<i>Teoria spisku</i> (1997)	taksówkarz (były żołnierz)/ i prawniczka	techniki prania mózgu zmieniające ludzi w maszyny do zabijania	mieszany	fikcja
	<i>Wróg publiczny</i> (1998)	prawnik	elektroniczny system kontroli obywateli	polityczny	fikcja
	<i>Informator</i> (1999)	pracownik korporacji/ reporter telewizji	ujawnienie nieetycznych praktyk przemysłu tytoniowego	korporacyjny	fakt
	<i>Zawód: szpieg</i> (2001)	oficerowie CIA	operacyjne działania szpiegowskie poza granicami USA	mieszany	fikcja
	<i>Konspiracja.com</i> (2001)	programista komputerowy	machinacje koncernu informatycznego	korporacyjny	fikcja
	<i>Raport mniejszości</i> (2002)	policjant	oskarżony o morderstwo mężczyzna musi udowodnić swoją niewinność	korporacyjny	fikcja
	<i>Kandydat</i> (2004)	żołnierz	techniki prania mózgu zmieniające ludzi w maszyny do zabijania	polityczny	fikcja
	<i>Syriana</i> (2005)	agent CIA/prokurator/ analityk zasobów energii/robotnik emigracyjny	korupcja i walka o wpływy w przemyśle naftowym	mieszany	fikcja
	<i>Strzelec</i> (2007)	żołnierz	zamach na prezydenta USA	mieszany	fikcja

## FILMOGRAFIA:

*Executive Action (Zabójstwo polityczne, David Miller, 1973)*

*Rozmowa (The Conversation, Francis Ford Coppola, 1974)*

*Syndykat Zbrodni (The Parallax View, Allan J. Pakula, 1974)*

*Trzy dni Kondora (Three Days of the Condor, Sydney Pollack, 1975)*

*Wszyscy ludzie prezydenta (All the President's Men, Allan J. Pakula, 1976)*

*Sieć (The Network, Sydney Lumet, 1976)*

*Twilight's Last Gleaming* (*Ostatni promyk brzasku*, Robert Aldrich, 1977)  
*Zasada domina* (*The Domino Principle*, Stanley Kramer, 1977)  
*Coma* (*Coma*, Michael Crichton, 1978)  
*Koziorożec 1* (*Capricorn One*, Peter Hyams 1978)  
*Winter Kills* (*Zabójcza zima*, William Richert, 1979)  
*Chiński syndrom* (*The China Syndrome*, James Bridges, 1979)  
*JFK* (*JFK*, Oliver Stone, 1991)  
*Raport Pelikana* (*The Pelican Brief*, Allan J. Pakula, 1993)  
*Quiz Show* (*Quiz Show*, Robert Redford, 1994)  
*Sieć* (*The Net*, Irvin Winkler, 1995)  
*Fakty i akty* (*Wag the Dog*, Barry Levinson, 1997)  
*Teoria spisku* (*The Conspiracy Theory*, Richard Donner, 1997)  
*Wróg publiczny* (*The Enemy of the State*, Tony Scott, 1998)  
*Informator* (*The Insider*, Michael Mann, 1999)  
*Zawód: szpieg* (*Spy Games*, Tony Scott, 2001)  
*Konspiracja.com* (*AntiTrust*, Peter Howitt, 2001)  
*Raport mniejszości* (*The Minority Report*, Steven Spielberg, 2002)  
*Kandydat* (*The Manchurian Candidate*, Jonathan Demme, 2004)  
*Syriana* (*Syriana*, Stephen Gaghan, 2005)  
*Strzelec* (*Shooter*, Antoine Fuqua, 2007)

## Przypisy:

<sup>1</sup> Michael Ryan and Douglas Kellner, *Camera Politica. The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*, Indiana University Press 1988, s. 3.

<sup>2</sup> Ryan and Kellner, *Camera Politica*, s. 95.

<sup>3</sup> Ryan and Kellner, *Camera Politica*, s. 12.

<sup>4</sup> Ryan and Kellner, *Camera Politica*, s. 12.

<sup>5</sup> Ryan and Kellner, *Camera Politica*, s. 13.

<sup>6</sup> Ryan and Kellner, *Camera Politica*.

<sup>7</sup> Z biegiem czasu okazało się, że Internet sam w sobie może stać się doskonałym i niezwykle demokratycznym medium służącym do prezentacji indywidualnych opinii dekonspirowujących („dekonspirowujących”?) liczne spiski na globalną skalę. Stało się to szczególnie oczywiste po zamachach z 11 września i powstaniu całej serii filmów dopatrujących się w ataku udziału władz amerykańskich. Analiza tego niezwykle interesującego fenomenu wykracza jednak poza ramy niniejszego szkicu.

ER(R)GO

przekłady



## Metafizyka, teoria krytyczna i iluzja autoreprodukcyjności kultury

Myśl, że żyjemy w kulturze, która powieliła charakteryzujące ją wartości, idee oraz wzorce zachowań na sposób pozostający poza ludzką kontrolą, stała się głównym problemem dla wielu teorii próbujących opisać współczesne społeczeństwo. Takie teorie mogą dotyczyć, z jednej strony, społecznych i kulturowych uwarunkowań „ponowoczesności” bądź też wyrażać swe autorefleksyjne, wyraźnie „ponowoczesne”, stanowisko w tym, że nie wychodzą od próby opisu rzeczywistości, ale od ustosunkowania się do ważkich dla teorii w ogóle wniosków, jakie niesie z sobą podejrzenie, że kultura, z teorią włącznie, podlega mechanizmom autoreprodukcji.

Te dwa punkty wyjścia, choć od siebie niezależne, dają początek perspektywom, które często zlewają się w jedną wizję całej kultury człowieka, przypisując jej autoreprodukcyjność. Taki ogląd jednakże sprawia, że naszą obecną sytuację traktuje się paradygmatycznie, co jest wynikiem destabilizującego wpływu rewolucji informacyjnej oraz globalizacji. Biorąc pod uwagę tempo, w jakim poszczególne elementy naszej kultury mogą się globalnie rozprzestrzeniać, trudno mniemać, że pozostają one niezmiennie w różnych momentach naszego z nimi rzeczywistego spotkania. W takim układzie, kuszającym jest założenie, że zjawiska kulturowe nie nabierają swojego znaczenia w trakcie owych spotkań – czyli nie zależy ono od roli, jaką odgrywają w naszym życiu – ale wywodzą je ze swego umiejscowienia w bardziej arbitralnie uzasadnianym abstrakcyjnym systemie. Jeśli rzecz ma się właśnie tak, to możemy również założyć, że podobne uwarunkowania odnoszą się do procesów określających, które formy kultury przetrwają. Innymi słowy mogłoby się wydawać, że kultura – przynajmniej nasza kultura współczesna – sama się powiela.

Jednakże twierdzenie, że cechuje to tylko naszą kulturę, a twierdzenie, że autopowielanie dotyczy kultury *per se*, wciąż pozostają dwoma odrębnymi twierdzeniami. Te dwa twierdzenia są jednak w praktyce trudne do rozdzielania, gdyż to drugie twierdzenie formułuje się w procesie autorefleksyjnego teoretyzowania na temat tego, co dla jednostki oznacza przynależność do kultury, którą stara się zrozumieć. Jest to rodzaj teoretycznej refleksji wzorowanej na „hermeneuetyce”, który pozornie posiada potencjał, aby wchłonąć i unieszkodliwić jakiegokolwiek twierdzenie przeciwne głoszące, że nie całą kulturę z konieczności cechuje autoreprodukcyjność. Na przykład można by wysunąć argument, że podobna antyteza nigdy nie byłaby potraktowana po-

ważnie, gdyż nie sposób wyzbyć się podejrzania, iż może nasze skłonności do rozumienia kultury jako zjawiska, którego problem samopowielania się nie dotyczy, już są wynikiem działania takich mechanizmów dlatego, że podobna antyteza przecież współbrzmi z dominującą *wewnątrz* naszego kręgu kulturowego, tradycyjną wizją kultury *per se*.

Jeśli zatem pogląd, że kultura jako taka nie jest z konieczności samopowielająca się, nie uzyska odpowiedniego punktu podparcia w rezultacie podobnych teoretycznych zabiegów, to również trudno będzie wyjaśnić, dlaczego pożądanym byłoby przyznanie, że *nasza* kultura jakimś trafem przejawia cechy autoreprodukcyjności, równocześnie odmawiając słuszności tezie, że taka autoreprodukcyjność zawsze towarzyszy kulturze w ogóle. Możemy mieć jednak dobre powody dla obrania właśnie takiej pozycji. Na przykład możemy mieć poczucie, że istnieją niepożądane aspekty funkcjonowania w samopowielającej się kulturze, które należałoby zmienić. Postulowanie podobnego projektu społecznych zmian mogłoby okazać się bezskuteczne, jeśli to, co problematyczne w naszym obecnym kontekście, okazałoby się nieodzownym przymiotem wszystkich kultur. Kłopoty sprawia tutaj fakt, że formułowanie dziś podobnych krytycznych uwag na temat naszego społeczeństwa pociągałoby za sobą konieczność podważenia tezy o autoreprodukcyjności kultury w ogóle, a to z kolei jest kłopotliwe właśnie dlatego, iż owa teza została autorefleksyjnie rozwinięta z pozycji „hermeneutycznej”. A to z kolei współgra z często spotykanym przecuciem, że człowiek nie może w żaden radykalny sposób wyzbyć się swych kulturowych uwarunkowań.<sup>1</sup> Ktoś jednak, kto próbowałby rozwinąć krytykę tezy o autoreprodukcyjności kultury, dowodząc, że kultura nie musi zawsze się tym odznaczać, z konieczności postępuje wbrew podobnemu przecuciu. Ów krytyk musiałby przyznać, że sam należy do *naszej* kultury – którą w tym przypadku postrzega, pod pewnymi względami, jako mającą tendencję do samopowielania się – jednocześnie zaprzeczając, że jego własna pozycja jest jedynie wynikiem tej tendencji. Takie zaprzeczenie nie może być realnie silne i znaczące, jeśli krytyk, który je wygłasza, nie występuje z „wolnej od kulturowych uwarunkowań pozycji” (*a culture-transcendent perspective*).<sup>2</sup>

Jednym z problemów zatem jest fakt, że powoływanie się na takie upozycjonowanie jest sprzeczne z wyżej wspomnianym przecuciem. Ale owa intuicja sama w sobie jest raczej niejasna, nawet jeśli tylko dlatego, że precyzyjnie nie definiuje, czym kultura właściwie jest ani dlaczego miałyby wyznaczać granice naszego pojmowania rzeczywistości. Znacznie poważniejsze problemy pojawiają się, kiedy taki rodzaj niejasnego przecucia motywuje bardziej rozbudowaną krytykę społeczeństwa, dla którego idea „niezdeterminowanej kulturowo pozycji” funkcjonuje w ramach szerszego aparatu poję-



ciowego, którym społeczeństwa ludzkie posługują się do maskowania, i tym samym podtrzymywania, niepożądanych warunków społecznych pod pozorem normalności. Taka krytyka jest powszechnie znana w rezultacie wpływu, jaki poststrukturalizm wywarł na teorię literatury czy studia kulturowe. Poststrukturalizm postrzega ideę „wolnej od kulturowych uwarunkowań pozycji” jako część zbioru założeń podtrzymywanych przez zachodnią metafizykę i wykorzystywanych do wytworzenia złudzenia o naturalności władzy.<sup>3</sup> Teoretycy, tacy jak Derrida czy Foucault, usiłowali podważyć owe założenia, głównie poprzez zakwestionowanie dwóch najważniejszych podwalin metafizyki: po pierwsze, twierdzenia, że znak z konieczności posiada stałe, kolektywne znaczenie, na podstawie którego możemy pewnie wnioskować o komunikacyjnych intencjach mówiącego/pisarza; po drugie, twierdzenia, że formy dyskursu, ograniczone jedynie bezstronnymi normami obiektywności i racjonalności, mogą posłużyć do neutralnego wyłożenia i rozpowszechniania wiedzy.<sup>4</sup>

Obydwie te krytyki sugerują, że gdybyśmy zostali omamieni czynionymi w imieniu języka i wiedzy postulatami, że wolność od kulturowych uwarunkowań istnieje, byłibyśmy tego nieświadomi. Dzięki temu może się nam wydawać, że jedyne bezpieczne do przyjęcia postulaty to takie, które autorefleksyjnie biorą pod uwagę możliwość potencjalnego omamienia i, z racji tego, z założenia wykluczają istnienie takiej pozycji. Ucina to jednak dyskusję czy cechą kultura *per se* jest autoreprodukcyjność, czy też nie oraz, jak już wcześniej sugerowałem, czy można by uzasadnić potrzebę wypracowania takiej perspektywy krytycznej, która by przypisywała tę właściwość tylko naszej kulturze. Wygląda więc na to, iż powinniśmy się zastanowić czy wyszukanie alternatywnych punktów podparcia dla teorii, która przynajmniej podtrzymywałaby powyższą dyskusję, jest w ogóle wykonalne.

Być może dobrym punktem wyjścia będzie nakreślenie paraleli pomiędzy powyższym scenariuszem a narastającą frustracją zrodzoną wśród tych, którzy uważają, że idący zbyt daleko kulturowy relatywizm przestaje służyć celom, które początkowo czyniły go popularnym wśród liberalnych intelektualistów Pierwszego Świata. Spostrzeżenie, że polityczna poprawność, w swym poszukiwaniu wolnej od dyskryminacji przestrzeni publicznej, w rzeczywistości blokuje debatę w kwestiach newralgicznych dla społeczeństwa wielokulturowego; uciekanie się do retoryki kulturowego relatywizmu przez Busha i Blaira w celu usprawiedliwienia polityki globalnie narzucanego kulturowego i ekonomicznego liberalizmu; oraz nie całkiem niewyszukane wykorzystanie argumentów kulturowych relatywistów przez prawicowe organizacje, takie jak Brytyjska Partia Narodowa (nie wspominając już o zasłanianiu się nimi, gdy trzeba uzasadnić praktyki honorowych mordów

czy obrzezania kobiet w społeczeństwach Drugiego i Trzeciego Świata) – wszystkie te powyższe zjawiska niewątpliwie wywołały zamęt, kwestionując przekonanie, że świecki indywidualizm liberalny oraz kulturowy relatywizm plasują się po tej samej stronie frontu w walce przeciwko absolutystycznym dogmatom, niezależnie od tego czy okazałyby się one wytworami racjonalizmu, czy też fundamentalizmu. Natomiast, jak zauważył recenzent niedawno wydanej antologii gromadzącej głosy dysydentów wewnątrz teorii kultury, nikt jeszcze nie zaproponował teoretycznej alternatywy, która wychodziłaby poza powyższe paradoksy, a jednocześnie wciąż podejmowałaby kwestie, które na samym początku inspirowały krytycznie zorientowany relatywizm kulturowy.<sup>5</sup> Krytycy współczesnej teorii kultury oraz studiów kulturowych mają w zwyczaju przyjmować jego wewnętrzne niespójności za *de facto* dowód na potrzebę albo wskrzeszenia tradycyjnego, zdroworozsądkowego metafizycznego realizmu, albo uformowania zbioru praktycznych wyznaczników odwołujących się do norm racjonalności i praktyk naukowych, które przecież stanowią uprawomocnienie dla samych siebie. I tutaj pojawiają się kolejne trudności: ponieważ powyższe stanowiska nie odnoszą się do zajmującej teorię krytyczną problematyki kultury, nie czynią one zatem nic, aby rozwiązać podejrzenie, że to, co tak naprawdę proponują, jest powrotem do starych autorytatywnych systemów wartości, raz jeszcze gotowych zamienić się w narzędzia społecznego ucisku w rękach kogokolwiek, kto akurat dzierżyłby polityczną i ekonomiczną władzę. Można tutaj również zaobserwować nasilający się impas między teoretykami gotowymi przyznać status kulturowego transcendentalizmu przynajmniej niektórym przejawom społecznej normatywności, gdyż uważają oni to za konieczną podstawę jakichkolwiek pozytywnych działań, a tymi, którzy uparcie podkreślają, że autorefleksyjna logika hermeneutycznego formułowania teorii z zasady zakłada sceptycyzm wobec wszelkich twierdzeń zabarwionych owym transcendentalizmem.

Jednym ze sposobów przezwyciężenia powyższego impasu byłoby dowiedzenie, że samoświadome stanowisko przyjęte przez wielu teoretyków kultury trapią wewnętrzne niespójności, podobne do tych, które zdaniem tych samych teoretyków charakteryzują zachodnią metafizykę – pod warunkiem naturalnie, że można by było tego dokonać bez zakładania prawdziwości metafizyki.<sup>6</sup> Na przykład, podobnie jak teoria krytyczna dowodzi, iż zachodnia metafizyka i jej dyskursy wytwarzają iluzję wolności od kulturowego uwarunkowania, a co za tym idzie, swej zasadności, można by, na przykład, wykazać, że dekonstrukcja lub krytyka Foucaulta rodzą z kolei iluzję, iż realnie tylko one mogą krytycznie zmierzyć się z tradycją metafizyczną. Chodzi tutaj o to, że w swym tropieniu wyrw i szczelin w metafizycznie uwikłanych dyskursach, powyższe odczytania same stają się dyskursami, które, w podobny,

jak to czyni przedmiot ich krytyki sposób, przydają sobie zasadności. Ale jak można wykazać ową problematyczność bez uprzedniego rozstrzygnięcia czy dyskursy oparte na metafizyce są rzeczywiście mylące z racji tego, iż powołują się na swój kulturowo niezdeterminowany status, a więc na uniwersalizm? Gdzie doprowadziłoby to z kolei rozważania czy kultura jest z definicji autoreprodukcyjna?

Chciałbym posłużyć się paroma założeniami Wittgensteina, aby, po pierwsze, wykazać, iż podobne podważenie autorefleksyjnej logiki teorii od wewnątrz jest jednak możliwe; po drugie, aby zaproponować, iż ten gest jest ściśle związany z określeniem sposobu, w jaki powinniśmy podchodzić do pytania czy kultura jest, czy też nie jest autoreprodukcyjna.

W *Tractatus Logico-Philosophicus* Wittgenstein (1922) zgłębia problem, co to znaczy myśleć, że świat poddany jest prawom logiki – co byłoby prawdą, gdyby podstawowe normy racjonalności, które ograniczają większą część naszego codziennego posługiwania się językiem, byłyby mimo wszystko dla nas metafizycznie znamienne. Później jednak, jak wiadomo, Wittgenstein odwrócił się od swych wczesnych postulatów na rzecz podejścia odrzucającego wszelkie dogmatyzujące teorie prawdy i znaczenia.<sup>7</sup> Proponuję potraktowanie wczesnego dzieła Wittgensteina w kategoriach eksperymentu myślowego, który pomoże nam zrozumieć, co oznacza przyjęcie światopoglądu opartego na założeniach metafizyki dla kogoś, kto *rzeczywiście* wierzy w jej zasadność.<sup>8</sup> Umożliwi nam to, myślę, dostrzeżenie, dlaczego tego typu krytyka metafizyki, jaką przeprowadzają teoretycy kultury pod hasłami poststrukturalizmu, może osiągnąć swe cele tylko kosztem stania się kolejnym metafizycznym dyskursem, takim samym jak te, których założenia słusznie podważa, jeśli trafną okazałaby się diagnoza społecznych konsekwencji takich dyskursów. Oczywiście fakt, iż podobne kulturowe teoretyzowanie samo sobie przeczy, nie może liczyć się jako dyskwalifikujące zastrzeżenie w oczach jego zwolenników, ponieważ wszelkie normy racjonalnej spójności są dla nich i tak podejrzane. Ale powiązanie tego faktu z wnioskami późniejszego dzieła Wittgensteina, mam nadzieję, ukaże, w jaki sposób snucie takich teorii generuje samo się uwiarygodniające zapętlenia na wzór tych, które tropią w kulturach bazujących na metafizyce i racjonalności. Wynika z tego, że powyższe teoretyzowanie jest współwinne naszej ślepoty na potencjalne, manipulacyjne formy społecznego ucisku.

Zasadniczym wnioskiem *Tractatus* jest twierdzenie, że jeśli usiłujemy zgłębić ideę, iż istnieją jasno określone, a z drugiej strony, absolutne granice naszej rzeczywistości (bądź też możliwości myślenia o niej), które odpowiadałyby logicznym ograniczeniom determinującym nasze mówienie i myślenie, to popadamy w nonsensowność. Dzieje się tak dlatego, że sama idea

owych granic *jako* granic – czyli jako czegoś wyraźnie określonego i pewnego – miałyby tylko sens, gdyby rozważać ją z perspektywy, której udało się poza nie wyjść, umożliwiając dostrzeżenie tego, co się po tamtej stronie konkretnie znajduje. Gdyby powyższe ograniczenia były absolutne – a takie właśnie musiałyby być, gdyby logika „ciąła świat wzdłuż jego spoin” (zgodnie z postulatami tradycyjnego metafizycznego filozofowania) – to właśnie taka perspektywa byłaby *nieosiągalna*. Gdyby prawa logiki potraktować wiążąco, myśli, które według jej przykazań byłyby niemożliwe do pomyślenia, nie mogłyby być przecież pomyślane, dlatego nigdy byśmy się nie dowiedzieli, jakie, jeśli w ogóle, miałyby one być.

Wittgenstein sądził, że jesteśmy tutaj oszukiwani przez fałszywe wyobrażenie tak głęboko osadzone w gramatyce naszego języka, że z łatwością udaje nam się tego paradoksu nie zauważać. Rozprawiamy o logice i jej manifestacjach w języku, jak o czymś ograniczającym nasze myślenie i wypowiedanie się o świecie, a równocześnie sądzimy, iż owe granice odpowiadają ograniczeniom określającym niezależne od naszej percepcji istnienie świata. Jednakże założenie, że owe granice są „narzucone” zakłada istnienie czegoś poza nimi – co przecież byłoby prawdą, gdybyśmy rozważali koncept granic w odmiennych, bardziej przyziemnych kontekstach. To z kolei pociąga za sobą odwrotne spostrzeżenie, a mianowicie, że logiczne ograniczenia nie dotyczą całej rzeczywistości, ale jedynie dostępnych nam jej aspektów. Z tego wynika, że posługujemy się terminem „granica” w sposób, który pokazuje, że jego funkcjonowanie w różnych kontekstach nie jest dla nas całkowicie jasne.

Ten stan rzeczy Wittgenstein uczynił odpowiedzialnym za złudzenie, że kiedy filozofowie usiłują objaśnić jak i dlaczego logika wyklucza pewne myśli i zdania jako nonsens, a sensowność innych uznaje, dochodzą oni do czegoś istotnego. Ale ważniejszy wniosek jest taki, że rodzi to kolejną iluzję. Podobne myślenie zakłada, że możemy sobie wyobrazić, jak rzeczywistość jawi się komuś, kto przyjmuje pewne prawdy metafizyczne i utrzymuje ważność niektórych form logiki, jeśli równocześnie potraktujemy powyższy światopogląd jak tylko jeden z wielu możliwych, współistniejących światopoglądów. Iluzja to tutaj sądenie, że możemy swobodnie się przemieszczać pomiędzy tymi dwiema pozycjami i traktować je jakby były one współmierne. Możemy uznać, iż to, co taka osoba przyjmuje bezkompromisowo za rzeczywistość i to, co my postrzegamy tylko jako jeden z możliwych punktów widzenia, odpowiada, wprawdzie dwojako zinterpretowanemu, ale przecież wciąż temu samemu zbiorowi ograniczeń.<sup>9</sup> Nasz sceptycyzm wobec czyichś bezkompromisowych przekonań oraz zobowiązań może się wydawać jedynie sposobem na przyjęcie ich bardziej naiwnego punktu widzenia w ramy naszego w taki sposób, że sceptyczne, relatywistyczne stanowisko wyprze bądź zastąpi swe

przeciwieństwo. Dla Wittgensteina byłoby to nonsensem, gdyż mówienie o metafizyce i logice językiem osoby, która w ich zasadność rzeczywiście wierzy, rozmija się z mówieniem jedynie o jednym z wielu światopoglądów kulturowych, gdzie metafizyka i logika tylko ów konkretny światopogląd wyraża. Połączenie tych dwóch perspektyw oznaczałoby przypisanie im wspólnego szkieletu pojęciowego, który składałby się ze sztywnych granic narzuconych rzeczywistości właśnie przez metafizykę i logikę, a definiowanych zarówno *jedynie* od wewnątrz (jako granice absolutne bez „drugiej strony”), jak też *równocześnie* od wewnątrz i z zewnątrz. To znaczy, że jeśli opiszemy podobną konstrukcję myślową w taki oto sposób – tj. w kategoriach, którym udaje się uniknąć nieporozumień czających się w gramatycznych dwuznacznościach powszechnie stosowanego języka – wyjdzie nam nonsens.

Widzimy więc, że teoretyk kultury posługujący się autorefleksyjnym „hermeneutycznym” rozumowaniem napotyka pewien dylemat. Takie rozumowanie jest istotne dla kwestii czy kultura sama się powiela, czy też nie, ponieważ może ono implikować, że cele relatywizmu kulturowego są jedyną właściwą reakcją w obliczu istniejącego podejrzenia, że nasza kultura nas oszukuje, gdyż tradycyjnie przyjmuje założenia metafizyki i prawa logiki. Ale to prowadzi do odrzucenia możliwości objęcia perspektywy wolnej od kulturowego uwikłania, co z kolei problematyzuje myśl, że nawet, jeśli cechą naszej kultury jest autopowielanie, nie wszystkie kultury muszą się tym odznaczać. Problemem teoretyka kultury jest fakt, że nie można zasadnie przyjąć autorefleksyjnej, hermeneutycznej postawy bez równoczesnego przyznania, że ktoś inny również może taką postawę przyjąć: przecież logika postulatów kulturowego relatywizmu to wręcz narzuca. Ale jeśli komuś, kto bez zastrzeżeń akceptuje pewne metafizyczne postulaty oraz reguły logiki, przyzwoli się na autorefleksję, to wtedy dojdzie on do tych samych wniosków przytaczanych przez Wittgensteina w *Tractatus*, które to wnioski, jak to zostało już ukazane, nie mogą stać się podporą postulatów o współmierności metafizycznego myślenia oraz teorii dopuszczającej współistnienie różnych krytycznych stanowisk.

W tym świetle teoria kultury, ze swymi próbami obruszenia fundamentów tradycyjnej metafizyki w ramach ogólnego, krytycznego upozycjonowania wobec nowoczesnego społeczeństwa, grozi i atakuje jak bezzębny potwór. Powyższa argumentacja nie daje bowiem jakichkolwiek podstaw do sądenia, iż można przekonywać ludzi, że pewne problematyczne aspekty naszego społeczeństwa bądź kultury nie są częścią wiecznego porządku rzeczy, a więc mogą i powinny podlegać zmianom. Oznaczałoby to przecież twierdzenie, że postawa krytyczna jest lepsza niż postawa niekrytyczna, co z kolei sugerowałoby możliwość zasadnego oszacowania względem siebie tych dwóch sta-

nowisk. Jednak jedyne rozwiązanie, które utorowałoby drogę jakiegokolwiek wiarygodnej krytyce, to właśnie uparte obstawanie przy takiej współmierności. Ów upór natomiast jest kłopotliwy, gdyż oznacza on niezgodę na to, aby inni również posługiwali się hermeneutyczną autorefleksją, kiedy miałyby to prowadzić do pojawienia się niepożądanych przez nas wniosków. W tej sytuacji, właśnie przez taką niezgodę, sugerowalibyśmy słuszność i niepodważalność naszych odmiennych wniosków. Stąd cenę, jaką przyjdzie nam zapłacić za sądenie, iż możliwe jest krytyczne starcie między teorią kultury a tradycyjną metafizyką, stanowi zgoda na to, że samoświadoma, hermeneutycznie rozwinięta wersja kulturowego relatywizmu przekształci się w kolejną przesiąkniętą metafizyką strukturę pojęć.

Można podjąć próby rozróżnienia między ową strukturą a tradycyjną metafizyką poprzez zastrzeżenie, iż nasza zgoda na posługiwanie się pewnymi niepodważalnymi twierdzeniami jest decyzją *strategiczną*, co również powinno zmniejszyć jej społecznie problematogeniczny potencjał, czego nie udało się dokonać dyskursom opartym na tradycyjnej metafizyce. Takie względy strategiczne mogą wpływać z pewnych etycznych ideałów, których żaden cywilizowany człowiek nie byłby w stanie zakwestionować.<sup>10</sup> Ta ostatnia myśl okaże się jednak bezwartościowa, kiedy uświadomimy sobie, że strategiczna waga owych przeczuć i ideałów może być w *rzeczywistości* ustalona jedynie poprzez uprzednie udzielenie odpowiedzi na pytanie, jak powinniśmy myśleć i działać, kierując się nimi, w świetle mniej lub bardziej dookreślonej, ogólnej interpretacji świata, natury człowieka itp.<sup>11</sup>

Kolejnym ważnym zastrzeżeniem, które przemawia przeciwko powyższemu stanowisku, jest fakt, że nawet, jeśli możliwe by było wykazanie, że owa strategia nie podsyca lub normalizuje takie problemy społeczne, w które również zamieszana jest metafizyka, to wciąż podpira się ono pewnymi założeniami na temat natury języka czy usytuowania człowieka w świecie, które, jeśli właśnie zaadoptowane w połączeniu z postulatami strategicznymi, staną się równie problemogenne jak dyskursy metafizyczne, z tym, że w innych sferach. Naleganie, że krytyczne podejście do metafizyki i kultury z zasady góruje nad bezkrytycznym, wydaje się być mniej doraźne, gdy towarzyszą mu wspomniane już wcześniej twierdzenia poststrukturalistyczne o naturze znaczenia i wiedzy. Postulaty poststrukturalizmu wspierają taką pozycję, ale tylko dlatego, że wiarygodność ich opisów, w jaki sposób znaczenie i wiedza się konstytuują, zależy od domniemania obecności kartezjańskich dualistycznych założeń; rzeczywiście owe założenia czynią postrzeganie człowieka jako istoty, która potrzebuje wyzwolenia od wiążących ją poszczególnych światopoglądów bardziej przekonującym niż sądenie, że jego egzystencja zależy od nich w jakiś bardziej bezwzględny sposób. Jednym z powodów,

dlaczego tak ciężko teoretykom kultury uchwycić ten fakt jest to, że owo zrozumienie wymaga wprawdzie uświadomienia sobie złożoności sposobu, w jaki nasze własne uwikłanie w język się odbywa, w momencie, kiedy owe kartezyjskie założenia są obecne. Nie ma możliwości wyartykułowania tej myśli w ramach poststrukturalizmu dokładnie dlatego, iż domniemywa on istnienie owych założeń. Potrzebne jest więc alternatywne podejście do języka, które rygorystycznie odmawiałoby owym założeniom funkcjonowania od samego początku.

Dociekaniem Wittgensteina na temat natury języka oraz natury pojęć kieruje intuicja, iż aby miały one jakikolwiek wpływ na nasze życie, ich przyswajanie nie może odbywać się w sposób przypadkowy, czyli poza zrozumiałym kontekstem powtarzających się, ludzkich zachowań. Brak arbitralności umożliwia z kolei dostrzeżenie różnicy pomiędzy aktami sensotwórczego posłużenia się czymś, co uważamy za znak, a przypadkami arbitralnego wystąpienia tych samych zjawisk, które tkwią u podstawy powyższego zastosowania znaku. To rozróżnienie wymaga od nas, zdaniem Wittgensteina, uznania faktu, iż tylko w sensotwórczych momentach nawiązuje się szczególna relacja „wpasowania się” znaków w konteksty, w których się nimi posłużono, przy czym owa zależność jest zbyt specyficzna, by móc ją objaśnić inaczej niż poprzez stwierdzenie, że w powyższych przypadkach nastąpiło intencjonalne posłużenie się znakiem, by coś konkretnego *oznaczał*.<sup>12</sup> Stąd na pytanie, co wyznacza posiadanie znaczenia, da się jedynie odpowiedzieć odnosząc się do kontekstów, w których owo znaczenie miałyby się pojawić. A skoro wyżej wspomniane konteksty są zupełnie odmienne, a co za tym idzie, zaistniałe związki „wpasowania się” użytego znaku w owe konteksty mogą być bardzo zróżnicowane, niemożliwe jest dostarczenie odpowiedzi na powyższe pytanie, która stałaby się regułą. Jeśli takie rozumowanie jest poprawne, to nie da się dowieść słuszności głównego postulatu strukturalizmu i poststrukturalizmu, że znaczenia, od samego początku, ustanawiane są w zależności od pozycji, którą zajmują w całościowym systemie różnic znaczeniowych.<sup>13</sup>

Kluczową konsekwencją takiego rozumowania jest wniosek, że jeśli chcemy wypracować sobie system pojęć, potrzebny do wyrażenia tego, jak postrzegamy otaczającą nas rzeczywistość oraz określenia naszego, jednostkowego, w niej miejsca – musimy uprzednio zauważyć mechanizm zawiązania się relacji owego „wpasowania” użytego znaku do kontekstu użycia. Ale fakt dostrzeżenia owych relacji oznacza, że już wcześniej musieliśmy przyjąć z góry ustaloną interpretację istotnych aspektów takiego kontekstu, które, obok samych przypadków użycia znaku, stanowią elementy składowe powyższej relacji. Innymi słowy, wbrew sugestiom strukturalizmu i postmodernizmu, uprzednio określony związek ze światem jest dla nas warunkiem koniecznym,

poprzedzającym odkrycie możliwości, jakie się przed nami otwierają dzięki istnieniu dających się zwerbalizować pojęć. Równocześnie, dlatego, że ów związek stanowi uprzedni warunek konieczny dla wychwycenia poszczególnych form znaczeniowych, będzie on zawsze określany w powiązaniu z owymi formami. Więc jeśli sposobów sensownego odczytania znaków jest wiele – czyli sposobów ukonstytuowania się znaku jako znaku – i są one zupełnie odmienne, możemy jedynie określić, co jest z góry zakładane przez poszczególne formy lingwistyczne, co tym samym nie sugeruje istnienia żadnego absolutnego modelu rzeczywistości bądź pojmowania. Podejście Wittgensteina, co najmniej tak samo silnie jak to ma miejsce w przypadku postmodernizmu, opiera się więc dogmatycznym twierdzeniom ogarniającego i kształtującego rzeczywistość systemu metafizyki, ale dodatkowo unika jeszcze wniosków postmodernizmu, że wszelkie normatywne stanowiska podporządkowane są formalnemu systemowi znaczeniowemu, a przebiegu oddziaływań takiego systemu z tym, co zachodzi poza jego granicami – na przykład z okolicznościami jednostkowego użycia znaku – nie sposób przewidzieć. Proponowana przez Wittgensteina analiza może nam powiedzieć, które elementy rzeczywistości są z góry określone jako te, których prawdziwość zakładamy, *jeśli i kiedy* angażujemy się w pewne lingwistyczne praktyki, ale nie obliguje nas to do podejmowania żadnej z tych praktyk w sposób absolutny i bezwarunkowy. Dlatego też, jakiegokolwiek oskarżenia o skrywanie potencjalnych skłonności do hegemonii nie są w stanie zaszkodzić takiemu podejściu. Równocześnie jednak nie ma w nim miejsca dla idei – silnie obecnej w poststrukturalizmie – że język albo kultura, jako ogarniające całość naszego doświadczenia systemy znaczeń, mogą oddzielić jednostkę od świata, a co za tym idzie, odgrywać rolę wyłącznego pośrednika w ich wzajemnych relacjach.

Takie potraktowanie języka i znaczenia może uwydatnić zależność analiz krytycznych Derridy i Foucaulta od kartezjańskich założeń, jak również pokazać dlaczego, jeśli jest taka zależność by się potwierdziła, powinniśmy się wystrzegać wyznawania podobnie samoświadomego, relatywistycznego oglądu kultury, który, jak to zostało już pokazane, pojawia się w debatach o autoreprodukcyjności kultury. Derrida, destabilizację znaczenia, która pojawia się dla niego w chwili, kiedy znaki ulegają rekontekstualizacji, uzasadnia jako konieczną konsekwencję wpisanej w nie wielokrotnej powtarzalności (*iterability*). Taki stan rzeczy może okazać się naszym wnioskiem, jeżeli założymy, za Derridą, że niezmiennosc znaczenia, gdyby istniało podobne zjawisko, musiałaby polegać na tym, iż znaczenie znaku w różnych społecznych kontekstach byłoby zgodne z tym, co kiedyś taki znak oznaczał dla swego użytkownika, a wszystko to w powiązaniu z formalnymi strukturami znaczeniowymi, które wyznaczają ramy jednostkowego, prywatnego, intencjonalne-



go kontekstu. W takim ujęciu znaczenie może być jedynie stale niestabilne, ale tylko na tle modelu, który definiowałby stabilność znaczenia. Biorąc pod uwagę fakt, że przez większą część naszego życia zachowujemy się tak, jakby znaczenia były niezienne, pretekstem do powoływania się na taki model nie może być sądzenie, że dostarczyłoby to zgrabniejszego wytłumaczenia naszego rzeczywistego postępowania. Zamiast tego, model ów musi odzwierciedlać jakieś głębsze przecucie, że, w ostateczności, w relacji ze znakami, którymi się posługujemy, liczy się indywidualne do nich podejście, czyli rola odgrywana w naszych świadomych i nieświadomych procesach mentalnych – nawet, jeśli nasze nastawienie do znaków nie miałyby wpływu na to, jak inni je odczytują. Tutaj z kolei chodzi o to, że powyższe przecucie jest wiarygodne tylko wtedy, kiedy w teoretycznych rozważaniach już wcześniej zawierzyliśmy tego typu kartezjańskim ramom pojęciowym, które starają się ugruntować autonomię podmiotu poprzez jego epistemologiczne zdefiniowanie jako bytu poprzedzającego nawiązanie jakiegokolwiek relacji z rzeczywistością.

W przypadku Foucaulta, podobną logikę zakłada stwierdzenie, że powinniśmy postrzegać dyskursy jako narzędzia rozpowszechniania różnych układów *episteme*, które z jednej strony wywierają wpływ na nasze postrzeganie rzeczywistości a z drugiej strony, równocześnie zmuszają nas do indywidualnych bądź kolektywnych zachowań, dzięki którym wydaje nam się, że to sama rzeczywistość potwierdza słuszność naszych obserwacji. Podobnie jak to miało miejsce u Derridy, i tutaj przekonanie, że podobne problematyczne zależności będą *zawsze* występowały, chociaż na pozór uzasadniają je badania historyczne, ukazujące, w jaki sposób rozkład sił w relacjach władzy moduluje poszczególne struktury wiedzy, w rzeczywistości potrzebuje silniejszego dowodu, jeśli tak zarysowane zależności miałyby wyrażać wiarygodną *ogólną* tezę na temat wiedzy oraz jej dyskursów. Takim dowodem mogłaby być podstawa do sądenia, że będący sam dla siebie uprawomocnieniem *każdy* model *episteme* jest z natury represyjny. Podobna myśl wydaje się również tylko przekonująca w kontekście systemu kartezjańskiego, ponieważ sugeruje sensowność twierdzenia, że indywidualny podmiot posiada jakiś radykalnie autonomiczny potencjał poprzedzający wszelkie rzeczywiste epistemiczne bądź nieepistemiczne związki ze światem.

Podobne kartezjańskie rozważania przydają wiarygodności takiej formie radykalnego indywidualizmu, która z łatwością wywołuje poczucie, że krytyczne podejście do ustalonych norm myślenia jest naturalnie bardziej zasadne niż podejście bezkrytyczne. Takie poczucie jednak kosztuje. Wittgensteina alternatywne postrzeganie języka koncentruje się na sytuacjach, kiedy można dostrzec różnicę między sensotwórczym posługiwaniem się znakami a zu-

pełnie przypadkowymi, arbitralnymi zjawiskami. Dzięki temu Wittgenstein zwraca uwagę na fakt, iż wiele sposobów naszej koegzystencji ze światem i innymi ludźmi, koegzystencji, która opiera się przecież na języku i pojęciach, również zależy od społecznych kontekstów, gdyż nadają one znaczenie, i w ten sposób umożliwiają zrozumienie językowi w prywatnym kontekście. Aby owe formy języka i pojęć z powodzeniem odegrały tak nakreśloną rolę w naszym życiu, ich znaczenie musi zgadzać się z powszechnie i szeroko przyjętym ich rozumieniem, co dla Wittgensteina oznacza istnienie równie powszechnie podzielanego kontekstu takiej interpretacji. Takich kontekstów dostarczają nam społeczne praktyki i formy życia społecznego, ale trzeba je podtrzymywać przez czynne współuczestnictwo – a więc formę aktywności, która uwydatnia potencjalne przejawy kulturowego obezwładniania, odbierania głosu (*cultural disempowerment*). Poststrukturalizm nie jest w stanie w pełni ukazać ważkości tego zjawiska. Zazwyczaj przejawiamy tendencje do wyobrażania sobie, iż kulturowe osłabianie pozycji odbywa się poprzez pozbawianie prawa głosu potencjalnie niezależnej jednostki, a w związku z tym, są one niezdolne do wymuszenia na społeczeństwie uznania swych poszczególnych tożsamości, potrzeb czy wartości. Poststrukturalizm wydaje się więc – przynajmniej na pierwszy rzut oka – oferować idealne ramy teoretyczne do poruszenia tego problemu. Ale w naszym obecnym, poddanym globalizacji środowisku może się okazać, że bardziej fundamentalne zagrożenie nadciąga ze strony coraz częstszego osłabiania świadomości, iż potrzebne nam są społeczności, w których żyjemy, aby odczuć emocjonalnie więzi z rzeczywistością – z otaczającym nas światem i ludźmi. Dzieje się tak, ponieważ różne formy społecznego rozpadu sprawiają, iż jednostki współtworzące owe społeczności nie widzą potrzeby aktywnego zaangażowania, które przecież przyczyniłoby się do zadziergnięcia emocjonalnych więzi, podtrzymując również istnienie takich społeczności.

Chodzi więc o to, że bezwzględne uznanie *de facto* wyższości perspektywy krytycznej nad bezkrytyczną, które stanowiłoby alternatywę dla przekonania, iż relatywizm kulturowy i metafizyka są wyraźnie niewspółmierne, w rezultacie doprowadza do przyjęcia poststrukturalistycznych definicji znaczenia i wiedzy, które z kolei pomogą nam uzasadnić sensowność opowiedzenia się za stanowiskiem krytycznym. Ale to również oznacza bezwzględne uznanie prawomocności zasad kartezjańskich, które przecież uzasadniają sam poststrukturalizm. Jednakże przyjęcie powyższego stanowiska wznosi teoretyczną barierę między jednostką a zasobami pojęciowymi, które są jej niezbędne, aby mogła należycie sprzeciwić się społecznemu rozpadowi, a to dlatego, że takie zasoby musiałyby dopuszczać poglądy na rolę języka i pojęć, które podważałyby słuszność takiego stanowiska. Pomocną tutaj, jak

to pokazuje Wittgenstein, może stać się tylko niezgoda na posługiwanie się kartezyjskimi założeniami w jakichkolwiek wstępnych próbach wyjaśniania natury języka czy dyskursu. Fakt, że objęcie krytycznego bądź relatywistycznego stanowiska wobec kultury uniemożliwia wykluczenie założeń Kartezjusza, sugeruje, że kulturowy relatywizm, na swój własny sposób, dopuszcza i utrwała podobnie zawoalowane, dyskursywne tłumienie potencjalnego sprzeciwu, co dla Foucaulta było cechą wszelkich form racjonalności i metafizyki.

Przyjęcie samoświadomej hermeneutyki jako podstawy dla relatywizmu kulturowego oraz jako powodu dla uznania, iż niemożliwe jest występowanie ze stanowiska niezdeterminowanego kulturowo, jednocześnie sugerując, że nie ma innego wyjścia, jak tylko zgodzić się ze stwierdzeniem, że cała kultura jako zjawisko musi ulec samopowieleniu, stawia kulturowy relatywizm w beznadziejnym położeniu, ponieważ nie jest on w stanie zrealizować swego krytycznego programu. Albo musi kulturowy relatywizm nabrać dystansu do metafizyki, co z kolei, jak nasze omówienie *Tractatus* pokazało, spowodowałoby, że nie mógłby zachwiać jej dyskursami; albo musi on stać się kolejną wersją samej metafizyki, co sprawiłoby, że stałby się równie odpowiedzialny za niszczące społeczne mechanizmy, za których utrwalenie obwinia przecież metafizykę.

Ponieważ traktowanie kultury jako zjawiska, które z definicji nie cechuje się mechanizmem samopowielania, wymaga od nas próby wyjścia poza ramy *naszej* kultury, która w istocie może posiadać taki mechanizm z czysto przypadkowych, historycznych i społecznych powodów, to owa próba szerszego spojrzenia zmusza nas do zajęcia stanowiska w kwestii czy „wolna od kulturowych uwarunkowań pozycja” jest w ogóle możliwa. Z pozoru rozstrzygnięcie tego problemu wydaje się polegać na prostym wyborze między tradycyjną metafizyką bądź jakąś formą kulturowego relatywizmu, który jej się wyrzeka, ale w tym miejscu powinno już być jasne, iż wiara w to, że podobny wybór miałby sens, jest iluzją. Albo jest on zupełnie arbitralny, ponieważ te dwa systemy założeń są po prostu niewspółmierne, albo jest bez znaczenia, gdyż, w końcowym rozrachunku, obydwa te stanowiska sprowadzają się do dwóch wersji metafizyki. Więc jeśli angażujemy się w dyskusję na temat tego, w jaki sposób kultura sama się powieliła, założywszy wcześniej, że *rzeczywiście* odznacza się takim mechanizmem, ponieważ jakakolwiek alternatywa dla takiej debaty oznaczałaby powrót do metafizyki (a co za tym idzie, uznanie możliwości istnienia „pozycji wolnych od kulturowych ograniczeń”), czynimy tak na skutek arbitralnego wyboru, a sądzenie z kolei, że mechanizm samopowielania się kultury *per se* został uznany za faktyczne zjawisko, które powinniśmy przedyskutować, jest tylko iluzją.

Dzieło Wittgensteina również sugeruje, że nie musimy się zgadzać na tę przypadkowość. Sposób, w jaki omawia on warunki, w których dostrzegamy fakt, że znaki *posiadają* znaczenie, sugeruje, że nawet najbardziej sceptyczne formy krytycznego dyskursu, które usiłują podważyć wszelkie normy myślenia, zakładają nasze uczestnictwo we wspólnych praktykach językowych, a tym samym nasz współdziałanie w społecznych formach życia, które to formy wyznaczają potrzebny kontekst dla takich praktyk. Pytanie, w jakim stopniu powyższe formy życia społecznego skazują nas na przyjęcie takich norm myślenia, z większymi bądź mniejszymi wątpliwościami, lub też na całkowite ich odrzucenie, musi pozostać otwarte dla kogoś, kogo taka argumentacja przekonuje. Takie rozwiązanie pozwoli nam na przesunięcie uwagi z dogmatycznych twierdzeń, wysuwanych zarówno przez tradycyjną metafizykę jak i kulturowy relatywizm, i pozwoli na podjęcie nieco innej problematyki, a mianowicie na zbadanie, które wzorce myślenia wykorzystywane są w praktyce, w konkretnych obszarach i aspektach naszego życia. Myślę, że powyższe podejście stanowi pierwszy krok na drodze do otwarcia właściwej dyskusji na temat tego, czy kultura jest rzeczywiście autoreprodukcyjna, gdyż sugeruje, że takiej debacie nie musi przeszkadzać fakt, iż prowadzi się ją wewnątrz *naszego* kręgu kulturowego, gdzie, zupełnie niezależnie od jej podjęcia, można do pewnego stopnia zaobserwować przejawy funkcjonowania takiego mechanizmu.

Przełożyła Karolina Lebek

## Przypisy:

<sup>1</sup> Taki sposób rozumowania wychodzi daleko poza rejon początkowego posługiwania się hermeneutyką w opisie wyznaczonej horyzontem rozumienia egzystencji człowieka, gdzie przede wszystkim chodzi o nakreślenie egzystencjalnych możliwości oferowanych nam przez świat, w który zostaliśmy wrzuceni: jego ontologii hermeneutycznej (jak u Heideggera). Takie podejście zdaje się zakładać, że wszelkie różnice pogładowe – i dlatego również różnice kulturowe – w podobny sposób spełniają role horyzontów. Następuje więc tutaj zniesienie rozróżnienia na egzystencję w świecie oraz na uczestniczenie w kulturze, co może wydać się oczywiste dla kogoś, kto usiłuje nabrać dystansu do tradycyjnej zachodniej metafizyki. Jednakże posługując się pierwotnym modelem hermeneutycznym, można wciąż zakładać podobne rozróżnienie – jakkolwiek w sposób mniej nieskomplikowany niż ma to miejsce w tradycyjnym myśleniu metafizycznym – a jednak przecież również ów model jest postrzegany jako alternatywa dla metafizyki. To sugeruje, że związki między metafizyką a hermeneutyką są o wiele bardziej złożone niż skłonni są to przyznać teoretycy kultury.

<sup>2</sup> Posłużenie się złożeniem „pozycja wolna od kulturowych uwarunkowań” (*culture transcendent perspective*) może wprowadzać w błąd, gdyż osoba, która reprezentuje taki punkt widzenia, może nie dostrzegać, iż jest to jedynie punkt widzenia, ale traktować swój

pogląd jako odzwierciedlenie „stanu rzeczy.” Dlatego używam tego terminu z rozmysłem.

<sup>3</sup> W niniejszym artykule posługuję się takimi terminami jak „zachodnia metafizyka”, „tradycyjna metafizyka” itp. jako swobodnymi oznaczeniami, które odnoszą się ni mniej ni więcej jak tylko do tego, co teoretycy kultury mają na myśli, kiedy podejmują próby odcięcia się od każdego rodzaju rozumowania usiłującego położyć jakiegokolwiek metafizyczne podwaliny, w sposób podobny do tego, jak czyni to ich zdaniem tradycyjna zachodnia filozofia. Pozostaje pytaniem otwartym, do jakiego stopnia powyższym określeniom udaje się uchwycić jakieś znaczące cechy owej tradycji.

<sup>4</sup> Ogólne streszczenie najistotniejszych założeń niniejszych teoretyków może okazać się przydatne. Dla Derridy znaczenia nie są z konieczności stałe i wspólne, lecz są z natury niestałe – a więc nie mogą być podzielane. To płynie z założenia, że mówiący/pisarz, który świadomie lub nieświadomie myśli bądź żywi intencje, zanim zwerbalizuje je publicznie, posługuje się pojęciami należącymi do systemu wyrażanego poprzez znaki, którym znaczenia są przypisane na podstawie związku między elementem oznaczającym (*signifier*) a oznaczanym (*signified*). Jeśli element znaczący przekazuje myśli i intencje w sferze publicznej, to z konieczności istnieje poza umysłem mówiącego/pisarza, dlatego należy uznać fakt, że przestrzenno-czasowe uwarunkowania każdego elementu oznaczającego ulegną zmianie w stosunku do tych obowiązujących w momencie oryginalnego nadania znaczenia w umyśle mówiącego/pisarza. Owe zmiany wydają się powodować, że nasze indywidualne zetknięcie się ze znakiem odbywa się w zupełnie innym kontekście interpretacyjnym, a to z kolei oznacza, że zawsze będą możliwe potencjalne dwuznaczności w określeniach, jak nasze spotkania z elementami znaczącymi mają się do formalnych struktur, które determinują znaczenie na płaszczyźnie elementu oznaczanego. [Zob. Jacques Derrida, „Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences”, w: tegoż *Writing and Difference*, przeł. Alan Bass, London, Routledge, 1967]. Myśl przewodnia Foucaulta z kolei to twierdzenie, iż dyskursy, które kształtują wiedzę, nad pewne stanowiska i interesy przedkładają inne w swej reprezentacji pewnych sposobów myślenia jako tych, które są w oczywisty sposób prawdziwe i obowiązujące. Dzieje się tak dlatego, że dyskursy wymagają od nas bezwarunkowego przyjęcia pewnych norm myślenia, kiedy te z kolei zawierają zawołowane, problematyczne twierdzenia o świecie. Dyskurs sprawia więc, że wiedza ze swymi założeniami jawi się jako samo wypełniająca się przepowiednia, gdyż jego ukryty przekaz warunkuje nasze postrzeganie rzeczywistości i zmusza nas do zachowywania się w taki sposób, aby rzeczywistość zdawała się ściślej odpowiadać swej dyskursywnie rozpowszechnianej reprezentacji. [Zob. Michel Foucault, *The Order of Things: An Archeology of the Human Sciences*, London, Routledge, 1970].

<sup>5</sup> Antologia omawiana w tym artykule to *Theory's Empire. An Anthology of Dissent*, NY, Columbia University Press, 2006. Zob. S. Jarvis, „Thinking about Theory”, [w:] *Times Literary Supplement*, January 11, 2006.

<sup>6</sup> Z powodów, które powinny stać się jasne w odpowiednim momencie, nie chciałbym odpowiadać na wątpliwość czy zachodniej metafizyce można przyznać rację, czy też nie. Chodzi tutaj o to, że krytyczna analiza, która zasadza się na odrzuceniu zachodniej metafizyki, nie przekona jej zwolenników, jeśli istnieje podejrzenie, że sama posługuje się metafizycznymi założeniami.

<sup>7</sup> Istnieją natomiast ważne momenty ciągłości pomiędzy tymi dwoma etapami filozoficznego rozwoju Wittgensteina, a on sam twierdził, że jego późniejsza praca może być jedynie właściwie zrozumiana na tle wcześniejszych dokonań.

<sup>8</sup> Można to postrzegać jako kolejny przykład samoświadomego hermeneutycznego teoretyzowania, podobny do tego, którym posługują się w swych analizach krytycznych teoretycy, ale zamiast postawić pytanie, jak ja *jako jednostka* bym się czuł, gdyby świat, w którym się znajduję, wydawał się jedynie rządzić prawami logiki, ale tak naprawdę nie rządziłby się nimi, pytamy tutaj raczej, jak ja *jako jednostka* bym się czuł, jeśli świat, w którym się znajduję, był rzeczywiście w swej istocie logiczny.

<sup>9</sup> Można by było powiedzieć, że nie chodzi tutaj o różne interpretacje, ale o „konkurujące z sobą meta-perspektywy”. To jednak spowodowałoby jeszcze większe zamieszanie, sugerując, że pozycja odrzucana przez sceptyków, jest jedynie opozycyjnym ekwiwalentem ich własnego meta-stanowiska, a mianowicie takim, które głosi wyższego rzędu bezwarunkową akceptację swego bezwarunkowego przyjęcia słuszności metafizyki i logiki. Podobne rozważania na temat „meta-stanowisk” same w sobie już sugerowałyby, że taka bezwarunkowa akceptacja niższego rzędu jest jedynie punktem widzenia. Ale to oznaczałoby, że powyższe nakreślenie sprawy musiałyby się odbyć *już* ze sceptycznej meta-pozycji, a tak na pewno to nie wygląda z tej drugiej perspektywy. Stąd fałszywe wrażenie współmierności jest znowu generowane poprzez sposób, w jaki używamy języka. Nawet mówienie w tym kontekście o „konkurowaniu” jest mylące, jako że sugeruje pewnego rodzaju współmierność.

<sup>10</sup> Wydaje mi się, że jest to podstawową ideą stanowiska nazwanego w kręgach teoretyków kultury „strategicznym esencjalizmem”.

<sup>11</sup> Ideały etyczne w próżni nie posiadają żadnych strategicznych implikacji, po części dlatego, że dla nikogo nie byłyby przydatne.

<sup>12</sup> Wydaje mi się, że powyższa myśl doprowadziła Wittgensteina do obstawania przy twierdzeniu, że aby coś mogło być określone jako akt zastosowania znaku, a więc jako przypadek użycia czegoś, co można by było nazwać znakiem, musi pozostawać w dającej się prześledzić relacji z zespołem społecznych kryteriów. To z kolei zwraca uwagę na fakt, że zjawiska, które nazywamy znakami, same w sobie nie tworzą podstawy owych relacji, ale muszą być osadzone w regularnie powtarzanym ludzkim zachowaniu. Według Wittgensteina takiej regularności często, chociaż nie zawsze, odpowiada nasze posługiwanie się znakami dla osiągnięcia poszczególnych, konkretnych celów.

<sup>13</sup> Zob. szczególnie pierwszą część *Philosophical Investigations* [Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, Oxford, Blackwell, 1953].

ER(R)GO

varia | kontynuacje | antycypacje





## Cyberarkada: obrazy miasta cyfrowego. Marzenie o formie doskonałej

Powszechnie używany w refleksji nad współczesną architekturą termin hyper-architektura, którego pierwsza część niepokojąco zbliża nas do granic możliwości językowych przedstawienia tego co „naj”, równie niebezpiecznie przemieszcza nasze pojmowanie tego co „arche” (przynajmniej w klasycznym rozumieniu). Oznacza i wyznacza on jednak kierunki badań, zarówno teoretyczne, jak i związane z praktyką architektoniczną, nad architekturą w „wieku informacji”. Jego istoty nie określa, zwłaszcza w kontekście analiz architektonicznych, samo pojęcie bitów informacji jako takich, ich ilość – określa ją za to zdolność do stałej ich wymiany oraz możliwość kreowania wzajemnych powiązań i relacji, tworzących złożoną i interaktywną strukturę hipertekstu.

W tym kontekście zasadnicze wyzwanie współczesnej praktyki architektonicznej nie polega na kreowaniu architektury w swej istocie narracyjnej czy metaforycznej, lecz skupia się na pytaniu, „co dla architektury oznacza interaktywność” oraz „w jaki sposób i na jakim poziomie interaktywność może zachodzić”? Pytania te nie dotyczą lub też nie mogą już dotyczyć problemu techniki i technologii takiej kreacji. Dyskusja, zatem w zasadniczy sposób powinna unikać uwikłania w konkretne rozwiązania technologiczne, pozostawiając jako drugorzędne pytanie o to, jak budować inteligentne i interaktywne domy, ponieważ jest ono pochodne i egzemplifikuje zasadniczą kwestię: budynki takie powstają i nieustannie poszerzają się możliwości dostosowawcze przestrzeni architektonicznej do indywidualnych potrzeb jego mieszkańca zarówno na „banalnym” poziomie obsługiwanym wszelkiego rodzaju instalacji, jak i zdolności zmiany i reorganizacji samej przestrzeni. Zasadnicze wyzwanie nie leży jednak (jak zwykle) w ograniczeniach technicznych, które są w miarę potrzeb rozwiązywane i być może przykuwają od czasu do czasu naszą uwagę jako wyjątkowo „sprytne”, lecz ma charakter estetyczny i dotyczy zasadniczych przewartościowań w koncepcji architektury i architektoniczności. W jaki sposób dokonuje się przemieszczenie i przewartościowanie tego, co nazwiemy doświadczeniem architektury i architektoniczności, a w konsekwencji jak kształtować architekturę, która „potrafi” być interaktywną, posiadać strukturę, przestrzeń i położenie, które są nawigowane i modyfikowane jako hipertekst?

Podobnie jak zastosowanie konstrukcji żelbetowych w dwudziestowiecznej architekturze nie wymagało zasadniczych zmian zarówno estetycznej

wizji architektury, jak i formy architektonicznej, również rewolucja w technologii cyfrowej nie wymaga kardynalnych przekształceń. Co więcej, możemy przytoczyć wiele przykładów, które obrazują „niewłaściwe”, z punktu widzenia modernistycznej estetyki, wykorzystanie tej nowej technologii. Na początku dwudziestego wieku znajdujemy przykłady wykorzystania betonu do tworzenia detali architektonicznych czy imitacji klasycznych porządków. Beton, podobnie jak „sztuczny kamień” w średniowiecznej architekturze nie spełniał tu roli konstrukcyjnej, do której jest „predysponowany”, lecz wspierał dotychczasową technologię, tym samym konserwując pewną koncepcję estetyczną. Zmiana, jaka dokonała się za sprawą idei modernistycznych, była pochodną nowego rozumienia zarówno znaczenia, jak i roli nowego materiału oraz pojawiających się przed architekturą nowych możliwości i perspektyw z tym związanych, a także oczekiwań nowych rozwiązań formalnych, które powinny towarzyszyć temu procesowi. Poprzez poszukiwanie innych rozwiązań oraz doświadczanie nowoczesnej formy, od Glass Pavilion Bruno Tauta przez Maison de Verre Pierre’a Charreau, pojawiło się także odmienne rozumienie roli konstrukcji i funkcji, które stało się kluczowe dla definiowania nowej wizji rzeczywistości, a w konsekwencji porzucenie sztywnego podziału na to, co zewnętrzne i wewnętrzne, na rzecz bardziej swobodnych relacji architektury i otoczenia. Transparencja, odkąd stała się elementem fundamentalnym estetyki modernistycznej architektury, stała się również jej postulatem etycznym, gotowa do podjęcia zadania „obiektywnego” opisu rzeczywistości.

Obecnie zyskałszy, wraz z pojawieniem się technologii cyfrowej, nie tylko potężne narzędzie oraz technologię umożliwiającą wyobrażenie (sobie), analizę i manipulację na poziomie reprezentacji oraz, w konsekwencji, nowe kreacje formy. Zyskałszy również możliwość postawienia pytania o estetyczny sens technologii cyfrowej w architekturze a w efekcie o koncepcję architektonicznej interaktywności. Być może jej rola okaże się równie przełomowa dla współczesnej architektury, jak transparencja dla modernizmu. Pozwoli to użytkownikom tej architektury stać się jednocześnie aktorami i kreatorami, podejmować interakcję nie tylko z monitorem komputera, lecz także z otoczeniem i środowiskiem, zwłaszcza jednak z przestrzenią architektoniczną w nowym wymiarze naszej w niej obecności.

## Materialne czy wirtualne, City czy CyberCity

Pytanie, jakie należy zatem zadać, wobec wykorzystania zaawansowanych technologii cyfrowych w architekturze, powinno dotyczyć skutków ich implementacji, rozumianych jako ewentualne, zasadnicze przemieszczenie w rozumieniu architektury od czasów modernizmu.

Od chwili porównania przez Williama Gibsona nowej sieci informacyjnej czy przestrzeni, wygenerowanej wewnątrz systemu komputerowego, nazwanego przez autora *cyberspace* do Los Angeles, widzianego z wysokości pięciu tysięcy stóp, staliśmy się świadkami nieustającej metaforyzacji (a następnie prób literalizacji tej metafory) przestrzeni wirtualnej postrzeganej jako miasto<sup>1</sup>. Miasto postindustrialne oraz zdeindustrializowane, którego przestrzeń w tempie nieprawdopodobnym jest zapominana i na nowo odkrywana. Cyberprzestrzeń jest również nazywana ogromnym megapolis bez centrum, miastem niekontrolowanego wzrostu, bądź miejską dżunglą<sup>2</sup>. Cóż zatem wyrażają te porównania? Ta nieporęczna mieszanka miejskiej dystopii i cyberprzestrzeni, nazywana przez apologetów *CyberCity*, próbuje przekraczać znane i rozumiane pojęcie czasu i przestrzeni, proponując w zamian wizję komputerowego matrixa, zacierającego pojęcie miejsca i odległości (poprzez hipertekstowe powiązania) pomiędzy wszelkimi miejscami, przekazując w sposób interaktywny i niesekwencyjny rozległy asamblaż informacji gromadzonych w postaci kodu elektronicznego. Co jednak znaczy, że elektroniczna symbolika generuje wyjątkowy porządek mentalny, który wydaje się równoległy do znanej i rozumianej wizji rzeczywistości, nie zaś ją reprezentujący? Problem dotyczy zatem wymaginowanej rzeczywistości informacji, poszukiwania znaczenia *CyberCity*, docierającego do nas pod postacią cyberprzestrzennego przekazu danych.

We współczesnej refleksji nad architekturą często podkreśla się podobieństwa pomiędzy narracją *science-fiction* a współczesną urbanistyką, podejmując rozliczne spekulacje na temat możliwości powiązania takich zjawisk jak sztuczna inteligencja i cyberprzestrzeń, które mogłyby wywierać wpływ na materialną rzeczywistość projektowania architektonicznego, konceptualizację modeli przestrzennych czy wreszcie na intuicję architektoniczną czy urbanistyczną<sup>3</sup>. Większość spośród tych teorii *implicite* bądź *explicite* zakłada pojawienie i nasilanie się zasadniczych mutacji, które w efekcie prowadzą do transformacji modernistycznego miasta-maszyny w postmodernistyczne (bądź post postmodernistyczne) miasto-informację. Ta transformacja polega na zastępowaniu tradycyjnej (bądź klasycznej) przestrzeni geometrii, dominacji siatki-ramy ulic i budynków, wreszcie samej idei maszyny, przez nieliniowe, nieeuklidesowe, symultaniczne generatory przestrzeni, dominację sieci informatycznych, potęgujących poczucie przestrzennej „eteryzacji” czy „efemeryzacji”, w której zasady czasoprzestrzennego uporządkowania ulegają rozmyciu, stając się trudne do rozpoznania<sup>4</sup>. Jeżeli zgodzimy się, że owo zjawisko transformacji od maszyny ku komputerowi zachodzi, nawet jeśli głównie na poziomie wyobraźni, to powstaje pytanie, w jaki sposób owe zmiany na nowo aranżują architekturę w strukturze miasta. Michael Heim

zauważa, że w owej nowej, cyfrowej infrastrukturze sen o formie doskonałej staje się snem o informacji, przefiltrowanej przez matrix komputera. Cała zaś rzeczywistość staje się wzorem informacji.

W konsekwencji absorbowania idei, teorii oraz fascynacji architektonicznych przez język komputerowy możemy stać się świadkami zasadniczego paradoksu, który objawia się, z jednej strony, powszechnym niemal porównywaniem współczesnych miast do *cybercity*, utrzymywaniem, iż mamy do czynienia z tworem niematerialnym, podczas gdy kiedy indziej (jeśli metaforę odwracamy), wirtualne twory architektoniczne i urbanistyczne stają się równie materialne. Potrzeba zbliżenia wirtualnych koncepcji architektonicznych do ich materialnych korzeni jest związana nie tylko z chęcią uzyskania legitymizacji, ale ze wskazaniem na pragmatyczny charakter tej aktywności. Paradoks objawia się zatem, z jednej strony, potrzebą zacierania i ukrywania, możliwie najbardziej przekonująco, wszelkich możliwych aspektów fizycznej obecności architektury (dzieła architektonicznego jako przedmiotu fizycznego i fizyczność tę definiującego), z drugiej zaś, potrzebą poszukiwania w wirtualnych przejawach aktywności architektonicznej wszelkich możliwych zbieżności z tradycyjnie pojętą działalnością architekta i funkcją architektury. Czasem porównanie dokonane zostaje na poziomie kreowania sieci informatycznych, to znów przechodzi na poziom kreacji przestrzeni. To „rozdygotanie” wprowadza zasadnicze nieścisłości, z jednej strony odrzucania w całości tej metaforyki jako bezużytecznej, z drugiej zaś do nieodpowiedzialnych prób literalizacji owych metafor. Oba te działania sprawiają, że wirtualny dyskurs w architekturze przypomina nieco początkowe dyskusje nad architektonicznym postmodernizmem.

## Maszyna *versus* komputer

Zarówno maszyna, jak i komputer, stają się metaforami, które zakorzeniły się w sposobie reprezentacji i wyobraże(a)nia miasta modernistycznego i miasta wieku informacji.

Wydaje się, że pisanie obecnie o mieście modernistycznym w kontekście metafory maszyny, może uchodzić za zdecydowanie wtórne, lecz w kontekście dyskusji nad miastem cyfrowym nie sposób nie przywołać tej metafory miasta, rozumianego jako nieorganicznie i mechanicznie ukształtowane środowisko, generowane przez inżynierów za pomocą matematycznych narzędzi. Admiratorami tej wizji stały się wszelkie, mniej lub bardziej awangardowe ruchy artystyczne.

Zadziwia jednak, że podczas gdy „narracja” cybermiasta dokonuje próby dematerializacji pojęcia przestrzeni fizycznej i czasu linearnego, samo pojęcie przestrzeni staje się dominującym problemem współczesnych analiz.

David Harvey utrzymuje, że kompresja czasu i przestrzeni jest przyczyną narastającego kryzysu reprezentacji, podkreślając przy tym, iż każda rewolucja w technologii komunikacji doprowadza do anihilacji czasu i przestrzeni<sup>5</sup>. W tej i wielu innych analizach pojawia się wizja ciała bombardowanego i otoczonego przez niespójne fragmenty czasu i przestrzeni, który to proces z perspektywy CyberCity ulega dodatkowemu wzmocnieniu, przybierając formę, która zmusza do przeformułowania naszej percepcji czasu i przestrzeni, w związku z doświadczeniem utraty granic i rozróżnień przestrzeni. Resultatem staje się niemożność wykreślenia mapy współczesnego miasta.

## Skojarzeniowe asemblaże

Wielu wierzy, że nowe elektroniczne technologie, które dokonują syntezy obrazu w czasie rzeczywistym, pozwolą na stereo-widzenie (w odróżnieniu od monokularnej perspektywy geometrycznej) oraz dostarczą innych zmysłowych doświadczeń na skalę rewolucji kopernikańskiej. Nie tylko oferują komputerową nawigację po nowym, trójwymiarowym świecie (lub kontynencie), umożliwiając niekończącą się jego eksplorację, lecz również wiążą (kojarzą) nowe komputerowe modele dające sposobność pojawiania się nowych idei i obrazów, umożliwiając przekształcanie podróży i podróżnika w sposób namacalny.

W tym wynurzającym się, wysoce interaktywnym, wirtualnym świecie, nawigatorzy – użytkownicy nie są już zadowoleni jedynie z percypowania obrazu, oczekują możliwości w pełni interaktywnych relacji z owymi reprezentacjami, penetrowania ich granic oraz dowolnego poruszania się wewnątrz nich. Postulat pełnej immersji to jednocześnie potrzeba bezpośredniego uczestnictwa, jak i poczucie władzy związanej ze zdolnością dyslokacji i transformacji świata wirtualnego. Wirtualne wyobrażenia prezentują „rzeczywistość” będącą zarówno „obrazem”, jak i substancją, w której widz może przyjąć dowolny punkt widzenia. Stąd nieustanna potrzeba zrozumienia zarówno natury tych nowych medialnych doświadczeń, jak i złożoność rzeczywistości przez nie kreowanej. Jednocześnie wydaje się być coś niepokojącego w tych pochopnych opisach „wirtualności” lub w każdej innej formie entuzjazmu, która robi aluzję do tego, w jaki sposób nowy świat wirtualności zostanie nam dostarczony. Mimo że w fazie prób i testów, ta „postmodernistyczna technologia” już oferuje nowe sposoby percepcji i otwiera nowe przestrzenie wyobraźni.

Nie należy jednak zapominać, iż wcześniejsze ruchy awangardowe również występowały z podobnymi autoreferencyjnymi żądaniem, dotyczącymi niekonwencjonalnych form reprezentacji rzeczywistości i nowych stanów artystycznej wrażliwości. Warto w tym szczególnym przypadku porównać

te hołdy składane nowej technologii, z rozważaniami Waltera Benjamina, które mogą dostarczyć szerszej perspektywy, która, obok obietnic rozwoju, nieuchronnie zapowiada zniszczenie czy utratę. Innymi słowy, dostarczają zarówno progresywny, jak i regresywny czynnik w każdym nowym rozwoju technologii.

Próbując wykreślić analogię między „wirtualnością” a benjaminowskim widzeniem modernizmu, sięgnijmy po jego „abstrakcyjne podobieństwa”<sup>6</sup>, pierwotną, zanikającą już niemal wrażliwość na podobieństwa, przechowaną jeszcze w „inwentarzu wskazówek, dostarczanych przez pismo a także w grach i zabawach dziecka”<sup>7</sup>. Sięgnijmy jeszcze po jedną metaforę Benjamina, która ujmuje Paryż jako miasto luster. W tym przypadku intymność buduaru staje się nieskończoną ilością, bezkresem obrazów, gromadzonych przez wieki z wielu zakątków świata. Paryż pragnie być czytany jak książka za pośrednictwem wspomnień historycznych, fantasmagorycznych bibelotów lub peanów pisanych ku jego czci. Czyż to nie przypomina wirtualnego świata sieci, narzucając nam szereg analogii z hipertekstem, ogromnym assemblagem, który umożliwi użytkownikowi stałe interaktywne podróżowanie poprzez słowa, dźwięki, obrazy, mapy i diagramy<sup>8</sup>. System oparty jest na skojarzeniowym indeksowaniu, bardziej na powiązaniu modeli myślowych (abstrakcyjne podobieństwa) niż na tradycyjnej metodzie kategoryzacji podobnej do katalogu bibliotecznego. George Landow, objaśniając teorię hipertekstu, rozumiał ją jako porzucającą podział na centrum i margines, hierarchię i linearność, zastępując je koncepcją multi-linearności, węzłów, połączeń i sieci<sup>9</sup>. Wewnątrz interaktywnego hipertekstu, powiązania pomiędzy przestrzennymi komponentami, będącymi tekstem, fotografią, animacją, filmem bądź dźwiękiem, mogą zostać ustanowione w sposób losowy za pomocą kliknięcia myszą komputera. Ten typ myślenia skojarzeniowego, podobnie jak odniesienia do wrażeń sennych, jest miejscem wspólnym pomiędzy wirtualnością a rozważaniami Benjamina.

Zdolność do redukowania obrazu do liczby pikseli, cyfrowo zapisanego w matriksie komputerowej pamięci oznacza, że ów obraz może być zapamiętany, transmitowany i transformowany. Edmond Couchot zauważył, że cyfrowy obraz może zostać oszacowany bezpośrednio z danej sieci elektronicznej oraz poddany morfogenicznym zmianom, w których czas szybko zostaje „zanieczyszczony” przez różne użycie, manipulacje i refiguracje. W konsekwencji obrazy przestają już być oknem na świat, przestają być kontrolowane przez linearną perspektywę i postrzeganie dystansu. Widz może je spenetrować bezpośrednio wewnątrz cyfrowej przestrzeni, zyskując dostęp do reprezentacji wewnątrz sieci, tym samym zdolność przekształcania obrazów, które przez to stają się formami niestabilnymi, stale w procesie stawania się, tworzenia

i przetwarzania, formowania i deformowania. Stąd ustanowiona zostaje nowa topologia obrazu, proponując wielokrotność i paradoksalną hybrydyzację pomiędzy modelem generowania obrazów i sposobem ich percepcji, pomiędzy myśleniem figuratywnym a logiką kodu lub języka cyfrowego.

Metafory obficie pojawiające się w opisach „wirtualności” lub cyberprzestrzeni, owej *non-space*, definiowanej całkowicie wewnątrz matrixa pamięci komputera, w pewien sposób referują je jako stale morfujące otoczenie, z równie płynną architekturą, której ściany i rozpostarte pasaże niosą na sobie ślady, które pozostawiają po sobie inni podróżnicy. Wirtualny świat przedstawia labirynty, które konfrontują naszą cielesność i nasze doświadczenia przestrzeni z paradoksami nowego porządku.

W przeszłości idea labiryntu, rozumianego jako metafora dezorientacji, miała nieodłącznie przestrzenne konotacje, podczas gdy wirtualność nadała mu znaczenie meta-labiryntu dziwnego węzła i irracjonalnego „zawrotu głowy”. Quéau zauważa, że owe meta-labirynty mają charakter abstrakcyjny i formalny, nie zaś materialny: znajdują się w stałym ruchu, zmieniając się w struktury niemożliwe do wyobrażenia. Nie jest to już raczej materia dezorientacji albo zagubienia drogi, lecz proces rozwijania się nowego języka, z którym wyruszamy w podróż pomiędzy modelami formalnymi i generowanymi obrazami „wirtualności” oraz zmysłowych doświadczeń, jak przemierzanie, stykanie się, widzenie, słuchanie syntetycznych aspektów tych wirtualnych światów. Pełna immersja w wirtualność oznacza, że wszystko odnosi się do syntetycznej rzeczywistości cyberprzestrzeni, nie zaś do zewnątrz przestrzeni fizycznej<sup>10</sup>.

Tak oto znaczenie – albo w benjaminowskim abstrakcyjnym podobieństwie, albo w „wirtualności” – nie pojawia się na powierzchni, lecz znajduje się w (wewnątrz) surrealistycznej płaszczyzny miasta lub w efemerycznej konstrukcji sieci elektronicznych. Benjamin wierzył, że analiza formy i konstrukcji, sekretnej architektury sennych wyobrażeń pozwoliłaby odkryć ukryte relacje, analogie i opozycje, pozwalając uczynić widzialnym to, co niewidzialne, by przebudzić się zarówno z upojenia urokiem tych wyobrażeń, jak i przymusu ich mitycznej siły. Ten sen jest metaforą arkady-pasażu, który był odwiecznym krajobrazem konsumpcji, w który wpisuje się uwodząca, somnambuliczna postać *flanêura*. Reprezentuje również arkadę jako alegorię snu oraz śniącego, który mógłby zagubić się w zagmatwanym wnętrzu, odwracającym, zamieniającym to, co zewnętrzne z tym, co wewnętrzne oraz przemieszczając pojęcie czasu i przestrzeni. Z każdym krokiem *flanêura* pojawia się nowa konstelacja obrazów przypominających obrót kalejdoskopu.

W jaki jednak sposób ów niekończący się spektakl miasta zostaje uformowany? W wyobraźni *flanêura* obrazy te ulegają dewaluacji, wymieszaniu

i odhierarchizowaniu, w rezultacie kształty i ilustracje pojawiają i mieszają się niczym sennie wyobrażenia. To, co w marzeniach sennych wydaje się interesujące, to sposobność, jaką dają do tworzenia swobodnych skojarzeń (asocjacji), pozwalają czynić jasnym i zrozumiałym to, co wydaje się nieprzejrzyste i niezrozumiałe (irracjonalne). Pozostawiając problem ich interpretacji, skupia się na przedmiotach, przestarzałych i zapomnianych fragmentach trudnych do zidentyfikowania całości, porzuconych i ponownie znalezionych na ulicach wielkich miast. Ujawnienie jak one, wydające się być w przeszłości doskonale użytecznymi, pozostawiają w tym kontekście surrealistyczny posmak marzenia sennego. Wydobywane z nich zdolności do pełniejszej analizy świata były dla Benjamina tymi, które umożliwią wyzwolenie spod dyktatu mechanicznych technik reprodukcji, ucząc widzów, jak być twórcami, ekspertami, poprzez ujawnienie tego, jak zostały konstruowane obrazy – to znaczy badanie ich logiki ekspresji<sup>11</sup>.

Tak oto Benjamin starał się odkryć coś, co nigdy nie zostało napisane, „inny, wirtualny” tekst, który może zostać objawiony jedynie poprzez metodę nieustających przerw, pozwalających zamrozić przelotne spojrzenie benjaminowskiego, niematerialnego podobieństwa. Podtytuł tego eseju „Surrealizm: Ostatnie migawki z życia europejskiej inteligencji”<sup>12</sup> jest lakonicznym, ale doskonałym opisem jego metody. Migawka reprezentuje natychmiastowe, czyste wrażenie, uchwycenie aury przemijającej i chwilowej. Roland Barthes tłumaczył to jako *punctum* obrazu fotograficznego, zaś Benjamin mówił o tym jako o czymś, co może zostać przemilczane. Migawka przerywa przepływ czasu zamrażając to, co pozostaje zawsze w stanie napięcia tak, że oglądający może analizować to, co mogłoby pojawić się inaczej jako rozmyte, przemijające<sup>13</sup>.

Jeden ze sposobów uczynienia widzialnym tego, co niewidzialne, dawała technologia fotograficzna i filmowa. W końcu dziewiętnastego wieku uchwycenie tego, co niewidzialne dla oka, jak bicie serca, lot ptaka, koński galop, ujęte w formie zapisu, było raczej marzeniem Etienne-Jules Mareya. Możemy go, przy odrobinie wyobraźni, traktować jako prekursora badań nad wirtualnością. Aby przetłumaczyć problem niewidzialnego ruchu na widzialne ślady, Marey używał złożonej technologii fotograficznej by uchwycić obraz w przestrzeni i metody graficznego opisu, który wyrażałby wpływ czasu.<sup>14</sup> Benjamin również dostrzegał rewolucyjny potencjał fotografii i kina, wiążąc te wynalazki ze zmianami w sposobie percepcji i reprezentacji, które uczynią widzialnym to, co niewidzialne. W przewrotnym obrazie surrealistycznym zamazane zostają werbalne i wizualne różnice umożliwiające pojawienie się spontanicznych zdarzeń oraz występowanie rewolucyjnych w swej innowacyjności doświadczeń. Powiązania powstające pomiędzy nimi stają się miejscem



„krytycznej świadomości”, która motywuje działania rewolucyjne (działania w sensie politycznym i moralnym) w teraźniejszości<sup>15</sup>. Jest to próg pomiędzy snem a przebudzeniem, pomiędzy subiektywnością wnętrza i obiektywnością rzeczywistości, pomiędzy mityczną siłą, jaką posiadają obrazy a ich autentycznym oddziaływaniem. To rozdroże musi zostać wyeliminowane tak, żeby doświadczenia surrealistyczne mogły posunąć się naprzód.

Zrozumienie i propozycja działań, podobnie jak zatajanie, powtórzenie i przemieszczenie, obecne w praktyce surrealistycznej, znaleźć możemy również w wirtualności. Dla jednych jest to zanurzenie w technologicznie ujętej hiperprzestrzeni wirtualności, ostrzega Quéau. Wyodrębnienie siebie oraz zyskanie perspektywy na lub uznawanie rzeczywistości tu i teraz staje się niewyobrażalnie trudne. Wirtualność opisuje i reprezentuje kompletny świat, nasycając świadomość jednostki, otaczając ją wyobrażeniem, blokuje całą jej uwagę. Owe praktyki przywłaszczania sobie niepodzielności uwagi i wrażliwości graniczyć mogą z rodzajem przemocy. Wielu teoretyków traktuje wirtualność jako formę halucynacyjnej sublimacji, podkreślając rozszerzanie horyzontów na nieskończoność, gdzie grunt (ziemia) ustępuje, zaś przestrzenne i intelektualne położenie stają się relatywne. Jednakże to, co przedstawia surrealizm, to możliwość zrozumienia, w jaki sposób dobieramy nowe informacje, dostosowując je do istniejącej ramy, poprzez którą percepujemy rzeczywistość. Być może zatem najbardziej nurtujący problem wirtualności dotyczy właśnie zdolności użytkowników do dopasowania nowych informacji do tworzonego przez nich schematu świata, gdzie zacierane są granice pomiędzy prawdą i fałszem, pomiędzy materialnością i digitalnością<sup>16</sup>. Benjamin dowodził, że „rewolucje technologiczne są miejscami zerwania w rozwoju sztuki”. Rodzą one progresywne i przeciwstawiające się trendy polityczne. Proponował, by radio i kino wspomagały kreowanie tych nowych modeli recepcji, począwszy od zastosowania w sztuce technik montażu, wzmacniających w dziele element ekspresji, umożliwiającą rozbudzenie nowych reakcji.

## Systemy pamięci a obraz miasta

Zrekonstruowanie obrazu miasta w epoce wizualnej saturacji wydaje się być problemem niezwykle złożonym, zwłaszcza że znika bądź dematerializuje się świadomość przestrzeni fizycznej miasta jako efektu związanego z obecnością i powolną, lecz coraz bardziej zauważalną dominacją nowych technologii digitalizacji oraz komunikacji. Paul Virilio mówił, że każde miasto jest prześwietlane, a fizyczny sens jego przestrzeni zostaje zdekomponowany w wyniku stałego bombardowania naszego wzroku efemerycznymi i zmieniającymi się z „prędkością karabinu maszynowego” obrazami, wyobrażeniami, które stale poruszają przestrzeń przepływów, nazywaną „mia-

stem informacyjnym”<sup>17</sup>. Nieprzypadkowo gibsonowski obraz cyberprzestrzeni przypomina miasto, które nie posiada już żadnej wyobraźalnej formy lub dających się określić granic. Gibson przedstawia nam amerykańską przestrzeń „zdeintegrowaną” przez odwzorowanie cyberprzestrzeni komputera w przestrzeni fizycznej miasta.

Moglibyśmy zapytać o współcześnie istniejące amerykańskie, bezgraniczne miasta, niczym BAMA (Boston-Atlanta Metropolitan Area). Ich pojawienie wydaje się przypominać skomplikowaną tablicę rozdzielczą, łączącą strefy i krawędzie miast za pomocą skomplikowanej sieci autostrad, sieci telefonicznych, komputerowych banków danych, linii światłowodowych, telewizji kablowej itd. Intencją Gibsona wydaje się przyznanie, że istnieje przepaść, luka, pomiędzy miastem, które możemy wizualizować a niewidzialnym miastem budowanym „w” i „przez” przepływ informacji. Ponadto, skrajnie zdecentralizowane *nie-miejsca metroscape* zostają określone jako wyobraźalna forma, z powodu ich wielkiego rozproszenia, matrixa cyberprzestrzeni. Modernistyczny proces planowania – projektowania miasta, zakładający skuteczne rozwiązywanie problemów w dużych skupiskach ludzkich, przypominał wielopoziomowy, stale komplikujący się mechanizm w swej idei przypominający maszynę. Jednak jak organizować ten nowy *metroscape* (krajobraz metropolis), który nie definiuje żadnych wyobraźalnych form, w czasie, gdy rola planisty, kojarzonego mniej lub bardziej słusznie z formacją nadzorującą i kontrolującą przestrzeń miasta, została wyparta? Obraz, wyobrażenie i pamięć miasta są z sobą dokładnie powiązane, stąd można by się pokusić o zmianę opisu dwu różnych typów sztucznej pamięci, co da nam pogląd na współczesny kryzys reprezentacji widzialnych miast. „Klasyczna sztuka pamięci,” opisana przez Frances Yates<sup>18</sup>, polegała na kreowaniu konstrukcji mentalnej, jako złożonej formy architektonicznej, która zawierała serię miejsc bądź *loci*. Te miejsca, zapełniane przez żywe obrazy lub ikony, symbolicznie reprezentują to, co zostało zapamiętane i dzięki tej konstrukcji możliwe jest do przywołania. Aby pamiętać, na przykład część mowy, orator-mówca podążał w wyobraźni ścieżką przez sekwencję pomieszczeń, gdzie zostały zgromadzone symbole. Spotykając się z nimi ponownie przywoływał pożądane idee lub argumenty reprezentowane przez obrazy<sup>19</sup>.

Yates opisała także inną, mniej znaną sztukę zapamiętywania. Rozwinięta przez Ramona Lulla, różni się znacznie od klasycznej metody, nie ma w niej przywoływanych obrazów, pobudzających myśl za pomocą skojarzeń czy podobieństw. Zamiast tego, pojęcie projektują litery, nadając tej sztuce zapamiętywania wymiar bardziej abstrakcyjny. Ruch i zmiany były wprowadzane do tego statycznego systemu nie poprzez działanie prowadzące przez ustalone i zapamiętane przestrzenne „biblioteki” ikon, lecz przez użycie ze-

stawu obracanych koncentrycznych kół z zaznaczonymi literami oznaczającymi pojęcia, które umożliwiały grę rekombinacji owymi pojęciami. W tej matematycznej sztuce zapamiętywania, znaczenie zmieniało się w zależności od tego, na którym poziomie okręgu znajdowała się dana litera (co oznacza zmianę kontekstu w jakim występowała). Wymagała ona dokładnego zapamiętania zasad postępowania z modelem Lulla, którego nadrzędną zasadą badania kombinacji były serie pytań i odpowiedzi. Przywołane przeze mnie dwa modele sztuki zapamiętywania, mogą stać się pomocne w analizie wyobrażenia miasta w wieku komunikacji elektronicznej. Klasyczna sztuka pamięci Yates może reprezentować modernistyczne wyobrażenie przestrzeni miasta, zaś jej kombinatoryczna odmiana wydaje się być bliższa współczesnej wizji nieustannie znikającego (zanikającego), niewidzialnego miasta.

*Image of the City* Kevina Lyncha<sup>20</sup> może dostarczyć przykładu, w jaki sposób klasyczna sztuka pamięci odnosi się do wizualnego aspektu miasta. Lynch interesował się zdolnością obrazu miasta do generowania pewnego rodzaju porządku, który uczyni miasto bardziej czytelnym, możliwym do zapamiętania oraz silniej powiązanim. Innymi słowy, szukał możliwości opisanego miasta, rozumianego jako kolektor ikon pamięci. Ta struktura systematyczna czy rodzaj kognitywnej mapy mogłyby być użyte jako przewodnik dla dalszych działań/interwencji projektowych. Analizy miasta, prowadzone przez Lyncha, oparte były na pięciu różnych elementach: ścieżce (*path*), krawędzi (*edge*), punkcie orientacyjnym (*landmark*), węźle (*nodes*), oraz dzielnicy/okolicy (*districts*). Zauważył, że problemy dotyczące zrozumienia i interioryzacji struktury pojawiają się w tych systemach, w których zostaje zaburzona krucha równowaga między definiowanymi przez niego elementami struktury. Na przykład krawędź mogłaby być zbyt wąska lub zbyt szeroka, by opisać, zdefiniować miejsce, landmark może być zbyt duży lub obcy, by scharakteryzować dystrykt, ścieżka może wieść do przodu, lecz nie w kierunku węzła itd. Stąd zadaniem planisty – urbanisty jest przywracanie i odbudowywanie porządku przestrzennego, rezerwuaru ikon pamięci, dokonywane za pomocą eliminowania owych wizualnych niekonsekwencji w wyobrażonej formie miasta.

Miasto, w ujęciu kombinatorycznej sztuki zapamiętywania, doskonale przedstawił Italo Calvino w *Niewidzialnych Miastach*<sup>21</sup>. We wcześniejszej jednak rozmowie, zatytułowanej „Cybernetyka i Duchy” Calvino opisując świat w jego złożonych, różnorodnych aspektach użył pojęcia „dyskretny”, nie zaś ciągły w formie<sup>22</sup>. Użył go w matematycznym znaczeniu, jako zestawienie oddzielnych, podzielnych części. Zamiast serii linearnych obrazów, które formują sekwencję albo system miejsc, myśli są serią niepowiązanych

z sobą stanów oraz kombinatorycznych zmian – transmutacji. Calvino uważał, że wcześniejsi badacze, pracujący nad rozwojem cybernetyki, jak Claude Shannon, Norbert Wiener, John von Neumann czy Alan Turing, radykalnie zmienili teoretyczny obraz procesów mentalnych. Komputer zdolny był do natychmiastowego tworzenia kombinatorycznych złożoności, nieosiągalnych dla ludzkiego umysłu. Zdaniem Calvino, ci prekursorzy informatyki ostatecznie zastąpili klasyczną sztukę pamięci, realizując jej kombinatoryczną wersję, którą jako pierwszy zaproponował Ramon Lull. *Niewidzialne Miasta* Calvino ukazuje ową sztukę w działaniu: prezentowana przez autora seria opisów miast traci geograficzne powiązanie poprzez ulokowanie wewnątrz nich dyskretnych elementów. Każdy element zostaje ufundowany na zaskakująco wizualnej formie obecności, przez co ich asemblowanie ogranicza się do zwykłego katalogowania ikon. Nie jest to mapa mentalna, wiążąca obrazy tak, by opisywały lub dokonywały strukturyzacji nieuchwytniej (wymykającej się) podróży od miasta do miasta. Zamiast tego otrzymujemy jedynie kombinatoryczny system relacji i zasad gry. Rekombinowane i na nowo uporządkowane wizualne konfiguracje angażują ich własną siłą wyobraźni, pomagając pokonać niewydolność wizji w kulturze przesyconej formami wizualnymi. Niewidzialne miasto jest odpowiednikiem sieci, podobnie jak matrix lub hipertekst, w którym czytelnik może wybierać liczne drogi i wyciągać różne wnioski.

Skoro wszystkie reprezentowane formy mogą być obecnie podporządkowane algorytmicznej manipulacji przez abstrakcyjną logikę komputera, nie jest dla nas zaskoczeniem, że współczesne tłumaczenie porządku miasta, Michaela Sorkina w *Local Code*<sup>23</sup>, bazuje na wydruku, liście dyskretnych zestawów miejsc, które nie posiadają związku, relacji między sobą, wspólnych zestawów zasad czy regulacji, które generują relacje wewnątrz nich. Porównywanie „sąsiadujących granic” jest podstawą *modus operandi* w owej grze zestawów teorii. Każdy zestaw jest wektorem informacji, który napotyka i przekształca inny wektor tworzący (konstytuujący) matrix miasta. Mimo że teoria Sorkina czerpie wiele z opracowań Lyncha, Sorkin zawarł w swoich rozważaniach istotne problemy wyobraźniowości przez rozwój własnego wokabularza planowania urbanistycznego. Dystrykt zostaje zmieniony w „Nabes” a dzielnica mieszkaniowa staje się fizycznym miejscem zamieszkiwania lub „Habs”, ścieżki w ujęciu Sorkina zmieniają się w „Nets”. Problemy dotyczące powietrza i światła są etykietowane jako „heliotropizm”, model urbanistyczny „miasto ogród” jest tłumaczony jako „Territory and Ring”, centrum miasta „Civic Center” rozumiany jest jako „mosaic”, zorientowany w stosunku do stron świata itd.<sup>24</sup> To chłodne, matematyczne podejście do problemu współczesnego miasta jest rezultatem indywidualnych „niepowodzeń” autora zwią-

zanych z możliwością pełnej reprezentacji miasta, wraz z jego bogactwem symboliki i „katalizatorów wyobraźni”, dostarczanych przez słowa i znaki. Sorkin przyznał się do porażki, uznał po wielu próbach, że należy wykluczyć formy obrazowania wizualnego jak rysunek czy diagram. Podkreślając swoją ambiwalentną postawę względem siły obrazu, zarówno werbalnego jak i wizualnego, zauważył, że „medium tekstowe posiada swe ograniczenia. Tekstowi brakuje tego wymiaru precyzji, który mogą dostarczyć bardziej dosłowne architektoniczne media”. Kod, który staje się dla niego podstawą wykreślenia struktury miasta, sprawia, że wyobrażenie już w nim skonkretyzowane udaremnia większość możliwości otwarcia na inne interpretacje. Zrównoważone, pomiędzy fantazją i konstrukcją, kody, jeśli są zarówno wystarczająco ogólne, jak i wystarczająco precyzyjne, mogą jednak stać się „przestrzenią” urbanistycznej inwencji. Pytanie jednak, czy kody są obrazami-generatorami wyobrażeń i pamięci? Czy struktura miasta, tak rozumiana, nie jest zestawem relacji, odniesień, które regulują układy wektorów i elementy wewnątrz każdego wektora, nie przypomina jednak statycznego systemu pomieszczeń i ikon, które odwołują nas do klasycznej sztuki pamięci?

Ponownie możemy teraz wrócić do Calvino. W jednym punkcie jego tłumaczenia niewidzialnego miasta, opisuje on Chana Bubiłaję, który przyglądając się szachownicy, jej czarnym i białym polom zbyt blisko, dostrzega, że znaczenie gry „wymiaka mu się” – stają się one czysto abstrakcyjnym zestawem pól. Marco Polo zauważył, że szachownica została wyłożona dwoma rodzajami drewna: hebanem i klonem, po tym stwierdzeniu Chan pograżył się w myślach, wyobrażając sobie klonowy las, trawy uginające się pod ciężarem kłód, rzekę, kobietę i tak dalej. Powołując się na Calvino możemy zapytać, czy w obecności niewidzialnych obrazów miasta i w rodzaju kombinatorycznej gry, którą zaproponował Sorkin, nie istnieje czasem rozległy błąd rozumienia ewokatywnej siły obrazu, który jest skutkiem stępienia wizualnej wrażliwości, zbyt przyzwyczajonej do postrzegania miasta przez dystansujący charakter ekranu telewizora, zbyt nasyconej prefabrykowanymi scenami, prezentowanymi podczas każdej wędrówki przez metropolis.

Powróćmy jednak do problemu hyperwizualności w przestrzeni współczesnego miasta. Jaka może być wizja miasta w kulturze, która ustanawia (konstytuuje) siebie jako obraz, kulturze, w której przestrzeń publiczną konstytuują serie symulacji i wariacji na temat parku czy przestrzeni publicznej, w której każdy aspekt życia metropolii wydaje się gruntownie zaimpregnowany przez logikę rynku? Wydaje się, że interesującą ofertę sposobu analizy zdyslokowanej siły oraz decentracji przestrzeni miasta dają wyobrażenia i opisy twórców *science-fiction*. Zwłaszcza ich rozważania na temat struktury,

która zamienia się w znak graficzny, własne logo dowolnie z sobą zestawiane, „ja już nie widzę matrixa – mówi bohater filmu – tylko brunetki, blondynki i rude”.

Otwarcie uznają oni również fakt, że zarówno cyberprzestrzeń jak i przestrzeń miasta są sztucznie, intencjonalnie skonstruowanymi zonami, strefami spod znaku komputerowych algorytmów, które muszą funkcjonować w na tyle precyzyjny sposób, na jaki pozwalają ich programy czy kody. Jednakże *cyber strefy* i miejskie strefy pozwalają również na współistnienie licznych koegzystujących światów. Na obecność obcych miejsc w dobrze znanym otoczeniu lub zestawionych dwu (lub więcej) niesąsiadujących, nieodpowiednich przestrzeni bez poczucia i potrzeby istnienia bufora. Niczym egzystujące w naszej pamięci dwa różne miejsca internetowych podróży, obrazy miejskiego matrixa stają się obrazami komputerowymi i komputera i *vice versa*. Każdy znak, słowo czy miejsce jest podatne na proces zmieniania, przekształcania w coś innego (bądź w coś, co wygląda prawie tak samo, lecz już na meta-poziomie). W tym sztucznym świecie nie ma centrum, nie istnieją przestrzenne koordynaty zdolne uwiązać przemieszczane strefy i znaczenia miejskiej rzeczywistości. W jaki sposób możemy zacząć opisywać wynurzające się „niewidzialne królestwo” i sfragmentaryzowane strefy *metroscape*?

Owa „powódź” obrazów miasta nie jest w stanie zaoferować odbiorcy stabilnego sensu fizycznej rzeczywistości, ponieważ przestrzeń publiczna okazuje się nietrwała, nieciągła i nieokreślona wewnątrz uporczywego przepływu informacji. Odwracamy nasze oczy, by chronić się przed tyranią stałej wizualizacji. Nasz zmysł widzenia zostaje stępiony przez hyperwyobrażenia, które tworzą wrażenie, iż wszystko jest już znane. To zaufanie do stereotypowego obrazu zacierza złożoność i niuanse form fizycznych żyjącego, istniejącego miasta.

Przykłady dostarczają współczesne amerykańskie miasta, co nie znaczy, że anihilujących strukturę miasta elementów nie odnajdziemy w wielu europejskich miastach, szczególnie tych podlegających gwałtownemu, niekontrolowanemu rozwojowi, który jest efektem absorbowania wszelkich, dostępnych aktualnie inwestycji i kapitału. Chociaż świadomość i użycie przestrzeni publicznej zanika, te typy przestrzeni zostają odtwarzane w „strefach” prywatnych, do których należą ogromne malle, niekończące się labirynty hipermarketów, posiadające nieograniczoną zdolność do rekombinacji przyłączania i wchłaniania nowych elementów. Podczas, gdy stare centra biznesu i handlu, city wielkich miast, zdają się stopniowo zanikać, rozwija się nowa, rozproszona forma ich obecności, która przekształca współczesne miasta w formę, którą Joel Garreau nazwał *edge cities*<sup>25</sup>. Stają się one nowym impulsem w rozwoju miast, który pojawił się wraz z nieprawdopodob-

nym rozwojem wielkich centrów handlowych oraz biur i centrów usługowych, lokowanych na przedmieściach w pobliżu autostrad, tworząc rzadko zabudowaną strukturę *edge city*. Tendencja ucieczki amerykańskiej (lecz nie tylko) klasy średniej w kierunku przedmieść już w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, porzucania drogich i coraz trudniejszych do zamieszkiwania centrów, nie tylko nie osłabła, lecz przybrała jakościowo nowy wymiar. Obecnie rezydenci metropolii nie tylko traktują przedmieścia jako sypialnie, lecz również pracują tam i tam też oddają się licznie oferowanym rozrywkom. Garreau uważa, iż w Ameryce pojawiło się ponad dwieście takich *edge cities*, a dwie trzecie amerykańskich biur jest zlokalizowanych właśnie na przedmieściach. Fakt ten zdaje się umykać uwadze większości architektów, pozostających pod urokiem starszej, niestety już nieadekwatnej w pełni wizji miasta, wierząc w jego bliską rewitalizację. Stephen Kieran i James Timberlake w swoim artykule „Paradise Regained” naszkicowali przestrzenną transformację oraz typy morfologiczne, które prezentują *edge cities*. Bliskie relacje budynków lub budynków i drogi, typowe dla amerykańskiej urbanistyki, stopniowo dematerializują się począwszy od pojawienia się Las Vegas wraz z jego typem luźnej zabudowy (Las Vegas strip). Tendencja ta zostaje dodatkowo wzmocniona, nowe centra komercyjne i mieszkalne nie tworzą już bezpośrednich relacji z abstrakcyjnym układem autostrad, zamiast tego ukrywają własne skupiska budynków, izolując je pasami zieleni, zestawiając swe wewnętrzne ogrody tak, by zacierały, dezawuowały istniejącą sieć dróg. Te izolowane i deformujące, istniejące przestrzenne podziały strefy, bez centrów, bądź ich zwielokrotnienie, nietworzące zamkniętej struktury urbanistycznej, stają się ikoną cyberprzestrzeni<sup>26</sup>. Kieran i Timberlake wykorzystali jako przykład rozplanowanie Perimeter Center Mall, centrum handlowego, które rozwija się od lat sześćdziesiątych, kiedy to zaczęto budować nową obwodnicę w północnej części Atlanty, która przecięła drogę krajową. Znaleźli tam kombinację urbanistycznych utopii, począwszy od Miasta-Ogrodu Ebeneza Howarda, Broadacre City Franka Lloyda Wrighta po Radiant City Le Corbusiera. W tym miejscu architektura jest lokowana a czasem zastępowana przez ogród. Projekt odseparowanych kompleksów budynków jest przerysowany z opracowań na temat zasad typologii ogrodów. *Ravinia* jest przykładem kompleksu hotelowo – biurowego w Perimeter Center i stanowi hybrydę dwóch typów założeń ogrodowo-krajobrazowych „ravine” (wąwozu) i „arcadia”. Ów „wąwóz”, ze swoimi potokami i wodospadami, został umieszczony w lesistym krajobrazie arkadii. Przestrzeń nie jest oczywista dla widza, jej złożoność i nawarstwienie sprawia, że jest odkrywana, lecz nie jej „niedoopisaną” strukturą architektoniczną. W tym nowym typie przestrzeni, architektura została zredukowana do prozaicznego tła, sztafażu, niczym

romantyczne altany czy sztuczne ruiny w założeniach ogrodowych, kreując komercyjną wersję rajskiego ogrodu.<sup>27</sup>

Pod względem wyobrażenia, współczesne miasta wydają się ulegać podwójnemu procesowi pamięci i przywołania. Ten proces kładzie silny nacisk na „zonifikację”, gdzie pojawiają się dowolne obrazy i wizje przestrzeni urbanistycznej, przypominające rodzaj archiwum czy baz danych obok braku zainteresowania ową zapominaną przestrzenią *in-between*, z której wiedza, kapitał, usługi, oraz wizualne zainteresowanie, zostaje wycofane. Obrazy, które naśladują (imitują) teatr miasta przeszłości, obrazy, które są porządkowane przez niewidoczny *masterkod*, nigdy nie staną przed obliczem przeciętnego widza, oraz obrazy, które separują prywatne miejsca od nadmiaru czy opustoszenia miasta, są konkretnymi projekcjami dezintegrującego planu *metroscapes*. Ponadto mamy do czynienia ze swego rodzaju równoczesną ucieczką, odwrotem z owego świata w kierunku niemożliwego do zaplanowania miejsca poza pamięcią i przywołaniem w przestrzeń, która znika w wyniku rozerwania powiązań struktury miasta, a przez to ujawnieniem się „czarnych dziur”, które towarzyszą rozszerzaniu się (rozrastaniu) terenów zurbanizowanych. Owe „zapomniane miejsca” reprezentują szczególnie układ czasu i przestrzeni, inny porządek rzeczywistości oraz doświadczenia, niż ten reprezentowany przez „zony”. Posiadają one amorficzną, szczelinową przestrzeń, która narasta w każdym kierunku poza wizualną świadomością. Planiści, którzy cytują minione (poprzednie, pochodzące z przeszłości) rozwiązania, by popularyzować pejzaż miejski, którzy dokonują stabilizacji wyobrażenia miasta, używając wygodnych i dostosowanych, obrazowych reprezentacji, które obrazują obawę klasy średniej przed niebezpieczeństwami śródmieścia, nie dokonują reinterpretacji *metropolis*. Jest ono (*metropolis*) jedynie prostą replikacją konwencjonalnych form w nowych okolicznościach. Ten rodzaj wizji miasta, skupiony wokół znaku graficznego i billboardów reklamowych do tego stopnia wymyka się tradycyjnemu jego postrzeganiu, iż w konsekwencji wzmacnia jeszcze obraz realistycznego *metroscapes*. Powstaje ona (wizja) poza zasadniczymi oczekiwaniami mieszkańców, a zamiast próby wykreślenia współczesnej mapy, wzmacnia jedynie „zony” i prywatne, uprzywilejowane enklawy miasta.

Z jednej strony, ten typ zestawiania obszarów chronionych, przestrzeni monitorowanych, terenów skomercjalizowanych, oferuje sposób zarządzania danymi przestrzennymi, z drugiej przeszkadza naszej percepcji wizualnej, która nigdy nie sprawi, iż obcować będziemy z zakrzeplą w swej totalności reprezentacją metropolitalnej całości, lecz zostaje nieokreślona, pozostając otwartą na niezliczone rekombinacje samowystarczального, autoreferencyjnego procesu, który definiuje i redefiniuje każdą zonę. Od czasu przystosowania



do modelu, każda przestrzeń umożliwia dowolny układ i zaplanowanie, bycie w centrum bądź na peryferiach miasta, nie stwarza specyficznego odniesienia, które może wiązać ową przestrzeń albo definiować ją poprzez relacje do innej, przyległej przestrzeni, jako stosunek centrum do peryferii. Nie istnieją zewnętrzne odniesienia, umożliwiające utrzymanie właściwych, znanych nam relacji przestrzeni urbanistycznych. Ponadto zanikają jasno zdefiniowane i klarowne formy kodów projektowania i procesu symulacji. Z drugiej strony jednak, w każdej z tych zon zostają zaprojektowane perfekcyjne obrazy miasta lub przedmiścia. Doskonale organizują one (obrazy) wizualną percepcję odbiorcy. Stąd „zony” miasta możemy rozumieć jako owe wizualne układy, organizowane przez urbanistów w sieci pamięci, które wymagają swego rodzaju strukturalnej mapy, by być udostępnione. W próbie narzucania systematycznego porządku miastu, zaproponowania form reprezentujących strukturę rzeczywistości, po raz kolejny zdajemy się na przestrzenny kolektor, na archiwa obrazów, które stanowią część klasycznej sztuki pamięci. Na dodatek nie mamy już do czynienia ze statycznym kolektorem pamięci lub mapą, o której mówi postmodernistyczna percepcja wizualna; obecnie przypomina kombinatoryczną grę dyskretnych bitów i części, które mogą być przypadkowo wybrane, zestawiane, powtarzane i ponownie pokazywane. Urządzeniem, które doskonale obrazuje to zjawisko jest nie mapa, lecz matrix, również do pewnego stopnia nieregularna struktura sieci, ze swymi redukcjami, przecięciami, brakiem powiązań, pustymi przestrzeniami, spacjami, interwałami, wstawionymi pomiędzy ciągi i kontynuację szeregów kolumn. To urządzenie ekranuje, ukrywa, generując *hyperspace*, która symuluje całość wraz z jej charakterystyką części, to jest oczywiście repliką pamięci komputera, ale również repliką komputerowego *software*, symulującego rzeczywistość.

W przeciwieństwie do klasycznej sztuki pamięci, komputerowy matrix nie proponuje żadnego ostrego, jasnego obrazu bądź planu, mapy, jedynie wielokrotne i wielostronne skanowania, przestrzenne nieciągłości, pęknięcia i opóźnienia. Nieprzypadkowo współczesne komputery, systemy Windows, nie potrzebują już środowiska DOS, na którym zostaną aplikowane graficzne programy Windows, one same stają się dla siebie środowiskiem.

Stąd rozłączne sekwencje intensywnie realizowanych zon mogą formować, generować matrix planów współczesnych miast, lecz reprezentują one dawną praktykę przypominania i zapamiętywania fragmentów przestrzeni miejskiej, gdy całość łączyła jeszcze materialne części, nie zaś formy wyobrażeniowe.

## Przypisy:

- <sup>1</sup> W. Gibson, *Neuromancer*, New York 1984, s. 51.
- <sup>2</sup> M. Heim, „The Erotic Ontology of Cyberspace”, w: *Cyberspace: First Steps*, ed. Michael Benedikt, MIT Press 1992, s. 77.
- <sup>3</sup> Zobacz: M. Benedikt, „The Erotic Ontology of Cyberspace”, B. Boigon, S. Kwinter, „Manual for 5 Appliances in the Alphabetical City: A Pedagogical Text” *Assemblage 15/1992*, s. 30–42.
- <sup>4</sup> Benedikt, „The Erotic Ontology of Cyberspace”, s. 22.
- <sup>5</sup> D. Harvey, *The Condition of Postmodernity*, Cambridge Mass. MIT Press 1989, s. 15
- <sup>6</sup> B. Witte, *Walter Benjamin: An Intellectual Biography*, Detroit 1991, s. 180.
- <sup>7</sup> A. Zeidler-Janiszewska, „Berlińskie loggie – paryskie pasaże”, w: *Pisanie miasta – czytanie miasta*, red. A. Zeidler- Janiszewska, Poznań 1997, s. 86.
- <sup>8</sup> G. P. Landow, *Hypertext: Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Baltimore 1992, ss. 2–8.
- <sup>9</sup> Landow, *Hypertext...*, s. 2.
- <sup>10</sup> F. Quéau, *Le Virtuel: Vertus et vertiges*, Paris 1993, s. 30–44.
- <sup>11</sup> J. McCole, *Walter Benjamin and the Antimonies of Tradition*, Ithaca 1993, s. 237.
- <sup>12</sup> W. Benjamin, „Surrealizm: ostatnie migawki z życia europejskiej inteligencji”, w: *Aniol historii*, Poznań 1996.
- <sup>13</sup> Benjamin, „Surrealizm...”, s. 246.
- <sup>14</sup> M. Braun, *Picturing Time: The Work of Etienne-Jules Marey (1830-1904)*, Chicago 1992, s. 12–13.
- <sup>15</sup> W. Benjamin, „Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej”, w: *Aniol historii*, Poznań 1996.
- <sup>16</sup> Quéau, *Le Virtuel...*, 51–60.
- <sup>17</sup> P. Virilio, *The Overexposed City*, Zone 1-2/1987 s. 14–39.
- <sup>18</sup> F. A. Yates, *Art of Memory*, Chicago 1966, s. 3–4.
- <sup>19</sup> Yates, *Art of Memory*, s. 172–194.
- <sup>20</sup> K. Lynch, *The Image of the City*, Cambridge Mass, MIT Press 1960.
- <sup>21</sup> I. Calvino: *Niewidzialne Miasta*, Warszawa, 1975.
- <sup>22</sup> I. Calvino, *La machine literature*, Paris 1984, za: C. Boyer, *CyberCities: Visual Perception in the Age of Electronic Communication*, New York 1996, s. 141.
- <sup>23</sup> M. Sorkin, *Local Code: The Construction of a City at 42° N Latitude*, New York 1993
- <sup>24</sup> Sorkin, *Local Code...*, s. 127.
- <sup>25</sup> J. Garreau, „Cities of the Edge”, *Architecture 80*, December 1991, s. 114–115.
- <sup>26</sup> S. Kieran, J. Timberlake, „Paradise Regained”, *Architecture 80*, December 1991, s. 48–51.
- <sup>27</sup> Kieran, Timberlake, „Paradise Regained”, s. 50.

## Między magią a rzeczywistością<sup>1</sup>: kilka uwag o specyficie realizmu doby ponowoczesnej

Tylko ci, którzy szczerze kochają i są naprawdę silni, potrafią żyć we śnie. Żyjesz we własnym zaczarowaniu. Życie ciska w ciebie kamieniami, ale twoja miłość i twój sen zmieniają te kamienie w kwiaty nowych odkryć. Nawet jeśli przegrywasz, jesteś pokonany, twój triumf będzie zawsze godny naśladowania. A jeśli nikt go nie dostrzeże, zawsze będą miejsca, w których zostanie doceniony. Ludzie tacy jak ty wzbogacają sny, a to przecież sny tworzą historię. Ludzie tacy jak ty nieświadomie zmieniają porządek świata, chronieni przez własne baśni, przez miłość...<sup>1</sup>

Baśń, sen czy *zaczarowanie* – słowa, które powszechnie umieszcza się wśród kategorii „magicznych” i „nierealnych” – uznawane są za przeciwstawne wobec rzeczywistości. Stając się w ten sposób punktami odniesienia, wedle których podział na zjawiska racjonalne i nieracjonalne okazuje się możliwy, podtrzymują pozorną równowagę porządku świata, umacniając tym samym rzekomo stabilny, aczkolwiek ograniczony obraz rzeczywistości, wykształcony przez racjonalistyczne dyskursy. W próbie podważenia zasadności tworzenia przeciwstawnych pojęć i jednostronnych punktów widzenia, artykuł ten demonstruje, w jaki sposób myśl postmodernistyczna, posługując się w sferze estetycznej realizmem magicznym, podaje w wątpliwość reguły dominującego dyskursu kultury Zachodu, które definiują rzeczywistość i określają jej granice. Mając na uwadze niedyskursywność pewnych zjawisk, a w konsekwencji powyższego brak możliwości wpisania ich w odziedziczone kategorie, staram się pokazać, w jaki sposób realizm magiczny obnaża iluzoryczność owych kategorii w różnych formach sztuki współczesnej, a zarazem prowokuje do przekroczenia ich granic i „zawieszenia niewiary”<sup>2</sup>.

W stanowiącym motto tego artykułu cytacie, powieściopisarz i poeta Ben Okri interesująco uchwycił najistotniejsze cechy realizmu magicznego. Świat snu, w którym *rzeczywistość* przeplata się z *magią*, a granica między przeciwstawnymi pojęciami zaciera się, jest charakterystycznym tropem kształtującym narrację większości dzieł tego nurtu. Współczesny film, malarstwo czy dzieła literackie tworzone w stylu magicznego realizmu zawierają w sobie zarówno elementy tego, co *namacalne*, jak i tego, co *nieopisane*. Jednak nie sposób nie dostrzec, iż taki mariaż ma w kulturze Zachodu długą historię:

zwrot sztuki w kierunku magii miał już niejednokrotnie miejsce. Rozczarowanie racjonalizmem, ideą rozwoju i utrata pewności, iż racjonalne myślenie przyczyni się do rozszerzenia zakresu ludzkiej wiedzy to nastroje stanowiące podłoże narodzin najważniejszych romantycznych manifestów. Oświecenie, w swej racjonalnej interpretacji rzeczywistości, nie zdołało ująć tych ludzkich emocji i uczuć, których nie da się wyjaśnić w kategoriach przyczynowo-skutkowych. Każda próba ich zdefiniowania nieuchronnie musi zakończyć się mniej lub bardziej niedoskonałą konwencjonalizacją afektów. Dążenia do wpisania niedyskursywnych uczuć w struktury dyskursu – charakterystyczne dla kolejnych wcieleń racjonalistycznych i pozytywistycznych projektów – wydają się być czytelnymi próbami pozbycia się uczucia bezradności w stosunku do zjawisk należących do *nieopisanej* sfery bycia. Sfera ta, marginalizowana zwykle przez wszystkie kolejne wcielenia racjonalistycznego realizmu, zaznacza swą obecność w kolejnych inkarnacjach myśli romantycznej, a ostatecznie zyskuje trwałe miejsce w refleksji i estetyce współczesnej. Wychodząc z takich założeń, w poniższym szkicu postaram się wskazać, iż liczne próby, podejmowane przez ponowoczesną sztukę i filozofię, uwypuklając irracjonalne fundamenty racjonalistycznej/pozytywistycznej rzeczywistości, wydają się kulminować w tekstach reprezentujących ponowoczesne oblicze realizmu: realizm magiczny.

## 1. Rozczarowanie realizmem

Realizm magiczny, który po raz pierwszy pojawił się w dwudziestowiecznej prozie Ameryki Łacińskiej, okazał się być – jak twierdzi Lois Parkinson Zamora – „prawdziwie postmodernistyczny w swym odrzuceniu binarnych opozycji, racjonalizmu oraz upraszczającego materializmu, jakie cechowały nowoczesną kulturę zachodnią”<sup>23</sup>. Postmodernizm odwraca się bowiem od jakichkolwiek sztywnych i niezmiennych klasyfikacji lub systemowej organizacji pojęć czy obiektów. Odrzuca *pierwotną* i *uniwersalną* rzeczywistość, która skonstruowana została za pomocą języka. Podaje w wątpliwość uniwersalną kategoryzację bytów, często również podważając ich pozawerbalną egzystencję. W słynnym eseju *Definiując postmodernizm*, Jean François Lyotard analizuje nazwę tego zjawiska następująco: „[...] ‘po-’ w słowie ponowoczesność nie oznacza procesu powracania czy retrospekcji, lecz proces *ana*-lizowania, przypominania, rozważania”<sup>24</sup>.

Postmodernizm, nie chcąc lub nie mogąc przeciwstawić się racjonalizmowi naukowej metody, obejmuje go – i w ten sposób go *obezwładnia*. Jednocześnie – nie akceptując uniwersalnych *prawd* prezentowanych w pozytywistycznych projektach – zmusza krytycznego obserwatora do ponownej oceny każdej z epok kierujących się zasadami pozytywizmu. Jeśli racjona-

lizm, będący fundamentem okresu Oświecenia, pozwolił na stworzenie reguł filozoficznych, etycznych i estetycznych, leżących u podstaw kolejnych wcieleń realizmu w literaturze oraz na weryfikację wiedzy uzyskanej w wyniku osiągnięć naukowych, w postmodernizmie granice *uniwersalnej* logiki, która kierowała Oświeceniem zostają przekroczone, pozwalając w ten sposób człowiekowi współczesnemu dostrzec chwiejne fundamenty rzekomych uniwersaliów. Nie jest więc postmodernizm „po prostu” dwudziestowieczną przeróbką idei wykształconych przez romantyzm. W przeciwieństwie do romantyzmu podważa bowiem nie tylko zasadność centralizacji tego, co *racjonalne*, lecz również tego, co *nieopisane* czy nie poddające się kategoryzacji. Podaje w wątpliwość każdą możliwą regułę i kryterium, według których można dokonać oceny lub weryfikacji rzeczywistości – jednocześnie wykorzystując je wszystkie. Nie imituje filozofii romantyzmu ani też filozofii żadnego z poprzedzających lub następujących nurtów, lecz odnosi się do nich (i do siebie) w sposób krytyczny. Dlatego też zasadne jest twierdzenie, iż „współczesny ‘postmodernizm’ objawia się jako anty-paradygmat: jest spełnieniem wszelkich paradygmatów i wyczerpaniem swoich własnych możliwości jako paradygmatu”<sup>5</sup>. Postmodernizm jest więc dogodnym terminem określającym współczesną strukturę myślową, osiągniętą na skutek ewolucji intelektualnej, gdy „w kontekście historycznej zmienności paradygmatów krytyka i twórczość artystyczna określane jako ‘postmodernistyczne’ jawią się być zjawiskami zdradzającymi symptomy stylu późnego”<sup>6</sup>. Niezwykle *magiczne* odniesienie postmodernizmu do rzeczywistości jest więc uwarunkowane bagażem doświadczeń zgromadzonych na przestrzeni wieków. Postmodernizm rozpatrywany w kategoriach *stylu późnego krytyki*, zacierając granice między sztuką a krytyką i kwestionując „oczywistość” rozróżnień między rzeczywistością a tym, co nierzeczywiste, pozwala także dostrzec możliwość porozumienia między różnorodnymi dziedzinami sztuki<sup>7</sup>.

Realizm magiczny, podobnie jak cały postmodernizm (w ogólnym rozumieniu tych pojęć), wyrasta z intelektualnego doświadczenia powojennej kultury Zachodu. Upadek wielkich metanarracji, nieufność wobec centrum oraz nieustanne poszukiwanie niezmiennych fundamentów etycznych, charakterystyczne dla sztuki i filozofii przełomu tysiącleci, można niewątpliwie rozpatrywać w kategoriach długotrwałych zmian kulturowych. Realizm, który pojawił się w Europie w połowie XIX wieku, był zjawiskiem uwarunkowanym społecznie, w którym podstawowe ludzkie potrzeby (zarówno fizyczne, jak i psychiczne) znajdowały się w centrum uwagi, gdyż sytuacja rosnącej frustracji społecznej nie pozostawiała miejsca na abstrakcyjne rozważania na temat rzeczywistości. Widzenie świata, które pojawiło się po pierwszej wojnie światowej, było z kolei obarczone myśleniem egzystencjalnym i świa-

domością, iż świata nie da się poukładać wyłącznie poprzez ustanowienie ścisłych i pewnych reguł. Pojawienie się surrealizmu wywołało rewolucję ludzkiej świadomości, kwestionując reguły racjonalizmu i sprzeciwiając się wszelkim konwencjom ograniczającym działanie wyobraźni. W latach pięćdziesiątych XX wieku pojawił się realizm silnie zaangażowany politycznie, który pogłębił wszelkiego rodzaju podziały kulturowe i umocnił jednostronną interpretację rzeczywistości. Stąd też można twierdzić, iż realizm magiczny stanowi kolejną fazę ewolucyjną myślenia, które dało początek wcześniejszym obliczom realizmu, przy jednoczesnej próbie zakwestionowania słuszności istnienia samego pojęcia – realizm.

W ten sposób, zrodzony z nieudanej próby zaakceptowania dekonstruktywistycznej logiki późnego XX wieku oraz opierający się na przecuciu, iż istnieje rzeczywistość pozawerbalna, realizm magiczny odcina się od tradycyjnej definicji realizmu, rozumianego jako stanowisko stojące w sprzeczności z wiarą w irracjonalne podstawy rzeczywistości, charakterystyczną między innymi dla myśli romantycznej. Realizm magiczny ery postmodernizmu pojawia się, gdy pojęcia uważane uprzednio za binarne zostają zawarte w jednym koncepcie, którego sens oscyluje (*freeplay*), i gdy warunkiem odkrycia rzeczywistości staje się zaakceptowanie nielogicznych i niewytłumaczalnych zjawisk jako niezbywalnych jej elementów. Można zatem powiedzieć, że realizm magiczny, w odróżnieniu od poprzednich wcieleń realizmu, sprzeciwia się *naśladowaniu* rzeczywistości *naocznej*, koncentrując uwagę czytelników na aktach wiary, na których zbudowali swoją wizję *tego, co rzeczywiste*. Realizm magiczny charakteryzuje się bowiem „brakiem jednoznacznych opinii na temat prawdziwości wydarzeń i wiarygodności punktów widzenia przedstawionych w tekście przez poszczególnych bohaterów”.<sup>8</sup> Przyczynia się również do wzrostu popularności poglądu, że dotychczasowe sądy i definicje związane z realizmem są w takim samym stopniu indywidualną projekcją odbiorcy, w jakim może być jakiegokolwiek inne nierealistyczne stanowisko. W tym kontekście magiczność staje się usankcjonowanym elementem kulturowej praktyki codziennej rzeczywistości.

Przemiany, jakie za sprawą realizmu magicznego dokonały się w studiach kulturowych czy literackich zasadniczo zmieniły sposób postrzegania rzeczywistości. Pozbawiony skłonności do kategoryzowania i waloryzowania konkretnych stanowisk filozoficznych, etycznych i estetycznych, realizm magiczny stał się jednym z najważniejszych metod narracyjnych XXI wieku. Utwory literackie Gabriela Garcii Márqueza, Salmana Rushdiego, Bernarda Malamuda czy Toni Morrison, wyrastające z poetyk „etnicznych”, przez stulecia marginalizowanych, zostały włączone do kultury dominującej, promując tym samym do rewizji poprzednich stanowisk. Podobnie – choć bez

„etnicznej” otoczki – sztuka filmowa Larsa von Triera, pomimo iż długo zaliczana do tak zwanego kina alternatywnego, obecnie stała się częścią *mainstreamu* kinematografii doby ponowoczesnej. Wreszcie malarstwo takich twórców, jak Jacek Yerka, które wykorzystując elementy magii przedstawia pozornie tylko *nierealistyczne* i *baśniowe* światy, można obecnie zaliczyć do szeroko rozumianej kultury popularnej. Jako samoświadome byty, dzieła wyżej wymienionych twórców nie tylko wpisały się na stałe w kulturę dominującą i stały się przedmiotem teoretycznych rozważań i badań akademickich, ale jednocześnie ustanowiły silny trend we współczesnej kulturze. Zmuszając do weryfikacji dotychczas przestrzeganych zasad i konwencji stały się dziełami należącymi do kanonu. Te dawniej *nietypowe* formy sztuki zaczęły być postrzegane jako wartościowe, nie tylko ze względu na swoją *egzotyczność*, ale przede wszystkim ze względu na znaczące zmiany, jakie za ich sprawą dokonały się w sposobie postrzegania *Innego* we współczesnym świecie. Choć przykłady takiej twórczości można mnożyć, ograniczę swoje uwagi do niewielkiej grupki literatów i artystów, których uznać można za pionierów realizmu magicznego, aby na ich przykładzie wskazać zasadnicze cechy tego nurtu, jakie można zaobserwować także u innych jego reprezentantów.

## 2. Márquez i Rushdie – magicy literatury

Literatura *magiczna*, której główni reprezentanci pochodzą spoza kulturowego głównego nurtu, wydaje się być z jednej strony reakcją na hegemonię transatlantyckiego europocentryzmu, z drugiej zaś – na nieustępliwą dominację tradycji racjonalistycznej, dyktującej zasadnicze reguły codziennej praktyki kulturowej Zachodu. Nie zaskakuje zatem fakt, że literatura ta (łącznie elementy naoczności i magii), otworzyła przed czytelnikami nowe możliwości interpretacyjne. Pokazuje bowiem, iż rzeczywistość ma również tę drugą stronę, która dotąd była niedostrzegana lub celowo dyskryminowana, a także i to, że przynależność do dominującej kultury wyznaczana jest wyłącznie z perspektywy kultury Zachodu. Literatura realizmu magicznego akcentuje wyraźnie kwestie przesunięcia percepcyjnego: to, co nie jest przedstawiane lub omawiane przez przedstawicieli nurtów dotąd dominujących, co „nie pasuje” do uniwersalnych kryteriów, nie musi być uznawane za *nieistniejące* bądź *nierzeczywiste*. Realizm magiczny zaciera granice opozycyjnych dotąd pojęć, tworząc obraz świata, w którym nie istnieją ontologiczne podziały ani niepodważalne epistemologiczne klasyfikacje, i w którym nic nie może być uznawane za pewne i niezmienne. Gabriel Garcia Márquez pisze o swoich doświadczeniach, iż „[...] największym problemem było zniszczenie granic oddzielających to, co wydaje się być rzeczywiste, od tego, co wydaje się fantastyczne”<sup>9</sup>.

Pisarz znalazł skuteczną metodę, aby osiągnąć taki cel, czego niewątpliwym dowodem jest rozpowszechnienie myślenia charakterystycznego dla magicznego realizmu wśród artystów kolejnych pokoleń. Doskonałym przykładem proponowanego przez kolumbijskiego pisarza spojrzenia na świat jest zbiór opowiadań zatytułowany *Dwanaście opowiadań tułaczyh*, w którym Márquez umieścił kilka krótkich narracji, łączących elementy magii i „konwencjonalnego” realizmu.<sup>10</sup> Márquez demonstruje *magiczną* zdolność *Innego* do stawania się niewidzialnym w oczach białych Europejczyków, jednocześnie pokazując, w jaki sposób ta *magiczna niewidzialność* doprowadza do konfliktów kulturowych, często tragicznych w skutkach.<sup>11</sup> Swoimi historiami Márquez usypia czujność czytelnika, wykorzystując konwencję tylko po to, aby następnie obnażyć jej umowność. Jednak czyni to w taki sposób, że trudno jest czytelnikowi podjąć jednoznaczną decyzję co do tego, które z przedstawionych elementów są *prawdopodobne* a które nie. Wydaje się więc, iż samoświadomy tekst stara się zniechęcić czytelników do tworzenia jakichkolwiek założeń wobec rzeczywistości czy powoływania do istnienia klarownych, opisowych kategorii: założenia te bowiem nader często okazać się mogą nieadekwatne. Pisarz nie wyjaśnia niczego w swoich opowiadaniach, pozostawiając wszystko interpretacji czytelnika. Nie oferuje żadnych jednoznacznych odpowiedzi na pytania nękające prawdopodobnie każdego, kto zniewolony odziedziczonymi konwencjami czytelniczymi próbuje „zracjonalizować” przedstawione w jego narracjach sytuacje. Zdarzenia z opowiadań Márqueza często nie spełniają kryteriów określających konwencjonalne granice tego, co rzeczywiste. Trudno je również sklasyfikować jako nierzeczywiste, gdyż granica pomiędzy elementami magicznymi i realistycznymi nie jest jednoznaczna, a nawet wolno twierdzić – nie istnieje.

Czytelnicy mogą doświadczyć podobnego problemu z kategoryzacją podczas lektury innego opowiadania tego autora – *Bardzo stary człowiek o olbrzymich skrzydłach*. Nadając opowiadaniu podtytuł *Bajka dla dzieci*, Márquez daje czytelnikowi wskazówkę, która wyraźnie wytycza ścieżkę, jaką niezbędnie trzeba iść, by nie stracić orientacji w tekstowym gąszczu. Zakładając, że czytelnik potraktuje podtytuł poważnie, bajkę dla dzieci przeczyta mniej sceptycznie niżby uczynił to z tekstem „obiecującym” mimetyczną narrację realistyczną: spodziewa się bowiem, że elementy magiczne pojawiają się tu jako norma gatunkowa. Jednakże podczas lektury szybko zorientuje się, że *Bardzo stary człowiek o olbrzymich skrzydłach* to swoista „metabajka”, obnażająca magiczność tego, co skłonni jesteśmy nazywać rzeczywistością – szczególnie w kontekście nieomal dziennikarskiej precyzji realistycznych opisów. Główny bohater nie jest *zwyczajnym* aniołem, co początkowo sugerował jego *typowy* atrybut – skrzydła. Bardziej przypomina człowieka



niż anioła, a precyzyjniej, zupełnie nie odpowiada wizji anioła wytworzonej w ludzkiej wyobraźni przez całe stulecia mariażu teologii i sztuki. Czytelnicy mają więc trudności z umieszczeniem tej historii w znanych im kategoriach, co często prowadzi do konsternacji, a jeszcze częściej do frustracji wynikającej z niemożności „wtłoczenia” niewygodnego bohatera w definicyjne ramy „człowieczeństwa” bądź „anielskości”.<sup>12</sup> Z wielkim wdziękiem autor puszcza zaskoczonemu i zagubionemu czytelnikowi oko: łatwiej przecież zdyskwalifikować bohatera jako „nie spełniającego” elementarnych wymogów anielskości niż zrewidować kategorię anielskości wobec faktyczności anioła, który jest całkowicie realny w przedstawionym świecie opowiadania.<sup>13</sup>

Salman Rushdie wydaje się osiągać podobny efekt w swoich utworach. Adekwatnego przykładu dostarcza opowiadanie *Harun i morze opowieści*. Historia ta utrzymana jest w magicznej konwencji, podobnie jak baśń L. Franka Bauma *Czarnoksiężnik z Krainy Oz* czy *Alicja w Krainie Czarów* Lewisa Carrolla, co od razu sugeruje czytelnikowi, iż nieprawdopodobne elementy będą w tekście prawomocne. Jednak Rushdie dotyka również bardziej problematycznych kwestii, bowiem rzeczywistość przedstawiona w tym utworze – w odróżnieniu od narracji budowanych przez wspomnianych autorów – nie jest umieszczona w przestrzeni snu.<sup>14</sup> Wszystkie zdarzenia doświadczane przez głównego bohatera, które w konwencjonalnej percepcji uznawane są za nierzeczywiste, w tej opowieści są nieodłączną częścią rzeczywistości przedstawionego świata, dla której nie ma opozycyjnej, sensnej alternatywy. Jednocześnie warto zauważyć, że wkraczając w tę *magiczną* przestrzeń czytelnik obserwuje pozorny podział rzeczywistości na dwa równoległe światy: świat opowiadań i świat ciszy. W tym drugim, bohaterowie są zmuszeni zachować milczenie wbrew swojej woli. Nie wolno im wyrażać swoich myśli, co czyni ich świat ponurym i przerażającym. Z jednej strony ta dwoistość mogłaby stać się podłożem dla moralizującej opowieści o walce dobra ze złem, umacniając tym samym tendencje do umieszczania pewnych pojęć czy zjawisk w binarnej opozycji. Z drugiej jednak – Rushdie konstruuje narrację w taki sposób, że żadnego z przedstawionych światów nie można jednoznacznie kwalifikować.<sup>15</sup> Opisując morze opowieści, które daje początek wszystkim historiom, autor wychodzi poza ramy jakichkolwiek podziałów, przedstawiając przestrzeń, w której znaczenia nieustannie przenikają się, a każda z uzyskanych form niemal natychmiast przeobraża się w inną.<sup>16</sup> Prezentując wielowątkowy obraz rzeczywistości, Rushdie nie pozostawia wątpliwości, iż nie może być ona nigdy traktowana jako jednolita i uniwersalna. Płynna i zmienna, rzeczywistość umyka klasyfikacji: jest nieustannie konstruowana na nowo.

Rzeczywistość magiczna kształtująca obraz świata zarówno w prozie Rushdiego jak i Márqueza pozwala na rozszerzenie pojęcia rzeczywistości

w jego ogólnym rozumieniu. Pomimo różnic kulturowych, utwory każdego z tych pisarzy nie tylko pokazują złożoność i różnorodność rzeczywistości, ale także otwierają czytelnika na dobrowolny akt wiary wobec przedstawionego świata i włączenie elementów sfery *nieopisanej* do świata *realnego*. Jednocześnie każdy z twórców skutecznie zmusza odbiorców do zakwestionowania „oczywistości” własnych, odziedziczonych narracji, wskazując magiczność refleksji codziennej i codziennego postrzegania świata. Z podobnym zjawiskiem mamy do czynienia w przypadku filmu, który – manipulując jednocześnie dialogiem i obrazem – wydaje się być medium szczególnie predysponowanym do tego, by pozwolić odbiorcy „na własne oczy” zobaczyć umowność granic powszechnie przyjętej „logiki rzeczywistości”.

### 3. Magia kina w Dogville

To, co pozwala umieścić sztukę duńskiego reżysera Larsa von Triera w przestrzeni magicznego realizmu, jest charakterystyczną kombinacją elementów racjonalnych oraz irracjonalnych, rzeczywistych i nierzeczywistych skłaniającą odbiorcę do dostrzeżenia własnych aktów zawieszenia niewiary. W krytyce odziedziczonych wizji porządku świata i opartych na wierze założeniach dotyczących kształtu rzeczywistości, których zrozumienie zależy od indywidualnej umiejętności przyjęcia określonych hierarchicznych systemów znaczeniowych, von Trier nie dopuszcza bezkrytycznej wiary w *oczywiste* kategorie. Przedstawia rzeczywistość jako niejednorodne pojęcie i pozwala widzom samodzielnie odkrywać jego poszczególne warstwy. Podobnie jak omówieni powyżej twórcy, w swoich dziełach von Trier niczego nie wyjaśnia ani też nie ocenia. Reżyser daje swoim widzom wolną rękę, pozostawiając intuicji zadanie reorganizacji własnego świata, którego *solidne* zasady jego filmy kwestionują. „Każdym swoim filmem”, jak trafnie stwierdza Anita Piotrowska, von Trier „[...] głaszcząc widza pod włos. Z laboratoryjną precyzją bada jego możliwości, kpi z przyzwyczajzeń i słabości”<sup>17</sup>. Łatwiej jest bowiem pogrążyć się w iluzji, a będąc „chronionym przez własne baśni”<sup>18</sup>, nie dostrzegać niepokojących elementów rzeczywistości. Jednakże von Trier poprzez swoje filmy pokazuje, że istotnie nie ma nic złego we wkroczeniu w świat wyobraźni, choć konsekwencje magicznego myślenia w życiu codziennym – istotnie – mogą w niektórych sytuacjach okazać się tragiczne. Dlatego też, jak się zdaje, ważniejsze jest to, aby widz potrafił wyciągnąć wnioski z *baśni* i dzięki niej osiągnął świadomość pęknięć we własnej, pozornie uporządkowanej, rzeczywistości.

Von Trier świadomie wykorzystuje przestrzeń filmową do gry konwencją, która (zgodnie z jego sugestią) zastępuje widzom rzeczywistość. Budując określoną strukturę danego filmu, autor jednocześnie ją dekonstruuje. Po-

przez swoje filmy reżyser uświadamia widzom, że to przede wszystkim ich wiara jest odpowiedzialna za kształt odbieranej przez nich rzeczywistości, nie tylko w obrębie sztuki filmowej, lecz także poza nią.

Przykład słynnego *Dogville* demonstruje sposób w jaki von Trier w celu podważenia konwencjonalności wykorzystuje dobrze znane i łatwo rozpoznawalne motywy, między innymi motywy religijne.<sup>19</sup> Mieszkańcy *Dogville* przypominają bowiem mieszkańców biblijnych miast – Sodomy i Gomor, ponieważ w swoim życiu zapomnieli już o Bogu i o moralnym nakazie miłości bliźniego: „[T]worzą własną sektę, sami organizują sobie obrządki parareligijne. W ich wiosce kościół powszechny zostaje zastąpiony kościołem lokalnym, opartym na własnych zasadach, wyrosłych na wspólnym dla mieszkańców grzechu”<sup>20</sup>. Von Trier wykorzystuje więc powszechnie znane konwencje i prezentuje swój obraz filmowy w formie przypowieści biblijnej, nawiązując do chrześcijaństwa, którego metanarracja organizuje od tysiącleci rzeczywistość mieszkańców Europy Zachodniej – bez względu na to czy ją wyznają, czy też nie.<sup>21</sup>

Reżyser umieszcza ponadto akcję filmu w czasie Wielkiego Kryzysu w Stanach Zjednoczonych. Amerykańska twórczość literacka i filmowa lat trzydziestych XX wieku wyraźnie ilustruje specyfikę czasu stagnacji, niedostatku i gęstą atmosferę niespokojnego oczekiwania na lepsze dni: von Trier znakomicie wpisuje swoje dzieło w taki kontekst. Mieszkańcy *Dogville* także czekają: czekają na kogoś, kto mógłby poprawić ich ciężką sytuację. Czekają na Zbawiciela. Pośród oczekiwania, pojawia się w miasteczku główna bohaterka: Grace – Łaska – ta, która potencjalnie mogłaby przynieść długo oczekiwane wybawienie. Jednak mimo to mieszkańcy *Dogville* odwracają się od niej: „uznanie jej bowiem za mesjasza, oczekiwanego od lat zbawiciela, zmusiłoby wszystkich do porzucenia własnych przyzwyczajęń, rezygnacji z pozornych przywilejów i władzy”<sup>22</sup>. Obywatele *Dogville* odwracają się od Grace, tak jak mieszkańcy Jerozolimy odwrócili się od Chrystusa.<sup>23</sup>

Wydaje się, iż ludziom z *Dogville* udało się wykształcić pewne normy, według których żyją i stworzyli „cywilizowane” społeczeństwo. Sytuacja ta jednak wyostrza się diametralnie w obliczu zagrożenia, którego uosobieniem, paradoksalnie, jest Grace. Dla mieszkańców miasta jest ona symbolem czegoś nowego, czego nie znają i nie rozumieją. Dlatego też, powodowani lękiem, postanawiają podporządkować sobie nowoprzybyłą i dostosować jej życie do swoich potrzeb. Bardzo szybko kontrola, którą mają nad Grace, zaślepia ich i prowokuje do nikczemnych czynów. Nagle zapominają o regułach, które miały rządzić ich miastem i zaczynają kierować się instynktem. Walka o przetrwanie i pragnienie dominacji nad słabszą jednostką wysuwają się na pierwszy plan.<sup>24</sup>

W *Dogville* reżyser wskazuje, że jednoznaczne pojęcie dobra jest mrzonką. Dobro ma bowiem wiele odcieni, których widzowie często nie są w stanie dostrzec. Grace, ze względu na religijne i kulturowe konotacje swego imienia, powinna być symbolem nieskazitelnej miłości i dobroci. Tymczasem również w niej tkwią uspięte pokłady zła i okrucieństwa. To właśnie temu złu daje upust w finałowej scenie zemsty na swoich prześladowcach. Poprzez zachwianie konwencji, film von Triera uświadamia odbiorcy, że to, co *oczywiste* nie musi być zgodne z *rzeczywistością*. Pomimo iż w powszechnym odbiorze kino von Triera uznawane jest często za niespójne i nielogiczne, na skutek przesunięcia percepcyjnego zmienia kształt konwencjonalnego postrzegania, jednocześnie znajdując środki umożliwiające widzom odniesienie świata przedstawionego w filmie do ich własnej rzeczywistości.

Posługując się obrazem kino doskonale obnaża magiczność rzeczywistości, jednocześnie pozostawiając interpretację samemu odbiorcy. Efekt ten udało się osiągnąć innemu twórcy sztuki wizualnej, polskiemu malarzowi – Jackowi Yerce, którego dorobek artystyczny znakomicie wpisuje się w nurt magicznego realizmu.

#### 4. Ogrody – iluzja perspektywy

Obrazy Yerki, prezentujące dobrze znane obiekty „połączone w sposób, który nie dostosowuje się do powszechnego ujęcia rzeczywistości”<sup>25</sup>, ukazują odbiorcze uzależnienie od konwencji w popularnym odbiorze sztuki. Przedstawiając obiekty w zaskakującym kontekście, malarz uzyskuje efekt defamiliaryzacji. Dlatego też obrazy Yerki zmieniają sposób postrzegania poszczególnych pojęć i zjawisk, a dzięki temu (w szerszym kontekście) również sposób postrzegania rzeczywistości *per se*. Jego obrazy otwierają przed widzami nowe perspektywy interpretacyjne, gdyż prowokują do przekroczenia granic języka, jakim dotąd „nazywał” rzeczywistość, mniej lub bardziej świadomie uznając jej zasady za *uniwersalne*. Wykorzystując elementy magiczne, autor wkracza w świat zaczarowania: pokazuje, że linia dzieląca rzeczywistość od magii jest niewyraźna, i że dostrzeżenie tej granicy zależy wyłącznie od tego czy – i na ile – odbiorca będzie zdolny dostrzec światotwórczą moc własnego magicznego myślenia.

Jednym z przykładowych obrazów Yerki, gdzie względność ta jest wyraźnie widoczna, jest obraz zatytułowany *Ogrody*. Tytułowe ogrody mogą być oglądane z wielu różnych perspektyw i za każdym razem przed oczami oglądającego będzie pojawiał się zupełnie inny widok. Defamiliaryzacja wymaga rewizji, zaś spojrzenie na rzeczywistość z perspektywy innej niż ta odziedziczona i skonwencjonalizowana pozwala dostrzec elementy wcześniej niedostrzegalne. Yerka skutecznie obnaża konsekwencje bezrefleksyjnego

postrzegania własnej refleksji: konwencjonalny sposób patrzenia na obiekty oraz *uniwersalna* pretensja ich postrzegania – nieuchronnie prowadzą do odbiorczej frustracji; ograniczona wizja rzeczywistości musi poddać się autotematycznej rewizji, której efektem będzie wpisanie niegodnej dotąd zaufania magii w porządek rzeczywistości.<sup>26</sup>

Jednak widzowie często niechętnie zmieniają swoje dotychczasowe nastawienie wobec świata. Są przyzwyczajeni do jasno określonych reguł i niechętnie je porzucają. Skoro przekroczenie granic tego, co znane wykracza poza ramy obrazu, byłoby zmuszeni podważyć zasady, w które wierzyli i na których oparli swoje dotychczasowe życie. Wszelkie reguły bowiem, chociaż ograniczają percepcję, dają również poczucie bezpieczeństwa i stabilności. Jest to jednak tylko pozorna stabilność, której zasadność Yerka stara się podważyć. Wskazując konieczność poszukiwania alternatywnych wobec konwencjonalnych sposobów interpretowania świata obrazu, Yerka angażuje publiczność w akt tworzenia dzieła. Skoro oglądający mogą stać się współautorami obrazu, są również współautorami rzeczywistości. Jeśli zdecydują się porzucić jasno ustalone reguły i zawiesić niewiarę, będą mogli dostrzec te aspekty rzeczywistości, które do tej pory były dla nich niewidoczne. To z kolei pozwoli im rozszerzyć lub raczej zrekonstruować swoją wizję świata. Obraz zaczyna oscylować, a wraz z nim – oscylują sensory.<sup>27</sup> Zabawa perspektywą pozwala Yerce stworzyć obraz, który nieustannie będzie nabierał nowych znaczeń, zależnych od sposobu patrzenia, obraz ambigramatyczny, tak jak postrzegana codziennie rzeczywistość.

W swoich ogrodach Yerka umieszcza przedmioty, które *tradycyjnie* należą do domowej sfery życia. Stąd każdy element, który znajduje się w *niewłaściwym* miejscu, natychmiast przyciąga uwagę widzów i wzbudza w nich niepokój. Dlatego przedmioty i zjawiska, które nie pasują do konwencji są – jak w przypadku skrzydeł bardzo starego człowieka z opowiadania Marqueza – chętnie pomijane. Jednak Yerka uwydatnia te *niepasujące* elementy do tego stopnia, że publiczność nie może zwyczajnie pozostać wobec nich obojętna. Dzięki temu obraz zmusza widzów do refleksji nad ich uzależnieniem od konwencjonalnego sposobu postrzegania. Zmieniając ich wyobrażenie o kształcie rzeczywistości autor nieuchronnie prowokuje widzów do spojrzenia na realizm przez pryzmat magii, a tym samym do rewizji stanowisk etycznych i estetycznych proponowanych przez kulturę dominującą, których dotąd nie kwestionowali.

## 5. Podsumowanie

Niniejszy artykuł miał na celu ukazanie zjawiska realizmu magicznego w różnorodnych formach sztuki współczesnej jako pewnej samoświadomej

formuły estetycznej, charakterystycznej dla intelektualnych przewartościowań doby ponowoczesnej, a jednocześnie otwierającej ścieżki dla rewizji wyrastających z tradycyjnych systemów wartości koncepcji rzeczywistości. Znajdując swoje miejsce w estetyce zachodnioeuropejskiej kultury, dzieła takie, jak tutaj omówione, otworzyły przed odbiorcami nowe perspektywy i skłoniły do krytycznego spojrzenia na założenia własnej kultury. Fakt, iż utwory te stały się częścią kanonu lektur i podlegają adaptacjom filmowym lub zyskały status kina kultowego, stając się częścią kultury popularnej, umożliwił twórcom realizmu magicznego faktyczne wniknięcie w strukturę dominującego dyskursu poprzez pokazanie pęknięć na jej – pozornie nienaruszonej – powierzchni.

Zmiana, jaka za sprawą realistów magicznych dokonała się w sposobie postrzegania – nie tylko świata przedstawionego w konkretnych formach sztuki, ale przede wszystkim w sposobie postrzegania rzeczywistości – przyspieszyła proces transformacji zasadniczych pojęć kultury, w tym także obowiązującej estetyki, „uniwersalnych” praw moralnych i wartości etycznych. Wydaje się więc, że realizm magiczny, niezależnie od medium i formy ekspresji, doprowadza dyskurs uporządkowany przez tradycyjne normy kulturowe do przekroczenia własnych granic semiotycznych i pokazuje jego opartą na wierze – nieuniwersalną i nieobiektywną – naturę, pozostawiając w ten sposób różnorodne aspekty światopoglądu prezentowanego przez sztukę realizmu magicznego indywidualnej ocenie czytelników bądź widzów, zmuszając ich jednocześnie do refleksji nad potęgą magii, którą pod pozorem tworzenia rzeczywistości sami uprawiają. Realizm magiczny jest więc nurtem, który traktując rzeczywistość „poważnie” uznał moc sprawczą wiary za faktyczny, niekwestionowalny i nieunikniony czynnik tę rzeczywistość tworzący. Realizm magiczny to realizm samoświadomy ograniczeń wolitywnego myślenia o tym, co jest.

## Przypisy:

<sup>13</sup>Only those who truly love and who are truly strong can sustain their lives as a dream. You dwell in your own enchantment. Life throws stones at you, but your love and your dream change those stones into the flowers of discovery. Even if you lose, or are defeated by things, your triumph will always be exemplary. And if no one knows it, then there are places that do. People like you enrich the dreams of the worlds, and it is dreams that create history. People like you are unknowing transformers of things, protected by your own fairy-tale, by love” – słowa B. Okri cytowane w serwisie *ThinkExist*, zob. [http://thinkexist.com/quotation/only\\_those\\_who\\_truly\\_love\\_and\\_who\\_are\\_truly/152945.html](http://thinkexist.com/quotation/only_those_who_truly_love_and_who_are_truly/152945.html) [przekład własny wszystkich cytatów w tekście].

<sup>2</sup> Termin sformułowany na początku XIX wieku przez Samuela Taylora Coleridge'a wraz z publikacją *Biographia literaria or biographical sketches of my literary life and opinions*: „Ta myśl zapoczątkowała projekt *Ballad lirycznych*, w których moje próby miały być skierowane w stronę postaci nadnaturalnych lub przynajmniej romantycznych, aby przelać z wewnętrznej natury ludzkie zainteresowanie i wrażenie prawdy wystarczające, by stworzyć dla wyobraźni dobrowolne zawieszenie niewiary na ten moment, który powołuje do istnienia wiarę poetycką”. [„In this idea originated the plan of the ‘Lyrical Ballads’; in which it was agreed, that my endeavours should be directed to persons and characters supernatural, or at least romantic, yet so as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith.”] Samuel Taylor Coleridge 1817. *Biographia Literaria* rdz. 14, s. 314 [w:] *Samuel Taylor Coleridge*, red. H.J. Jackson, Oxford, 1985.

<sup>3</sup> “[...] truly postmodern in its rejection of the binarisms, rationalisms, and reductive materialisms of Western modernity”. Lois Parkinson Zamora, *Magical Romance/Magical Realism: Ghosts*, [w:] *U.S. And Latin American Fiction. Magical Realism*, red. Zamora and Faris, s. 498. zob. [www.public.asu.edu/~aarios/resourcebank/definitions/](http://www.public.asu.edu/~aarios/resourcebank/definitions/).

<sup>4</sup> „[...] the ‘post-’ of postmodernity does not mean a process of coming back or flashing back, feeding back, but of *ana*-lysing, *ana*-mnesing, of reflecting”. J.F. Lyotard, *Defining the postmodern*, [w:] *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, red. Vincent B. Leitch, New York, London, W.W. Norton & Company, Inc, 2001, s. 1615.

<sup>5</sup> Paweł Jędrzejko, *Postmodernizm jako styl późny krytyki (post)scriptum*, [w:] *Styl późny w muzyce, literaturze i kulturze*, red. Wojciech Kalaga, Eugeniusz Knapik, Katowice, Wydawnictwo Śląsk 2002, s. 229.

<sup>6</sup> Jędrzejko, s. 229.

<sup>7</sup> Jędrzejko, s. 228.

<sup>8</sup> “[...] lack of clear opinions about the accuracy of events and the credibility of the world views expressed by the characters in the text”. L. Moore, *Magic Realism*, [w:] *Postcolonial Studies at Emory*, 1998, zob. [www.english.emory.edu/Bahri/MagicalRealism.html](http://www.english.emory.edu/Bahri/MagicalRealism.html).

<sup>9</sup> “My most important problem was destroying the lines of demarcation that separates what seems real from what seems fantastic”. Gabriel Garcia Márquez cyt. za Jeff. K. Hill, *Retrospective: One Hundred Years of Solitude; In recognition of the 35th anniversary*, [w:] *Margin: Exploring Modern Magical Realism*, Oglesby, Illinois, 2003, zob. <http://www.angelfire.com/wa2/margin/nonficHillGGM.html>.

<sup>10</sup> Wspólnym motywem tych historii jest podróż mieszkańców Ameryki Łacińskiej do Europy i niezwykle zdarzenia, z którymi muszą się zmierzyć. Bohaterowie i miejsce akcji nie są więc przypadkowe.

<sup>11</sup> Opowiadanie, które wyraźnie ilustruje to zjawisko, *Ślad twojej krwi na śniegu*, przedstawia historię młodej pary, która po swoim ślubie decyduje się na podróż do Europy. Pozornie jest to więc zwyczajna realistyczna opowieść, która nie wzbudza podejrzeń w czytelniku. Jednak w miarę rozwoju narracji, staje się ona coraz bardziej zagadkowa, aby ostatecznie zakończyć się w najbardziej nieoczekiwany sposób. Kobieta, po drobnym skaleczeniu w palec, zaczyna nieprzerwanie krwawić i musi zostać odwieziona do paryskiego szpitala. Wtedy jej mąż widzi ją po raz ostatni. Kobieta umiera, podczas gdy mężczyzna, nie mogąc dostać się do chorej, czeka na dzień odwiedzin w pobliskim hotelu.

<sup>12</sup> Bohaterowie tego opowiadania stają przed podobnym problemem. Stary człowiek, chociaż jego skrzydła sugerują boskie pochodzenie, nie zachowuje się jak boskie stworzenie. Skoro więc nie potrafią umieścić go ani w ziemskiej, ani w anielskiej przestrzeni, nie są w stanie zrozumieć tego niezwykłego zjawiska. Brak zrozumienia prowadzi do strachu, który z kolei wywołuje potrzebę podporządkowania sobie tego stworzenia albo pozbycia się go.

<sup>13</sup> Skłonności czytelnika do kategoryzacji bytów oraz istotę zarówno etymologicznych jak i kulturowych związków pomiędzy „rzeczywistością” a „oczywistością”, między innymi na podstawie opowiadania Márqueza, doskonale ilustruje Paweł Jędrzejko w artykule *Obrazy z „ekfrazy”* [w:] *Dwudziestowieczna ikonosfera w literaturach europejskich. Wizualizacja w literaturze*, red. Bożena Tokarz Katowice: Śląsk, s. 28–33.

<sup>14</sup> Zarówno bowiem Dorotka, która przeżywa rozmaite przygody w niezwyklej Krainie Oz, jak i Alicja, która przekracza magiczną barierę dzielącą świat rzeczywisty od bajkowego, ostatecznie budzą się ze snu i wracają do swego prawdziwego życia. Wszystkie nieprawdopodobne wydarzenia traktowane są więc w tych baśniach jako elementy marzenia sennego, nie stanowiącego części realnego świata.

<sup>15</sup> W świecie ciszy każdy z bohaterów ma również swój cień, który, choć nierozzerwalnie z daną postacią połączony, jest traktowany na równi z nią, ma własne zdanie i tożsamość. Jednak wraz z rozwojem wydarzeń coraz trudniej jest odróżnić, która z postaci jest tą rzeczywistą, a która jest tylko jej cieniem: „Kiedy [Kattam-Shud] zaczął wyglądać jak cień, jego cień stał się bardziej podobny do osoby. I wreszcie nadszedł moment kiedy nie można już było rozróżnić cienia Kattam-Shuda od jego materialnego ja”. [„And as he has become more Shadow, so his Shadow has come to be more like a Person. And the point has come at which it’s no longer possible to tell which is Kattam-Shud’s Shadow and which is his substantial Self [...]”] S. Rushdie, *Haroun and the sea of stories*, London, Granta Books ; Penguin Books 1991, s.133.

<sup>16</sup> Kiedy główny bohater „spojrzał w wodę [...] zobaczył, że składa się z tysiąca, tysiąca, tysiąca jeden różnych nurtów, każdy z nich innego koloru, splatających i rozplatających się jak płynny obraz zapierającej dech w piersiach zawilgości; [...] A ponieważ historie te miały płynną formę, miały zdolność przeobrażania się, stawania się nowymi wersjami samych siebie, a także łączenia się z innymi historiami stając się przez to zupełnie nowymi opowieściami”. [“[...] looked into the water and saw that it was made up of a thousand thousand thousand and one different currents, each one a different colour, weaving in and out of one another like a liquid tapestry of breathtaking complexity; [...] And because the stories were held here in fluid form, they retained the ability to change, to become new versions of themselves, to join up with other stories and so become yet other stories.”], s. 72.

<sup>17</sup> A. Piotrowska, Wstęp, [w:] *Szukając von Triera*, red. Anita Piotrowska. Kraków, Rabid 2000, s. 10.

<sup>18</sup> B. Okri cytowany w ThinkExist, 1999–2006, [http://thinkexist.com/quotation/only\\_those\\_who\\_truly\\_love\\_and\\_who\\_are\\_truly/152945.html/](http://thinkexist.com/quotation/only_those_who_truly_love_and_who_are_truly/152945.html/)

<sup>19</sup> Jak słusznie zauważa jeden z recenzentów, poniższy cytat ze Starego Testamentu można odnieść do eksterminacji miasta Dogville, w scenie finałowej filmu duńskiego reżysera: „Abraham [...] spojrział w stronę Sodomy i Gomory i na cały obszar dookoła, zobaczył unoszący się nad ziemią gęsty dym, jak gdyby z pieca, w którym topią metal” Rdz 19, 27–28. Cyt. za: Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, Poznań 2003, zob. J. Olszewski, *Ucieczka z Sodomy*, [w:] *Kino*, ed. Andrzej Kołodyński. Warszawa, Fundacja Kino 2004, nr 10, s. 60.



<sup>20</sup> R. Syska, „Na scenie głuchego kościoła” [w:] *Kino*, 1999, nr 10, s. 16–17.

<sup>21</sup> Grace, główna bohaterka tej historii jest postacią dobrą i pełną miłości, gotową na każde poświęcenie. Staje się ona ofiarą złożoną za grzechy swoich bliźnich. Przyjmuje wszystkie upokorzenia, których z ich strony doświadcza i wybacza im nikczemne czyny. Dzięki temu Grace, której imię oznacza przecież łaskę, może być wpisana w dyskurs chrześcijaństwa i porównana nawet do samego Chrystusa. Te oczywiste analogie podkreślane są w licznych recenzjach. Społeczność, w której von Trier umieszcza tę historię, przypomina również postaci biblijne. Niektórzy mieszkańcy Dogville zachowują się jak Judasz Iskariota, który zdradził Jezusa przez zazdrość, hipokryzję i dla własnych korzyści. Pozostali członkowie społeczności zdradzają Grace ze strachu, przypominając swoim postępowaniem zachowanie apostoła Piotra, który wyrzekł się Chrystusa, aby ocalić własne życie. Są przerażeni, gdy zdają sobie sprawę, że kobieta, którą przyjęli do swego grona może narazić ich na niebezpieczeństwo.

<sup>22</sup> Syska, „Na scenie głuchego kościoła”, s. 17.

<sup>23</sup> Grace nie do końca postępuje jak Chrystus. Nie nadstawia drugiego policzka swoim prześladowcom, jak nakazuje chrześcijaństwo, ale zaczyna się przeciwko nim buntować. Jeśli w każdym człowieku istnieją pokłady dobra i zła, to w sercu Grace wydaje się być więcej miejsca na dobro. Te zasoby musiały jednak również się wyczerpać i skończyła się jej cierpliwość. Grace nie chce być już dłużej poddawana okrucieństwu, którego dotąd doświadczała ze strony mieszkańców za ofiarowane im dobro. Kiedy więc tylko nadarza się okazja, postanawia zemścić się za krzywdę, którą jej wyrządzono i doprowadza miasto do zagłady. zob. E. Ciapara, *Seans Kinowy. Dogville*, [w:] „Film”, 2003, nr 10, s. 82.

<sup>24</sup> Konwencja zakładająca, że zło rodzi zło a dobro wywołuje dobro, ponownie okazuje się mylna. Grace – za dobro, które ofiarowała mieszkańcom Dogville – otrzymuje gorzką zapłatę. Uległość prowokuje ich do dalszego wykorzystywania kobiety do własnych celów i czerpania korzyści z jej *usług*. „W każdym wilczym stadzie jest osobnik Omega. Stoi najniżej w hierarchii, jest najgorzej traktowany, często staje się obiektem agresji najsilniejszych wilków, a jednak pozostaje w stadzie, które dba o to, by utrzymał się przy życiu. Omega jest potrzebny, stanowi wentyl bezpieczeństwa – pozwala reszcie stada wyładować agresję” E. Ciapara, *Seans Kinowy. Dogville*, s. 82.

<sup>25</sup> “[...] combined in a way that does not conform to daily reality”. Zob. A. Carpentier cytowany przez A. Rios, *Magical Realism: Definitions*, 2002, <http://www.public.asu.edu/~a-arios/resourcebank/definitions/>.

<sup>26</sup> Jego obrazy pokazują, że skoro rzeczywistość jest pojęciem relatywnym, to wyobrażenia, które dla jednego widza wydają się magiczne, mogą być *realnym* elementem czyjejs rzeczywistości. Na obrazie Yerki, każdy z ogrodów niepostrzeżenie przeobraża się w drugi. Są nierozzerwalnie z sobą połączone, wskazując, że przy braku klarownych granic rzeczywistość wyrasta z magii i odwrotnie.

<sup>27</sup> W ten sposób artysta wydaje się nawiązywać do Derridańskiej koncepcji dekonstrukcji. Każde znaczenie, jakie obraz przybiera, jest natychmiast dekonstruowane i zastąpione innym. Nie ma bowiem stałych znaczeń, które mogą być jasno sklasyfikowane. J. Reynolds, *The Internet Encyclopedia of Philosophy*, 2006, [hasło *Derrida*], <http://www.iep.utm.edu/>.



ER(R)GO

recenzje | noty | omówienia



Dominika Pieczka

## Teoria turbo Dani Cavallaro o cyberpunku i cyberkulturze

Dani Cavallaro, *Cyberpunk and Cyberculture. Science Fiction and the Work of William Gibson* London & New Brunswick NJ The Athlone Press 2000.

Gatunek nie tylko literacki, jakim jest fantastyka naukowa, a w którego ramy z pewnością wpisuje się nurt zwany cyberpunkiem, nigdy w oczach szerokiej publiczności nie zasłużył na miano literatury pięknej. Ze względu zapewne na przeladowanie terminologią technologiczną, para-naukową i naukową, przeniesienie akcji opisywanej w wymyślone miejsca, niewyobrażalne zdarzenia i bohaterowie, wszystko wybiegające daleko w przyszłość. „Nie można przecież pisać o statkach kosmicznych i żądać poważnego traktowania (...). Wielki biały wieloryb może być symbolem literackim, ale przecież nie kępka pleśni z Ganimeda!”<sup>1</sup>

I tak fantastyka niezależnie od swojej „naukowości” cierpiała zawsze nie tylko na brak zainteresowania czy nawet pogardę ze strony literackich „wyższych sfer”, tj. krytyków literatury, wykładowców akademickich oraz wydawców i czytelników pozycji głównonurtowych, ale i na brak rzetelnych teoretycznych opracowań, co potwierdza Stanisław Lem: „Za jedną z dotkliwszych bolączek tego gatunku wypada uznać nieobecność postulatywnej, racjonalnej, teoretycznie na własnych nogach stojącej krytyki, ani nihilizującej, ani apologetycznej, bo zaangażowanej nie tylko w sprawę samej fantastyki, lecz w zwierzchnie stosunki pomiędzy kulturą a literaturą, od których los obu zależy”.<sup>2</sup>

Dani Cavallaro podnosi rękawicę rzuconą przez Lema i ambitnie podejmuje się opisanie/podsumowania zjawiska zwanego cyberpunkiem. Jest jej o tyle łatwiej, że w drugiej połowie dwudziestego wieku, następuje eskalacja powstawania kolejnych wynalazków techniki, co owocuje nieznaczną zmianą stosunku do pisarzy i tekstów fantastyki naukowej. Okazuje się, mianowicie, że ich fantastyczne teorie z dnia na dzień stają się rzeczywistością. Twórców – szczególnie cyberpunkowych – w niektórych kręgach zaczyna się traktować jak pisarzy profetycznych.

W swojej pracy Cavallaro umiejscawia cyberpunk na drzewie genealogicznym fantastyki naukowej, jednocześnie doszukując się jej korzeni i prekursorów wieki wcześniej – od antyku, poprzez Renesans, osiemnasty i dzie-

więtnasty wiek, aż do New Wave i wreszcie literatury współczesnej – zapewne po to, aby udowodnić wagę i ponadczasowość *science fiction* na tle pozostałych dokonań literackich, posługując się wielkimi nazwiskami, które figurują na liście autorów tego gatunku. Lawrence Sutin krytykuje podobne próby wynoszenia fantastyki na wyżyny „Sztuki”, twierdząc, że „(...) większość amerykańskich miłośników SF krzywi się na taką erudycyjną apologię. Oni wiedzą swoje (...). SF nie zrodziła się w umyśle More’a, który pisał – na litość boską – po łacinie, ani w umysłach Poego, Wellsa czy Verne’a, ani między okładkami żadnej porządnie wydanej książki. SF wyrosła jak radioskrzydła orchidea z bogatej mierzwy brukowych pisemek zalegających amerykańskie kioski od końca pierwszej wojny światowej do połowy lat pięćdziesiątych”.<sup>3</sup>

Co zaskakujące w książce Dani Cavallaro, owa „erudycyjna apologia”, a tym samym właściwie jedyne odniesienie do fantastyki naukowej *per se*, zajmuje autorce zaledwie kilka stron, podczas gdy w podtytule książki nazwa *science fiction* figuruje dumnie obok nazwiska głównego bohatera tej pozycji, Williama Gibsona, co zobowiązywałoby, w moim mniemaniu, do obszerniejszego studium owego gatunku w odniesieniu do pozostałych poruszonych zagadnień. Dani Cavallaro zdaje się poprzestawać na odnotowaniu związku źródłowego pomiędzy SF i jej najmłodszym odgałęzieniem, a mianowicie cyberpunkiem, by zająć się z kolei szczegółowo wyłącznie tym ostatnim, zapominając zgoła o własnym tytule.

Cavallaro zaczyna swoje wyrzuty od wyjaśnienia niektórych pojęć właściwych cyberpunkowi, takich jak: rzeczywistość wirtualna (*virtual reality*) i cyberprzestrzeń (*cyberspace*), oraz omówienia wpływu, jaki wywiera technologia komputerowa na społeczeństwo, jednostkę, tradycyjne pojęcie przestrzeni i lokalności, starając się jednocześnie dociec wielu wad i zalet wspomnianego wpływu. Autorka podnosi kwestie kreatywności, konstrukcji kulturowej, zarówno umysłowej jak i cielesnej, w końcu zwraca uwagę na konieczność przedefiniowania całego systemu wartości nie tylko ze względu na nowe domysły i spekulacje dotyczące natury ludzkiej, ale i zmianę w podejściu do dylematu „rzeczywiste a wyobrażone” w odniesieniu do wirtualnej rzeczywistości.

Cavallaro następnie przeprowadza analogię pomiędzy pojęciami *technologii* i *mitologii*, co daje jej pożywkę do dywagacji na temat bohatera mitów i cyborga na bazie takich filmów jak *Robocop* i obu części *Terminatora*. Następnie dość płynnie przechodzi do rozważań na temat mitu i religii w powieściach cyberpunkowych, ze szczególnym naciskiem położonym na system wierzeń Voodoo, przy prawie zupełnym zaniedbaniu omówienia innych religijnych wpływów, np. gnostycyzmu. Za to nawet na moment nie zaniedbuje porównywania motywów mitologicznych i technologicznych w omawianych tekstach.

Od postaci cyborga do dywagacji na temat ciała w cyberpunku jest tylko jeden krok, który Cavallaro robi nonszalancko, argumentując wbrew powszechnemu przekonaniu krytyków, jakoby technologia „wymazała” ciało, że nie było to pozbycie się cielesności, ale raczej transformacja, często związana z gruntownym udoskonaleniem. Przy okazji zapoznaje czytelnika z trzema charakterystycznymi dla tego nurtu figurami/postaciami/bezpostaciowcami: duchem (*ghost*), lalką bądź androidem (*doll*) i obcym (*stranger*) znowu w oparciu o interpretację wybranych tekstów.

Bezpostaciowość technologiczna, czy może raczej bez-ludzkość, doprowadzi czytelnika do aspektów bardziej mu bliskich: kwestii płciowości i seksualności z interesującym omówieniem charakterów kobiecych, ich niezależności i siły; potem do miasta, szczególnie Wenecji będącej symbolem płynności cyberprzestrzeni, którego zniszczone ulice z wszędobylskimi mediami, komputeryzacją, wciskającą się wszędzie zbrodnią bez kary i nastrojem, w dość oczywisty sposób naprowadzają czytelnika i autora na skojarzenia z Gotykiem.

Choć tematyka poruszona przez Dani Cavallaro jest zdecydowanie interesująca, to jednak zgłębianie tej książki może zdać się nader nużącym. A to dlatego, że autorka czerpie pełnymi garściami z dokonań innych teoretyków literatury, którzy na temat cyberpunku zdążyli się wypowiedzieć przed nią, a więc w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia. Momentami tekst sprawia wrażenie raczej barwnego collage'u czy patchworku powiązanego uwagami autorki mającymi za zadanie przeprowadzenie czytelnika od jednego cytatu do drugiego, bez wprowadzania nowych elementów czy nawet komentarzy w jakikolwiek sposób wartościujących cytowane wypowiedzi. W podobny sposób napisana jest lwią część tekstu, co przyćmiewa pozytywne wrażenie zbudowane przez pozostałe fragmenty.

Właściwie nie wiadomo też, do kogo Dani Cavallaro kieruje swoją pracę. Jeśli do znawców przedmiotu, to znajdą tam głównie swoje własne słowa w formie cytatów oraz ciekawe interpretacje niektórych filmów i dogłębne lektury tekstów Gibsona i kilku innych pisarzy jego nurtu, które jednak nie porażają nowatorstwem. Jeżeli do laików, co tłumaczyłoby dobór tak wielu tekstów źródłowych, to brak tutaj dokładniejszego omówienia, np. różnic pomiędzy dotychczasowymi dokonaniem pisarzy SF a Gibsonowskimi, czy choćby wyjaśnienia na czym dokładnie polegał wkład Gibsona w tworzenie nowej gałęzi fantastyki naukowej, czy wreszcie jakiegokolwiek próby zdefiniowania pojęcia cyberkultury, o czym autorka zapomina po raz kolejny zaniebując jedną z części składowych swojego tytułu. Jednak z całą pewnością książka ta służyć będzie wiernie pomocą tym, którzy poszukują dalszych materiałów do czytania na temat cyberpunku, a to ze względu na bardzo in-

teresującą bibliografię i przewodnik po tekstach sugerowanych do dalszych studiów.

## Przypisy:

<sup>1</sup> Lawrence Sutin, *Philip K. Dick. Boże inwazje*, Poznań, Zysk i S-ka Wydawnictwo 1999, s. 17.

<sup>2</sup> Stanisław Lem, *Fantastyka i Futurologia*, Warszawa, Interart 1996, s. 283.

<sup>3</sup> Sutin, *Philip K. Dick...*, s. 19.



## Kolekcjonowanie osobliwości, osobliwości kolekcjonowania

Marjorie Swann, *Curiosities and Texts. The Cultures of Collecting in Early Modern England*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2002, 280 stron.

W 1999 roku Patricia Fumerton we wstępie do zbioru *Renaissance Culture and the Everyday* [Kultura renesansu a codzienność]<sup>1</sup> ogłosiła manifest „nowego nowego historycyzmu”. Jak sama nazwa sugeruje, badacze identyfikujący się z „nowym nowym historycyzmem” otwarcie przyznają wpływ na swą teoretyczną pozycję amerykańskiego nowego historycyzmu oraz, pośrednio, brytyjskiego kulturowego materializmu. Równocześnie jednak krytykują oni założenia i metodologię tekstów wpisanych już do kanonu powyższych szkół, a w szczególności prac z lat osiemdziesiątych XX wieku<sup>2</sup>.

Fumerton formułuje zarzuty, które dają się sprowadzić do dwóch nadrzędnych zastrzeżeń wywiedzionych z krytyki sposobu, w jaki powyżsi badacze posługują się wszechobecną w ich pismach anegdotą. Nie chodzi tutaj o to, iż z pozoru marginalne doświadczenia ludzi Renesansu stanowią punkt wyjścia badań kulturowych, ale iż wyciąga się z nich jednowymiarowe i uogólniające wnioski. Analizy nowego historycyzmu i kulturowego materializmu rzucają jedynie światło na „hierarchiczną strukturę władzy,”<sup>3</sup> przede wszystkim koncentrując się na dworze, instytucjach państwowych czy ideologii politycznej. Fumerton nazywa zatem tę perspektywę „politycznym historycyzmem”<sup>4</sup>. Niebezpieczne uogólnienia z kolei pojawiają się, gdy fragmentaryczną i jednostkową anegdotę traktuje się jako nośnik znaczeń reprezentatywnych dla całości badanej kultury.

Odpowiedzią Fumerton na metodologiczne ślepe zaułki nowego historycyzmu i kulturowego materializmu ma być właśnie „nowy nowy historycyzm” ze swym postulatem powrotu do „codziennego” i „pospolitego” – pojęć zdefiniowanych już wcześniej przez Michela de Certeau czy Henri’ego Lefebvre’a. „Nowy nowy historycyzm” ma więc być „społecznym historycyzmem,”<sup>5</sup> który wprawdzie interesuje się relacjami władzy, ale w swej analizie wychodzi poza tematykę renesansowego dworu i jego instytucji. Chodzi raczej o zbadanie wielopoziomowych praktyk kulturowych, które ukazywałyby, w jaki sposób obowiązujący porządek społeczny był różnorodnie wykorzystywany i naruszany przez jednostki bądź grupy znajdujące się na polityczno-społecznych peryferiach. Fumerton twierdzi, że podobne renegocjacje, transformacje czy transgresje najczęściej zachodzą poprzez codzienne uczestniczenie w pro-

dukcji, wymianie i konsumpcji kultury materialnej. Dlatego też postuluje ona prymat wymiaru materialnego w badaniach kulturowych. Taka perspektywa umożliwia wzbogacenie opisów indywidualnych doświadczeń o jak najdokładniejsze szczegóły, które, z kolei, pozwalają na krytyczną analizę determinujących owe doświadczenia dyskursów. Na pierwszym planie stawiany jest więc materialny przedmiot w roli medium doprowadzającego „nowego nowego historyka” do podmiotu oraz do siatki relacji, w które ów podmiot jest uwikłany.

Przed „nowym nowym historycyzmem” czy też „nowym antykwaryzmem”, jak nazwał go przekornie Hugh Grady<sup>6</sup>, wyrosły jednak metodologiczne problemy, które dotyczą braku utożsamienia podstawowych pojęć, którymi się posługuje. Spory dotyczą głównie samego sposobu rozumienia „materialności” przedmiotu oraz jego krytycznych konsekwencji. Dla Jonathana Gil Harrisa krytyczne stanowisko „nowego nowego historycyzmu” nie wykorzystuje w pełni potencjału kultury materialnej, gdyż unieruchamia przedmiot w konkretnym momencie historycznym dla celów synchronicznej, ‘statycznej’ analizy, niejednokrotnie popadając w fetyszyzm.<sup>7</sup> Wnioski prezentowane więc przez badaczy przyjmujących taką perspektywę coraz częściej spotykają się ze sceptycyzmem.

Powołując się na filozofię Arystotelesa i Marksa, Harris nie zgadza się na sprowadzanie przedmiotu do sfery czysto fizycznej. Materialność to dla Harrisa obdarzony dynamiką i podlegający transformacjom proces. Aby uchwycić i opisać ów proces, obok analizy synchronicznej potrzebna jest dodatkowo analiza diachroniczna, czyli prześledzenie „trajektorii przedmiotów prowadzących przez czas i przestrzeń”<sup>8</sup>, – dyskursywnej i ekonomicznej historii ich produkcji, wymiany bądź przemieszczenia.

Trzeba jednak podkreślić, że przez produkcję, Harris rozumie nie tylko sposób i moment wytworzenia danej rzeczy, ale również każdorazowy akt jego „wystawiania” (*staging*), czyli teatralizacji. Chodzi tutaj o nadawanie materii konkretnej *roli* do odegrania, w trakcie czego przedmioty obdarza się znaczeniem, jak i one same stają się źródłem nowych sensów. Dodatkowo, każda poprzednia „rola” z konieczności determinuje interpretacje kolejnej. Taka perspektywa pozwala na prześledzenie sekwencji etapów<sup>9</sup> społecznego funkcjonowania poszczególnych przedmiotów – stają się one, tak jak chciał Arjun Appadurai, rzeczami w ruchu (*things-in-motion*).<sup>10</sup> Propozycja Harrisa problematyzuje stanowisko „nowego nowego historycyzmu”, które w dużym stopniu postrzega materialne „szczątki” Renesansu jako bezpośrednie „synekdochy przeszłości”<sup>11</sup>.

Omawianie książki Marjorie Swann *Curiosities and Texts. The Culture of Collecting in Early Modern England* [Osobliwości i teksty. Kultura kolekcjonowania we wczesnonowożytnej Anglii] w kontekście wyżej zarysowa-

nej debaty jest zasadne, co najmniej z dwóch powodów. Po pierwsze, Swann otwarcie przyznaje się do teoretycznego powinowactwa z „nowym nowym historycyzmem”; z drugiej strony jednak, udaje jej się uniknąć problemów, na które wskazuje Harris.

Siedemnasty wiek jest dla Swann okresem, kiedy na skutek ekonomicznych, kulturowych, społecznych i psychologicznych zmian doszło do ogromnego wzrostu zainteresowania i zapotrzebowania na dobra materialne: towary kolonialne i luksusowe, osobliwości natury, dzieła sztuki czy chociażby przedmioty codziennego użytku. Owo zapotrzebowanie zrodziło m.in. nowe formy konsumpcji i wymiany, doprowadzając do redefinicji pojęcia własności (*property*). Wcześniej, pojęcie to określało posiadanie ziemi oraz czerpanie z tego tytułu dochodu. W siedemnastym wieku, „własność zaczyna być postrzegana jako prawo do posiadania przedmiotów materialnych bądź nawet jako sam przedmiot” (s. 6). Owe przemiany z kolei otwały drogę nowym formom autokracji (*self-fashioning*) podmiotu. Dlatego też, dla Swann, przedmiot to narzędzie/medium w procesie kreatywnego wytwarzania kulturowych znaczeń.

Z tej teoretycznej perspektywy zaprasza ona do przyjrzenia się różnym formom kolekcjonowania w siedemnastowiecznej Anglii. Samą praktykę kolekcjonowania definiuje Swann, za Susan M. Parce, jako „zmienną, dynamiczną technologię tożsamości, która działa w niedookreślonej sferze pomiędzy kulturowym pojęciem wartości oraz [...] osobowością jednostki” (s. 8). Kolekcjonowanie zatem, politycznie nacechowane i ideologicznie uzasadniane, stanowi przestrzeń autokracji; jest wyrazem zarówno społecznie uwarunkowanego działania, jak też subiektywnego doświadczenia. Z konieczności więc, taki przejaw zainteresowania przedmiotami powinien być analizowany w szerszym kontekście społeczno-historycznym. Dotyczy to szczególnie Anglii, gdzie, inaczej niż na Kontynencie, prominentni kolekcjonerzy wywodzili się również ze średnich warstw społecznych. Wiedzeni swymi ekonomiczno-społecznymi aspiracjami oraz skonfrontowani z wojną domową i królobójstwem, starali się oni uzyskać nową, kulturową tożsamość właśnie poprzez kolekcjonowanie. Te próby społecznego przewartościowania za pomocą przedmiotów interesują Swann szczególnie jako przykłady na kreatywne podważanie dominujących dyskursów. Taka perspektywa wyraźnie pokazuje, że cele i metodologiczne założenia „nowego nowego historycyzmu” są Swann bliskie.

Szczegółową analizę kontekstów kolekcjonowania oraz tożsamościowych renegecji przeprowadza Swann za pomocą ogólnego, teoretycznego klucza, który polega na założeniu, iż siedemnastowieczne praktyki kolekcjonowania zawsze pociągały za sobą konstytuowanie się trójstronnych relacji pomiędzy podmiotem, przedmiotem a tekstem.

Silny związek między przedmiotem a tekstem ujawnia historia terminów „kolekcja” (*collection*) czy „kolekcjoner” (*collector*). To właśnie w siedemnastym wieku dochodzi do wzajemnej semantycznej kontaminacji między oznaczeniem zbioru przedmiotów, a zbioru tekstów. Wcześniej, powyższe terminy zarezerwowane były dla tekstowych kompilacji i ich kompilatora. Począwszy od Anglii Stewartów, rosnąca popularność gromadzenia i wystawiania osobliwości czy dzieł sztuki powoduje, iż pojęciem „kolekcja” coraz częściej desygnowano zbiory przedmiotów materialnych. Publikowane opisy tychże zbiorów, opatrujące każdą rzecz lub raczej okaz szczegółowym komentarzem kolekcjonera, zrodziły z kolei nowy gatunek tekstu – katalog. Według Swann, powyższa relacja między tekstem a przedmiotem spowodowała, że książki zaczęto postrzegać nie tylko w kategoriach nośnika reprezentacji, ale również jako przedmioty nadające się do wystawiania. Teksty, zatem, uległy uprzedmiotowieniu; przedmioty tekstualizacji.

Swann ciekawi jednak przede wszystkim rola podmiotu w tak uwarunkowanej wymianie znaczeń między przedmiotem materialnym a tekstem. Chodzi tu zarówno o funkcję jednostki bądź grupy w inicjowaniu owej wymiany, jak i kreatywne wykorzystanie przedmiotu do renegocjacji własnej tożsamości względem porządku społecznego. Pojawienie się tekstowych muzeów w postaci katalogów umożliwiło znaczeniowe zazębienie się terminów „autor” i „kolekcjoner”, a przestrzenią owego zazębienia była własność w kapitalistycznym już, niefeudalnym ujęciu. Swann twierdzi, iż w siedemnastym wieku idea autora jako prawowitego posiadacza tekstu dopiero się kształtowała. Czy w związku z tym autor, zebrawszy swe wcześniejsze utwory w jednym tomie, mógł uważać się za kolekcjonera, a przez to postrzegać je jako przedmioty, z którymi wiąże go prawo własności? Czy osoba, z kolei, odpowiedzialna za powstanie katalogu może uważać się za jego autora, a jeśli tak, czy w związku z tym, dzięki tekstowej reprezentacji, może umocnić swe prawa jako (współ)właściciela opisywanych przedmiotów? (A podkreślić należy, że nie zawsze kolekcjoner sam tworzył katalog kolekcji).

Nurtujące Swann powyższe pytania ukazują, że symboliczna wymiana między pozycją autora i kolekcjonera otworzyła drogę do ich wzajemnego - dosłownego i symbolicznego – „uwłaszczenia”. W społeczeństwie natomiast, gdzie na skutek szerokich przemian kulturowo-gospodarczych posiadanie przedmiotów materialnych staje się wyznacznikiem władzy i autorytetu, owo „uwłaszczenie”, a raczej jego udokumentowanie, stało się narzędziem publicznej autokreacji.

Książka *Curiosities and Texts* ilustruje konstytuowanie się owych wzajemnych relacji w czterech różnych kontekstach, z tym że pierwsze dwa rozdziały poruszają się wzdłuż trajektorii kolekcjoner-autor; kolejne dwa, odwrotnie, badają migracje znaczeń od autora do kolekcjonera.

Rozdział pierwszy (Cultures of Collecting in Early Modern England), koncentruje się na dziejach najpopularniejszej, prywatnej kolekcji w siedemnastowiecznej Anglii, zebranej przez Tradescantów, ojca (1570-1638) i syna (1608-1662). Poszukując wszelakich osobliwości czy projektując ogrody dla m.in. Roberta Cecila, Księcia Buckingham czy samego Karola I, równocześnie gromadzili oni w swej podlondyńskiej posiadłości własną kolekcję. „Arka”, bo tak nazywali muzeum i ogród Tradescantów im współcześni, stanowiła pierwsze w dziejach Anglii muzeum, do którego wstęp był płatny. Potencjalni goście nie podlegali zatem mechanizmom doboru na podstawie reputacji i koneksji, tworząc zamkniętą, elitarną grupę arystokratów i humanistów. Przedsięwzięcie Tradescantów przeistoczyło doświadczenie oglądania w towar, ale, z drugiej strony, „Arka” wpisywała się w elitarny, prestiżowy model kolekcjonowania, co pozwoliło jej właścicielom na wynegocjowanie sobie hybrydycznej formy tożsamości kulturowej.

Tekstową reprezentacją owej tożsamości był opublikowany w 1656 roku katalog *Museum Tradescantianum. A Collection of Rarities*, gdzie obok listy przedmiotów i roślin, pojawiła się również lista głównych dobroczyńców kolekcji, tj. postaci, które przyczyniły się do jej powstania, z Karolem I oraz jego małżonką, Marią, na czele. Umieszczając taki spis w katalogu, a więc dodając do kolekcji przedmiotów kolekcję osób, młodszy Tradescant ukazywał mapę swych społecznych powiązań, sytuując się w jej centrum. Swann pokazuje również, w jaki sposób ów opublikowany katalog posłużył później Eliasowi Ashmole’owi, jednemu ze współautorów, w przejęciu kontroli nad kolekcją po śmierci jej właściciela. Powołując się na współautorstwo, Ashmole na drodze sądowej odebrał kolekcję wdowie po Tradescancie, zaprzestał jej publicznego wystawiania, a pod koniec życia przekazał ją uniwersytetowi w Oxfordzie.

Powyższa migracja służy autorce do ukazania, w jaki sposób zbiory przedmiotów oraz ich reprezentacja służyły kolekcjonerom wywodzącym się spoza arystokracji do pięcia się po drabinie społecznej. Historia Ashmole’a z kolei, ilustruje płynność ról kolekcjonera/ autora, a więc właściciela przedmiotów/ „właściciela” tekstu.

Rozdział drugi (Sons of Science: Natural History and Collecting) opisuje podobny proces w znacznie szerszym kontekście. Swann chce pokazać, w jaki sposób praktyki kolekcjonowania wpłynęły na uformowanie się nowego modelu wiedzy, a co za tym idzie, jej zdobywania, oraz w jaki sposób posłużono się tymże modelem w budowaniu tożsamości grupowej i instytucjonalnej.

W pierwszej części rozdziału, Swann koncentruje się na filozofii Franciszka Bacona omawiając jego wizję nauki – filozofii naturalnej wywiedzionej z historii naturalnej. Historia naturalna była oparta na dokładnym badaniu

i opisie pojedynczych okazów przyrody, szczególnie tych, które odbiegają od uznawanych norm. Każdy taki opis powinien powstać niezależnie od pozostałych, by historia naturalna nie ulegała pokusie systematyzacji i porządku. Dopiero na podstawie ogromnej ilości owych portretów natury można doszukiwać się wzorów, formułować ogólne wnioski czy docierać do praw rządzących przyrodą. Ów drugi poziom interpretacji należał właśnie do prerogatyw filozofii naturalnej. Swann argumentuje, że tak nakreślony model poznawczy, gdzie historia naturalna to *de facto* próba stworzenia galerii natury, uzależniony jest od zbieractwa, czyli od rzeszy kolekcjonerów, którzy byliby odpowiedzialni za nagromadzenie wystarczającej ilości przedmiotów zdalnych do analizy. Ilość okazów gwarantowała zatem prawdziwość wniosków.

Dla Bacona wiązało się to z uformowaniem hierarchii kolekcjonerów, na czele której sam się plasował jako naczelny interpretator. Taka kolekcja jednostek, argumentuje Swann, stanowiła dla Bacona alternatywny model porządku społecznego, gdzie autorytet wypływał z zajmowanej pozycji w zbiurokratyzowanym procesie zdobywania wiedzy. Teoretycznie podważało to obowiązującą hierarchię społeczną, opartą na koneksjach rodzinnych oraz dziedziczeniu ziemi. Zdaniem autorki jednak, Bacon starał się wykorzystać swe filozoficzne postulaty do zdobycia pozycji politycznej, zabiegając o instytucjonalną realizację swych idei w ramach istniejącego systemu.

Przez owe działania, rozdźwięk między dwiema różnorodnymi koncepcjami władzy – wypływającej z relacji rodzinnych i ziemskich, a wypływającej z relacji do przedmiotów i wiedzy – nie był widziany jako źródło potencjalnego zagrożenia. Dzieje bakonizmu w drugiej połowie XVII wieku pokazują coś wręcz przeciwnego. Posiadacze ziemscy, a więc osoby dysponujące ogromnymi środkami finansowymi i wolnym czasem, wykorzystali taką koncepcję władzy i kolekcjonowanie do zrzeszenia się pod hasłami nowej ideologii: wirtuozerii. Trzeba jednak zastrzec, że był to bakonizm spaczony. Siedemnastowieczni wirtuozi przejęli po Baconie ideę, że zbieractwo i gromadzenie przedmiotów, zwłaszcza osobliwości, może stać się źródłem autorytetu. Filozofia naturalna jako droga do odkrywania praw natury i praktycznego ich zastosowania nie znalazła w tym kręgu szerszego oddźwięku. Chodziło raczej o wyeksponowanie dziwności samych przedmiotów, aby ich nagromadzenie podkreślało wyższość społeczną właściciela. Siedemnastowieczni wirtuozi-kolekcjonerzy pozbawiali więc interesujący ich przedmiot potencjalnie praktycznego zastosowania, by przekształcić go w nowy kapitał kulturowy. Swann nazywa ów proces „zespoleniem się praktyk kolekcjonowania i świadomości przynależności klasowej” (s. 76).

Powstałe w 1660 roku Towarzystwo Królewskie z kolei, przyjmując za swego patrona właśnie Bacona, próbowało przywrócić kolekcjonowaniu

praktyczny wymiar, a z drugiej strony, zachęcić angielskich wirtuozów do zrzeszenia się pod swym instytucjonalnym patronatem. Swann analizuje więc formy wzajemnej kulturowej symbiozy między elitarną grupą wirtuozów, a nowopowstałą, negocjującą dopiero swe znaczenie instytucją. Wirtuozi, jako członkowie Towarzystwa Królewskiego wnosili z sobą wrażenie elitarności. Towarzystwo, z kolei, wpisywało wirtuozerskie praktyki kolekcjonowania w ramy naukowej powagi i celowości.

Owa wymiana znaczeń przełożyła się na utworzenie w 1666 roku otwartej dla zwiedzających kolekcji (*The Repository of the Royal Society*), powstałej w 1666 roku. Kolekcja powstała z przedmiotów darowanych Towarzystwu, a jej opublikowany katalog skrzętnie wyliczał wszystkich hojnych darczyńców. Towarzystwo jako instytucja zyskało więc materialną i tekstową reprezentację, umacniając równocześnie pozycję skojarzonych z nim pojedynczych kolekcjonerów.

Swann zwraca jednak uwagę na dwa fakty. Po pierwsze, kolekcja Towarzystwa nigdy nie stała się tym, czym początkowo planowano – kompletną encyklopedią natury. Przeciwnie, pomogła ona w rozpropagowaniu wirtuozerskiego modelu zainteresowania przedmiotem, przydając mu autorytetu. Po drugie, *Repository* stało się potencjalnym źródłem społecznej transgresji – katalogowa lista darczyńców ułożona była alfabetycznie, a nie wedle rangi społecznej, jak, na przykład, lista Tradescanta. Mogło to pomóc niewywodzącym się z elit społecznych kolekcjonerom w publicznej autokreacji.

Trzeci rozdział (*The Countryside as Collection: Chorography, Antiquarianism, and the Politics of Landscape*) porusza problematykę chorografii, której rozwój pod wpływem antykwaryzmu spowodował, iż angielski krajobraz coraz częściej opisywano jako przestrzeń wypełnioną nadającymi się do kolekcjonowania przedmiotami. Autorzy owych dzieł, z kolei, wykorzystywali tekst do prezentowania się w roli zbieracza artefaktów i posiadłości należących do ziemiaństwa i arystokracji, a w związku z tym stawali się symbolicznymi współwłaścicielami opisywanych rzeczy. Kulminacją tego procesu były tekstowe historie naturalne wybranych rejonów. Takie ‘przedmiotowe’ spojrzenie na poszczególne hrabstwa kraju wyrażało równocześnie zmiany zachodzące w sposobie definiowania pojęcia własności.

Swann wychodzi od prac Williama Camdena, Williama Burtona czy Richarda Carewa, powstałych jeszcze w czasach Tudorów bądź wczesnych Stuartów. W ich szczegółowych opisach posiadłości ziemskich autorka dopatruje się narracji, które sugerowały nierozzerwalny, dziedziczny związek właściciela z ziemią. Takie rozłożenie akcentów powodowało, iż „szlachectwo” zaczęto wywodzić raczej z powyższej relacji niż z nadania monarchy. Czasy Wojny Domowej i Interregnum, przypadające na antykwaryczno-chorogra-

ficzną działalność Johna Weevera, Sir Williama Dugdale'a czy Sir Thomasa Browne'a, to czasy również wzmożonej aktywności kolekcjonerów krajobrazu. W obliczu zagrożeń ze strony radykalnych purytanów, wyżej wymienieni autorzy widzieli się w roli archiwistów materialnych śladów minionej epoki. Katalogowano więc wszelkiego rodzaju zabytki kultury, pomniki nagrobne czy wyposażenie kościołów, a antykwaryczne opisy funkcjonowały jako gabinety osobliwości, które wciąż nawiedzał duch starego porządku społecznego.

W pismach Thomasa Browne'a jednakże, a szczególnie w *Urne Burial* (1658 rok), dopatruje się Swann ideologicznych sprzeczności. I tu różni się ona od wcześniejszych komentatorów, którzy widzieli w Brownie tradycjonalistę jednoznacznie opowiadającego się za starą, opartą na więzach krwi i dziedziczeniu koncepcją władzy. Swann wykazuje jednak, iż pochodzący spoza elitarnego ziemiaństwa Browne również wykorzystywał praktyki kolekcjonowania i popularność antykwaryzmu do snucia sieci społecznych koligacji. Ich późniejsza ekspozycja na kartach opublikowanych dzieł ułatwiła mu społeczny awans. Browne traktował kolekcjonowanie jako źródło kulturowego kapitału, aby z wirtuozerią wpisać się w tradycyjne struktury feudalnych relacji, przez co, paradoksalnie, czynił wyrwę w owych relacjach.

Nie byłby zatem Browne społecznym reakcjonistą, ale plasowałby się na ideologicznych rozdrożach między starym pojmowaniem angielskiej wsi jako przyczółka szlacheckich wartości a nową interpretacją krajobrazu jako źródła osobliwości natury. Owo zmienione podejście w duchu naukowego bakonizmu zdominowało chorografię po 1660 roku. Najlepszym przykładem są publikacje Roberta Plota, *notabene* pierwszego kustosa muzeum Ashmole'a w Oxfordzie, spod którego pióra wyszły *Natura History of Oxfordshire* (1677) oraz *Natura History of Stafford-Shire* (1686).

Rozdział czwarty, „Autor jako kolekcjoner”, rozpoczyna Swann od teoretycznego rozróżnienia pomiędzy pojęciem „autora” a „pisarza”, powołując się na definicję Adriana Jonesa. Status autora osiąga pisarz (osoba, która jest odpowiedzialna za powstanie tekstu) w momencie publicznego uznania owej odpowiedzialności. Autorstwo jest więc atrybutem z nadania społeczno-kulturowego (s. 149). W związku z tym, Swann stawia następujące pytania: w jaki sposób powyższy proces się odbywa, jakie niesie z sobą korzyści i co może uczynić pisarz, by do niego doprowadzić w konkretnym kontekście kulturowym. Według Swann, w siedemnastowiecznej Anglii Ben Jonson i Robert Herrick różnie wykorzystali praktyki kolekcjonowania tekstów oraz technologię druku właśnie jako narzędzia do autorskiej autokreacji.

Swann postuluje, że wydanie dzieł zebranych (*Workes*) w 1616 roku przez Bena Jonsona należy interpretować w kontekście tzw. *notebook method* – powszechnej praktyki czytania i pisania, która postrzega teksty klasyczne



jako potencjalne źródło tekstowych fragmentów, nadających się do wypisania i kreatywnego wpisania w nowe teksty. *Workes* Jonsona ukazały się jako wyselekcjonowana kolekcja literackich artefaktów – poezji krążących jedynie w postaci manuskryptów oraz wcześniej opublikowanych sztuk. Co ciekawe, Swann pokazuje, w jaki sposób ów autokreacyjny gest skutecznie przeszkodził Jonsonowi w dalszej karierze, funkcjonując jako materialny znak domknięcia bądź też podsumowania jego pisarskiej aktywności.

Interpretując opublikowane w 1648 roku *Hesperides* Roberta Herricka, Swann proponuje potraktowanie tekstowej przestrzeni zbioru poezji w kategoriach przestrzeni muzealnej. Zgromadziwszy szczątki przeszłych, fragmentarycznych i uprzedmiotowionych doświadczeń, poeta-kolekcjoner nadaje im materialny wymiar, zamykając każde z osobna w jednym z 1.400 krótkich wierszy. Tak zaprezentowane różnorodne impresje, martwe natury, portrety, poetyckie choreografie czy rozmowy, to artefakty jednostkowej egzystencji. Ich dysharmonijny natłok składa się na gabinet osobliwości autorskiej tożsamości. Zdaniem Swann, powyższa autokreacja była dla Herricka formą zachowania pomników swej sielankowej przeszłości i starego porządku społecznego w obliczu Wojny Domowej, która zesłała poetę na polityczny margines.

*Curiosity and Texts* konsekwentnie realizuje swe teoretyczne założenia, ukazując relacje między podmiotem, przedmiotem a tekstem, uwikłane w generowanie i renegocjacje różnorodnych dyskursów. Należy jednak podkreślić zjawisko, które powoduje, iż książka Swann, wykorzystując założenia i obejmując cele „nowego nowego historycyzmu”, wykracza poza jego metodologiczne ograniczenia. Swann interesuje kolekcjonowanie jako proces, który problematyzuje jednoznaczne konstytuowanie się podmiotu wobec przedmiotu. Sugeruje ona bowiem, iż miejsce przedmiotu i podmiotu w kontekście kolekcjonowania ulegało często podmianie. Działo się tak na kartach katalogów, gdzie inni kolekcjonerzy i wirtuozi występowali często w roli zebranych ‘przedmiotów’, na kartach choreografii, gdzie skatalogowani właściciele ziemscy figurowali obok szczegółowych opisów należących do nich artefaktów. Paradoksalnie jednak, podobne „uprzedmiotowienie” świadczyło o wysokiej pozycji i autorytecie katalogowanego. Swann pokazuje więc przypadki autokreacji przez poddanie się reifikacji.

Wyraźnie również widać, iż podejście „diachroniczne” Harrisa nie jest Swann obce, robi ona jednak o jeden „teoretyczny” krok dalej. Nie tyle pokazuje różnorodne trajektorie przedmiotów w interesującym ją przedziale czasowo-przestrzennym czy też ich kulturowe „role”, ile analizuje formowanie się ideologii, które wyznaczały owe trajektorie bądź konstruowały znaczenie przestrzeni scenicznej teatru rzeczy. Na wytwarzanie owych znaczeń wpływ miał również sam przedmiot, dlatego Swann wyraźnie podkreśla wymianę

semiotyczną między przedmiotem a jego tłem. Można powiedzieć, że książka Swann opowiada raczej o konstytuowaniu się kontekstów kulturowego „życia przedmiotów”, niż o samych przedmiotach, co nie pozwala jej przygnieść czytelnika bezproduktywnym naporem szczegółowych opisów pojedynczych osobliwości. Takie skomplikowanie „przedmiotowego” spojrzenia na wczesnonowożytną kulturę materialną ukazuje również, o czym „nowy nowy historycyzm” czasem zapomina, iż nie mamy bezpośredniego dostępu do owej „materialności”. Wystawiony w gablocie włos Szekspira czy kapelusz kardynała Wolseya nic nam o sobie bądź o swych właścicielach nie powie. Siedemnastowieczny przedmiot można jedynie dotknąć poprzez inne teksty kultury, których ideologiczne uwikłanie należałoby traktować jako kolejny aspekt materialności rzeczy.

## Przypisy:

<sup>1</sup> Patricia Fumerton, „Introduction: A New New Historicism”. W: *Renaissance Culture and the Everyday*, red. Patricia Fumerton, Simon Hunt, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1999.

<sup>2</sup> Fumerton chodzi tutaj szczególnie o nowy historycyzm Sephena Greenblatta, Louisa Montrose’a czy Stevena Mullaneya oraz o kulturowy materializm Petera Stallybrassa, Jonathana Dollimore’a czy Catherine Belsey. Podkreśla ona jednak, iż część z powyższych badaczy coraz częściej przejawia zainteresowanie kulturą materialną.

<sup>3</sup> Fumerton, *Introduction*, s. 3.

<sup>4</sup> Fumerton, *Introduction*, s. 3.

<sup>5</sup> Fumerton, *Introduction*, s. 5.

<sup>6</sup> Hugh Grady, *Shakespeare’s Universal Wolf: Studies in Early Modern Reification*, Oxford, Clarendon Press 1996, s. 24

<sup>7</sup> Jonathan Gil Harris, „Shakespeare’s hair: staging the object of material culture”. W: *Reconceiving the Renaissance. A Critical Reader*, red. Ewan Fernie, et al., Oxford, Oxford University Press 2005, s. 329–337.

<sup>8</sup> Jonathan Gil Harris, „Shakespeare’s hair...”, s. 330.

<sup>9</sup> Harris w tym kontekście używa również słowa ‘stage.’ Owa homofonia pozwala na podkreślenie sceniczności każdego z etapów znaczenia przedmiotów: etap należy więc rozumieć jako kolejną ‘odślonę’ przedmiotu.

<sup>10</sup> Arjun Appadurai, „Introduction: commodities and the politics of value”. W: *The Social Life of Things*, red. Arjun Appadurai, Cambridge, Cambridge University Press, s. 5.

<sup>11</sup> Jonathan Gil Harris, „Shakespeare’s hair...”, s. 332.

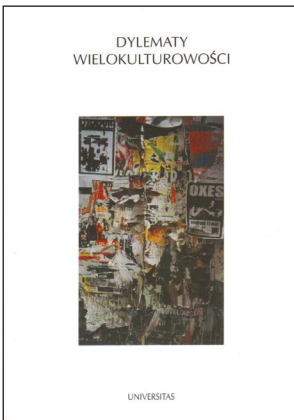
## Wielokulturowość: zjawisko i idea

W zachodnim modelu społeczeństwa otwartego, w świecie, który długo jeszcze pasować się będzie z konsekwencjami kolonializmu, ekspansjonizmu i wielu innych, równie doniosłych w skutkach ideologii – wielość współegzystujących (mniej lub bardziej pokojowo) kultur nie jest niczym szczególnie zaskakującym. W zasadzie takie sformułowanie można byłoby rozszerzyć: trudno sobie dziś wyobrazić społeczeństwo monolityczne kulturowo, jeżeli nie determinuje go rzeczywista geograficzna izolacja – wszak nawet państwa wyznające zasadę ścisłego politycznego izolacjonizmu nie były nigdy na tyle szczelne, by zachować jednokulturowość absolutną. Tym, co w zjawisku współistnienia wielu kultur wydaje się jednak najbardziej frapujące, jest z jednej strony zróżnicowanie stanowisk, jakie kultury dominujące wypracowują sobie wobec kultur dominowanych, marginalizowanych lub po prostu reprezentowanych przez mniej liczne grupy społeczne, zaś z drugiej – powiązanie dyskursu wielokulturowości z ideą państwa, a w szczególności „państwa narodowego”. Owo zróżnicowanie, tak jak owo (nieoczywiste w jednoczącej się Europie) powiązanie, stanowią łącznie fundament całego wachlarza dylematów, jakie ujawniają się w kontekście naukowej refleksji na temat grupowej, a także indywidualnej interakcji między *mną* a *Innym*. Dylematy, o których mowa w przedstawianych tutaj książkach były – i wciąż są jeszcze – udziałem demokracji „starszych” niż nasza rodzima. Jednak nie ulega wątpliwości, że w kontekście naszego kraju (a także innych państw, które po upadku Związku Radzieckiego zyskały suwerenność) wypracowanie spójnej koncepcji „wielokulturowości” – takiej koncepcji, która mogłaby stanowić podstawę prawodawstwa i edukacji obywatelskiej – jest potrzebą palącą. Stąd orientacja niniejszych not, poświęconych dwóm istotnym, wzajemnie uzupełniającym się pozycjom, które powstały w wyniku działań grupy naukowców współuczestniczących w programie badawczym Instytutu Kultury i Literatury Brytyjskiej i Amerykańskiej Uniwersytetu Śląskiego, poświęconym wielokulturowości. Założenia tego programu zdefiniowane są następująco:

Badania [nad wielokulturowością] koncentrują się na ścieraniu się, uzupełnianiu, konfliktach i przenikaniu, adaptacji i zanikaniu tradycji kulturowych w społeczeństwach i społecznościach o złożonej strukturze etnicznej, narodowej i rasowej (Wielka Brytania w dobie migracji, USA, Południowa Afryka, Australia). Odkrywane są tak mechanizmy wielokulturowości jak i jej przejawy w tekstach literackich i kulturowych. Szczególnie dostrzegana jest rola dyskursów marginal-

nych lub marginalizowanych, dynamika hierarchii wewnątrz kultury „globalnej” oraz różnorodne formy akceptacji i odrzucenia jako rezultaty międzykulturowych kontekstów.<sup>1</sup>

Choć punktem wyjścia badań przy tak określonych celach są analizy procesów kulturowych zachodzących w krajach angielskiego obszaru językowego, refleksja teoretyczna z nich wynikająca służy przede wszystkim jako swoista „rama odniesienia” dla studiów nad kulturą polską doby przemian. W kontekście stopniowego przenikania elementów zachodnioeuropejskich i amerykańskich do filozofii polityki i praktyki kulturowej naszego kraju – takie odniesienia wydają się szczególnie istotne, czego ponad wszelką wątpliwość dowodzi pierwsza z omawianych w niniejszym numerze *Er(r)go* książek.



*Dylematy wielokulturowości*, red. **Wojciech Kalaga**  
(Kraków: Universitas, 2005), s. 368, miękka oprawa.

Wychowanie powojennego społeczeństwa polskiego w przeświadczeniu, iż Polska stanowi kulturowy monolit (co, jak się wydaje, mogło stanowić jeden z celów historiografii preparowanej na potrzeby masowej edukacji na poziomie szkół podstawowych i średnich przed rokiem 1989), przyniosło oczekiwane skutki. Trudno się zresztą temu dziwić. *En masse*, Polacy, których etniczna odrębność od żywiołów zaborczych determinowana była siłą tradycji osadzonej w rzymskim

katolicyzmie (nie tylko tradycji pisanej, ale także tej przekładającej się na codzienną praktykę kulturową), od osiemnastego stulecia pasowali się z koniecznością definiowania własnej tożsamości wobec wszystkich *innych tradycji* (prawosławia, protestantyzmu, judaizmu czy wiążanego z *rosyjskością* sowieckiego komunizmu) – a także wobec innych ras. Wyraz „wobec” nie oznacza jednak tego, co mógłby sugerować jego źródłosłów: „wobec” to nie: „w obecności”, lecz: „w opozycji”.

W takim kontekście, źródeł koncepcji kultury polskiej jako monolitycznej można z jednej strony upatrywać w nacjonalizmie wyznaniowym, którego etykietą stało się znane już od czasów obrony Częstochowy, a umocnione jeszcze w czasach zaborów, połączenie: „Polak i Katolik”. Tożsamość tych dwóch pojęć stała się wyznacznikowym elementem polskiej kultury narodowej: przewrotnie podkreśla tę łączliwość Stefan Żeromski w *Szyfowych*

<sup>1</sup> Źródło: < [http://www.fil.us.edu.pl/ibacl/pl\\_index.php?action=pl\\_prof\\_bad](http://www.fil.us.edu.pl/ibacl/pl_index.php?action=pl_prof_bad) > (28 grudnia 2007)

*pracach*, zwraca na nią uwagę Czesław Miłosz w eseju o wychowaniu katolickim<sup>2</sup> – i do dziś szermuje się taką koncepcją polskości w ważnych, opinio-  
twórczych mediach. Skutkiem nośności i historycznego zakorzenienia owego  
połączenia, Polacy nie-katolicy czy Polacy wobec nauki Kościoła katolickiego  
krytyczni lub obojętni jawić się muszą jako podejrzani, gorsi, nie w pełni  
„swoi”. Z drugiej strony – w okresie powojennym – systematyczne kształ-  
towanie pojęcia polskości jako „polskości monolitycznej kulturowo” mogło  
leżeć w interesie tych sił politycznych, które chciały wykreować taką ideę  
tożsamości narodowej, w której nie mieściłaby się „ukraińskość” czy „litew-  
skość”. Oba te komplementarne procesy wydatnie wpłynęły na kształtowanie  
się dyskursu polskości, który stał się warunkiem koniecznym przemian 1989  
roku, lecz który od tamtej pory aż do dziś coraz wyraźniej okazuje się nie-  
zbieżny ze wspólnotową filozofią jednoczącej się Europy.<sup>3</sup> W kontekście pro-  
blematicznej polskiej tożsamości, wielokulturowość – mimo wieloetnicznej  
tradycji polskiej kultury – jest dziś pojęciem nowym. Obywatele Polski XXI  
wieku – kraju członkowskiego Unii Europejskiej – odkrywają wielokulturo-  
wość dla siebie i pasują się z definicyjnymi dylematami. Dlatego tak istotny  
jest omawiany tutaj zbiór esejów, którego cele zdefiniowano następująco:

Problem tożsamości i inności – oraz stanowiącej podstawę tej dychotomii wielo-  
rakiej i złożonej różnicy – nabiera szczególnego znaczenia w kontekście przemian  
zachodzących w Polsce w ostatnim dziesięcioleciu. Załamała się podtrzymywana  
przez dekady totalitaryzmu idea państwa jednonarodowego i monokulturowego,  
do którego obcy/Inny nie miał wstępu, a więc i nie mógł być przedmiotem wy-  
kluczenia. Otwarcie granic – także rozumianych metaforycznie – zaowocowało  
usankcjonowaniem czynnej obecności Innego. Miejsce kulturowej monoglosji za-  
jęła wieloobecność i wielogłosowość. Własnej przestrzeni kulturowej domagają  
się mniejszości narodowe, społeczności etniczne i grupy nomadyczne; uchodźcy,  
emigranci i przybysze wymuszają swą obecnością przekonstruowanie esencjalnej  
dotychczas tożsamości na tożsamość formułowaną wobec Innego. (s. 6).

„Wobec” oznacza tu jednak nową jakość: współcześnie – definicja toż-  
samości narodowej kształtuje się bowiem „w obecności” Innego. Mimo to,  
twierdzenie, iż tak złożony proces nie jest problematyczny, byłoby projektem  
czysto zachciankowym, gdyż:

[...] wielokulturowość i heterogeniczność społeczna, owa wszechobecność różnicy  
i inności, zderzają się z zakorzenioną i kultywowaną w zbiorowej świadomości  
odrębnością jako nadwartością pozytywną, w rezultacie czego różnica niejedno-

<sup>2</sup> Źródło: <[http://www.milosz.pl/e\\_wk.php](http://www.milosz.pl/e_wk.php)> (22 grudnia 2007)

<sup>3</sup> Problematykę tę podnoszę w artykule „Kultura popularna a baśń o Innym”, który ukazał  
się w tomie zatytułowanym *Polityka-Kultura-Tożsamość* pod redakcją Doroty Tubielewicz-  
Mattsson (Stockholm: Stockholm University Press, 2008)

krotnie nadal pozostaje motorem wykluczenia, a nie akceptacji i tolerancji, wypchnięcia w sferę nieobecności, a nie krytycznej choćby afirmacji. (s. 6)

Wszelako refleksje, które dostarczają teoretycznych narzędzi umożliwiających śledzenie i analizowanie „trajektorii zmian obywatelskiej tożsamości Polaków”, wykraczają znacznie poza wąską sferę lokalności. Eseje, które składają się na prezentowany tutaj tom, włączają w dyskurs tożsamości oraz polifoniczności współistniejących i wzajemnie na siebie oddziałujących kultur perspektywy zakorzenione w metodologicznym podglebiu wielu dziedzin. Z jednej strony, ich autorzy proponują rozważania dotyczące wielokulturowości rozumianej zarówno jako określenie pewnego stanu relacji społecznych lub „ideał współistnienia wielu kultur”, jak i jako pewien projekt polityki społecznej, który w namacalny sposób przekłada się na kształt prawodawstwa sankcjonującego celowe i świadome budowanie społeczeństwa o charakterze „mozaikowym”. Z drugiej strony, oferują spojrzenia o charakterze teoretycznym. Ujęcia filozoficzne, literaturoznawcze, kulturoznawcze i socjologiczne dostarczają narzędzi intelektualnych, dzięki którym wyrazistsze niż dotąd stają się procesy zachodzące we współczesnym świecie (globalizacja, usiecienie, rozwój przestrzeni wirtualnej) – i języka, za pomocą którego można opisywać je bardziej adekwatnie niż do tej pory.

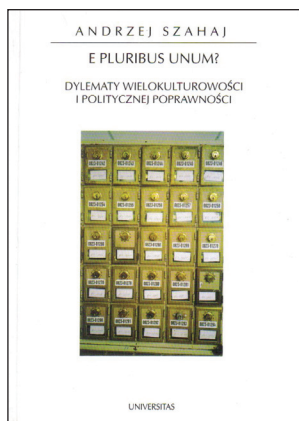
Część pierwsza, zatytułowana *Terytoria tożsamości*, poświęcona jest zagadnieniom szeroko pojmowanej relacji, jaka zachodzi między wielokulturowością a tożsamością/innością. Czytelnik znajdzie w niej wypowiedzi Zygmunta Baumana („O tarapatach tożsamości w ciasnym świecie”), Wojciecha Kalagi („Obowiązek Innego. Trzeci”), Ewy Kosowskiej („Przestrzenie tożsamości”), Aleksandry Kunce („Zlokalizować tożsamość”) oraz Kazimierza Obuchowskiego („Osobowość wobec zmian cywilizacji, czyli o ludziach, roli, uczenia się i autorach siebie”).

W części drugiej – *Wielokulturowość: pogranicza, hybrydy, (g)lokalności* – kontekstualizującej dyskursy teoretycznie osadzającej wynikające z nich obserwacje w praktyce kulturowej, prezentują swoje refleksje tacy badacze, jak: Ewa Rewers („Transkulturowość czy glokalność? Dwa dyskursy o kondycji postnowoczesnej”), Edward Możejko („Wielka szansa czy iluzja: wielokulturowość w dobie ponowoczesności”), Grzegorz Dziamski („Hybrydyczna tożsamość Europy Środkowej po 1989 roku”), Konrad Górny („Pograniczne *genius loci* czy przygraniczna gra w wielokulturowość?”), Maria Zowisło („Wielość i wieloznaczność. Mit (w) ponowoczesności”), Marzena Kubisz („W stronę hybrydyczności: europejskie poszukiwania tożsamości”) oraz Mieczysław Dąbrowski („Między inter- a transkulturowością: przypadek Bobkowskiego”).

Na część trzecią – *Tożsamości terytoriów. Tożsamość (w) sieci* – składają się artykuły łączące pojęcia tożsamości oraz przestrzeni (tak fizycznej, jak i wirtualnej) w kontekście głównego tematu prezentowanej w całym tomie debaty. Czytelnik znajdzie w niej teksty Marii Popczyk („Berlin – miasto widzialnej nieobecności”), Marianny Michałowskiej („Miasto cybernetyczne. Teraźniejszość w kostiumie przyszłości”), Krzysztofa Kalitki („Zamieszkiwanie przestrzeni wirtualnych. Miasto jako struktura wizualna”), Marcina Mazurka („Cyberpolis. Podmiot w przestrzeni terminalnej”), Wojciecha Chyły („Tożsamość medialna, tożsamość wirtualna, tożsamość merkantylizująca popędy”) oraz Magdaleny Kamińskiej („Nowy kształt. Cyberkomunikacja jako narzędzie przeformułowywania tożsamości usieciowionych”).

W świetle zebranych w omawianym tutaj tomie wypowiedzi czytelnicza intuicja złożoności obowiązujących we współczesnym świecie zależności zyskuje solidny naukowy fundament. Dylematy, jakie definicyjna niejednoznaczność centralnego pojęcia oraz konieczność przełożenia rozważań z poziomu „meta” na praktykę kulturową z sobą niosą wytyczają główny obszar teoretycznych i analitycznych studiów zawartych w omawianej książce. Oferując skomplikowaną „mapę powiązań”, biorący udział w projekcie badacze wyjaśniają dlaczego debata poświęcona wielokulturowości jest dziś debatą o charakterze priorytetowym: konieczność rewizji tożsamości „w obecności” innego okazuje się bowiem nie tylko nieunikniona, ale także niezmiernie istotna, biorąc pod uwagę konsekwencje, jakie implementacja mniej lub bardziej samoświadomych „polityk wielokulturowości” może przynieść w nieodległej przyszłości zarówno w relacjach między jednostkami, jak i w makroskali.

Książkę uzupełniają noty biograficzne poświęcone autorom prezentowanych artykułów, opracowany przez Marcina Mazurka indeks rzeczowy oraz indeks nazwisk, ułatwiający pracę z omawianym zbiorem. *Dylematy wielokulturowości*, obok wszelkich zalet merytorycznych, jest pozycją ważną zarówno dla badacza – uczonego, który w swej pracy podnosi związane z wielokulturowością kwestie, jak i dla nauczyciela akademickiego, odpowiedzialnego za to, by pokolenie dzisiejszych studentów stało się pokoleniem „niezależnym”, samoświadomym, gotowym do nieustannej rewizji własnej tożsamości bez obawy o jej „utrata”. Książka bowiem – jako jedna z pierwszych poważnych pozycji poświęconych tak istotnej dziś problematyce – oferuje czytelnikowi polskojęzycznemu przegląd problemów, z jakim niewątpliwie się zetknie i dylematów, przed jakimi stanie partycypując w codziennej praktyce (wielo)kulturowej świata zachodniego.



**Andrzej Szahaj**, *E Pluribus Unum? Dylematy wielokulturowości i politycznej poprawności* (Kraków: Universitas, 2004), ss. 199, miękka oprawa.

*E pluribus unum*, kolejna ważna książka, jaka wyszła spod pióra Andrzeja Szahaja, „przedstawia się” czytelnikowi następująco:

Książka stanowi próbę spojrzenia na problematykę wielokulturowości i politycznej poprawności z punktu widzenia najnowszej filozofii polityki (rozważane są m.in. stanowiska Ch. Taylora, W. Kymlicki, Yael Tamir, I. M. Young, J. Graya, J. Habermasa, R. Rorty’ego i N. Fraser). Jej tłem empirycznym jest sytuacja Stanów

Zjednoczonych. Autor śledzi różnorodne podejścia do kwestii wielokulturowości przez pryzmat zmieniającej się sytuacji kulturowej i etnicznej w tym kraju, a także dominujących metafor opisujących jego rzeczywistość społeczną. Poświęca także nieco miejsca sprawom szczegółowym takim jak np. stosunek feminizmu do ideologii wielokulturowości, groźba „bałkanizacji Ameryki” czy też wpływ globalizacji i poczucia odróżnorodnienia na sukces podejścia akcentującego wagę różnicy i odmienności. Osobny fragment jego rozważań zajmuje kwestia politycznej poprawności. Całość stanowi wprowadzenie do problematyki żywo dziś dyskutowanej na całym świecie, a w literaturze polskiej wciąż słabo obecnej.

Skrótowe z konieczności ujęcie omawianej w pracy znakomitego badacza problematyki należy jednak uzupełnić: *E pluribus unum* dopełnia *Dylematy wielokulturowości I*, stanowiąc jednocześnie niezależne studium zjawisk, jakie kształtując kulturę Stanów Zjednoczonych i Kanady przekładają się bezpośrednio na przemiany światopoglądowe, polityczne i społeczne w świecie. Wyrosłe z amerykańskich doświadczeń i wieloletnich badań nad kulturą Zachodu refleksje Andrzeja Szahaja – człowieka renesansu – dostarczają uczonemu podstawy do klarownej systematyzacji zjawisk o centralnym dla współczesnej rzeczywistości znaczeniu – zjawisk wpływających na kształt *pojęcia tożsamości*, *języka tożsamości* oraz kulturową praktykę *doświadczenia tożsamości* w kontekście politycznego z oczywistych względów dyskursu wielokulturowości.

Składająca się z trzynastu rozdziałów książka omawia ideały asymilacji i wielokulturowości w świetle filozofii polityki, przedstawia centralne metafory multikulturalizmu w odniesieniu do społeczeństwa amerykańskiego, dyskutuje złożoność ideologii wielokulturowości w kontekście „eksperymentu amerykańskiego”, zestawia wielokulturowość z ponowoczesnym liberalizmem Johna Graya, z ideałami republikanizmu oraz z koncep-



cją konsensu ustrojowego, rozważa ją w kontekście dyskursów feminizmu, przedstawia ją w świetle refleksji Richarda Rorty'ego i Nancy Fraser, analizuje multikulturalizm wobec zjawisk globalizacji i „odróżnorodnienia”, lokuje wielokulturowość w kontekście „bałkanizacji Ameryki”, a w końcu odnosi ją do problematyki politycznej poprawności, która – jako zjawisko złożone samo w sobie – stanowi pokłosie „wojen kulturowych” lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku.

Zestawienie omawianych w tej niewielkiej książce kwestii zwraca uwagę czytelnika na szerokość perspektywy przyjętej przez Autora, który z jednej strony „unieobecnia się” retorycznie w prezentowanym wywodzie, pozwalając „mówić” najważniejszym teoretykom wielokulturowości, a z drugiej – błyskotliwie zestawia najistotniejsze stanowiska tak, że jego własny pogląd na dyskutowane problemy staje się dla współczesnego polskiego czytelnika oczywisty. Odnosi się wrażenie, iż książka Andrzeja Szahaja stanowi z założenia swoiste „kompedium” stanowisk i poglądów, jednak zorganizowanych tak, by rozdział najbardziej „autorski” – *Polubić wielokulturowość (!)* – stanowił logiczną konsekwencję dynamiki wynikającej z zestawienia dyskursów prezentowanych w sekcjach poprzedzających. Analizując cztery dysyntyktywne stanowiska, jakie wyłaniają się z debaty poświęconej wielokulturowości, Autor prowadzi czytelnika do wniosków dotyczących postrzegania relacji kulturowych w kategoriach monizmu o pluralistycznym obliczu – i wskazań przekładalnych mniej lub bardziej bezpośrednio na kontekst polski.

Ta głęboko humanistyczna, erudycyjna, pieczołowicie dokumentowana odniesieniami książka, pełniąc wobec nauki funkcję „służebną” – czyni poważny wkład w polskojęzyczne badania nad kulturą, oferując krytyczny przegląd ścierających się koncepcji i stanowisk dotyczących zjawisk, jakie wkrótce staną się udziałem naszej rodzimej kultury. Klarowny wywód, piękna polszczyzna i podziwu godna dyscyplina wywodu powodują, że wśród czytelników tej pozycji znaleźć się mogą nie tylko specjaliści w dziedzinie *culture studies* i filozofii politycznej, ale także filologowie-literaturoznawcy; nie tylko doświadczeni badacze, ale także doktoranci i magistranci kierunków humanistycznych. Dlatego – obok *Dylematów wielokulturowości* – pozycja ta powinna stać się podstawą akademickich kursów i punktem wyjścia dla dalszych, bardziej szczegółowych studiów nad specyfiką międzyludzkich relacji w świecie XXI wieku.

## Summaries

Marzena Kubisz

“I am my own hiding place”: On (Clean) Windows  
and Binoculars or Spaces of Transparency and Secrecy

The essay examines literary (contemporary British fiction) and visual (Western art and film) representations of windows as a space of exposition and transgression in respect to the liminal character of their presence in the cultural (architectural, social and psychological) landscape. Seen from the perspective of Goffman’s sociology of impression management a “window spectacle,” i.e. looking out of the window and being exposed to the gaze of the other, entails questions concerning control and self-control, social transparency and secrecy and can be approached in terms of the role it plays in the process of “presentation of self in everyday life” and inhabiting of the private and public spaces.

Bartosz Kuźniarz

Where goest thou, Truman? On the Secret Life  
of Modern Utopia

The essay takes a closer look at one of the “antinomies of postmodernity”, distinguished by Fredric Jameson in his 1994 book *The Seeds of Time*. Times after the fall of communism have witnessed a tremendous revival of anti-utopian thinking, ranging from the Eastern European lustration frenzy up to the western revisions of the French Revolution period. Jameson shows that the strongest arguments against utopia are in fact utopian arguments themselves. For example, the neoliberal, free market ideology – which denounces all forms of social planning, calling for a pure form of the market – despite its scientific outlook, backed by the authority of economics, hinges in reality on the utopian nostalgia for a perfect social order. The widespread anti-utopian mentality is dependent upon secretly provided utopian gratifications. Anti-utopian fears of the consequences of social projects are camouflage for a different kind of utopia at work in the contemporary world society. The essay shows this specific (anti-)utopian entanglement of modern man through the example of Paul Weir’s “Truman Show”. Truman escapes the artificial, sterile, simulated conditions of Sea Haven in order to become part of the reality which the western audience perceives as decent, normal, free and livable. On the other hand, this “emancipating” gesture conceals the fact that the scenario from which Truman escapes is in “real life” the very epitome of the global, postmodern, capitalist order.

Marek Kulisz

### Camouflage versus Honour

The idea of camouflage stands in opposition to chivalry, and in particular in opposition to honour and courage. For ages knights and warriors wanted to be seen and recognized, as they could not win fame and glory by hiding and outsmarting their enemy. Surprise attacks carried out from hiding were the domain of highwaymen and other kinds of dishonourable riffraff. The appearance of camouflage, though gradual, marks a change in our civilization's perception of warfare, and perhaps conflict in general, when it became more important to be cunning and efficient rather than honourable and brave.

Ewa Rychter

### The Bible in Western Culture: Weakness, Camouflage and Survival Strategies

The article is a reflection on the ways in which Gianni Vattimo and Jonathan Sheehan on the one hand, and Hugh Pyper and Herbert Schneidau on the other hand, perceive the relationship between the Bible and Western culture. I demonstrate that for all of those thinkers the biblical text tunes in to the contemporary cultural context remarkably well. I also argue, however, that unlike Vattimo, Pyper and Schneidau – two contemporary biblical scholars – maintain that the weak status of the Bible should not be taken for granted. Pyper and Schneidau suggest that since the Scripture's weakness may be a survival strategy (a camouflage), one should leave open the possibility that the Bible's cultural stance could undergo a surprising transformation in the future.

Artur Piskorz

### New Threats, Old Fears? Contemporary Hollywood 'Conspiracy Films' and Their Contexts

Hollywood cinema has always been keen on producing films dealing with various forms of conspiracy. A particularly prolific era begun towards the late 1960s and continued for nearly a decade. Leftist filmmakers (e.g. Alan J. Pakula, Sidney Pollack) made a number of 'conspiracy films' constituting an artistic response to the social and political upheavals of the times (the Pentagon Papers, the Watergate scandal, the Vietnam War, the ITT and Lockheed disclosures, and so on). This cycle of films was to stay with the American filmmakers ever since. Virtually every major political controversy earned itself a conspiracy theory and its filmic representation. Depending on the current 'fashion', the films have tackled diverse subjects ranging from the fear of total control to the fear of the world government to the problem of global ter-

rorism after the 9/11 attacks. With the advance of cheap digital technology as well as the Internet, various individuals have been utilizing their opportunity to make films 'unmasking' global conspiracies and plots. This has become particularly widespread after the events of September 11. The essay inquires into the possibility of establishing any patterns of discourse between the classic productions and the new, emerging ones.

## ER(R)GO Informacje dla Autorów (zob.też: [www.errgo.fils.us.edu.pl](http://www.errgo.fils.us.edu.pl))

**Problematyka:** kultura i jej wytwory; ontologia artefaktów; metodologia badań literaturoznawczych i kulturoznawczych; Teoria; literaturoznawstwo porównawcze; tendencje w kulturze/literaturze; związki interdyscyplinarne; pogranicza kultury/literatury, filozofii, antropologii, socjologii etc.; zmiany paradygmatów; trendy i konteksty; syntezy teoretycznoliterackie i kulturoznawcze – oraz obszary zbliżone.

Z wyjątkiem przekładów, *Er(r)go* drukuje wyłącznie teksty uprzednio nie publikowane. Nie zwracamy materiałów nie przyjętych do druku.

### Forma tekstu

1. Tekst należy składać w 2 egzemplarzach formatu A-4 (standardowy maszynopis). Do tekstu należy dołączyć dyskietkę w formacie *Word for Windows* (podwójne odstępy między wierszami, prawy i lewy margines 3 cm, czcionka Times New Roman CE 12 pkt., wcięcie nowego akapitu 1,25 cm, tekst wyjustowany do obu marginesów).
2. Wszelkie ilustracje, rysunki, ryciny itp. prosimy zamieścić na odrębnych stronach, a na dyskietce - w osobnym pliku z zaznaczeniem miejsca w tekście, gdzie należy je umieścić.
3. Przypisy należy przygotować w formie **przypisów końcowych** wedle niżej podanych wskazówek i przykładów:
  - a) **Książka:** Imię Nazwisko autora, *tytuł*, przeł. Imię Nazwisko tłumacza, miejsce wydania, wydawca rok wydania, strony.
  - b) **Artykuł w książce:** Imię Nazwisko autora, *tytuł artykułu*. W: *tytuł tomu*, red. Imię Nazwisko redaktora, miejsce wydania, wydawca rok wydania, strony.
  - c) **Artykuł w periodyku:** Imię Nazwisko autora, *tytuł artykułu*, „tytuł periodyku” rok, tom, nr, strony.
  - d) **Kolejne przypisy:** Nazwisko autora, skrócony tytuł, strony.

### Przykłady:

- a) Odo Marquard, *Rozstanie z filozofią pierwszych zasad*, przeł. Krystyna Krzemieniowa, Warszawa, Oficyna Naukowa 1994, s.18.
  - b) Gianni Vattimo, *Postnowoczesność i kres historii*, przeł. Barbara Stelmaszczyk, W: *Postmodernizm*, red. Ryszard Nycz, Kraków, Baran i Suszczyński 1997, s.128-144.
  - c) Kazimierz Bartoszyński, *Nietzsche dla naszych czasów*, „Teksty Drugie” 1998, 6 (54), s.115-123.
  - d) Marquard, *Rozstanie z filozofią...*, s.46.  
Vattimo, *Postnowoczesność...*, s.131.  
Bartoszyński, *Nietzsche...*, s.116.
4. Prosimy o dołączenie do każdego tekstu krótkiego streszczenia w języku angielskim lub polskim (ca 150-200 słów).

Redakcja zastrzega sobie prawo do dokonywania modyfikacji tekstu nie naruszających merytorycznej strony opracowania.

Manuskrypty i korespondencję proszę kierować na adres:

Wojciech Kaluga, *Er(r)go*, Instytut Kultury i Literatury Brytyjskiej i Amerykańskiej,  
ul. Gen. S. Grota-Roweckiego 5, 41-205 Sosnowiec. E-mail: [errgo@ares.fils.us.edu.pl](mailto:errgo@ares.fils.us.edu.pl)