

ISSN 1508-6305

ER(R)GO

Nr 24 1/2012
Nr 25 2/2012

Teoria | Literatura | Kultura



interiory/eksteriory

wiktoriańska katedra sztuki

interior i gadająca głowa

biblioteka/gotyckie wnętrza

osnowa złej ziemi

mięso przekazu/skorupa ciała

tekstualizacja materialności/krucze wnętrze

amiri baraka nadal walczy

Anna Antonowicz • Amiri Baraka
Zbigniew Biały • Christopher Bigsby
Sonia Front • Monika Kowalczyk • Paweł Jędrzejko
Karolina Lebek • Sławomir Masłoń
Maciej Nowak • Marta Paluch • David Punter



ER(R)GO

Teoria | Literatura | Kultura

Nr 24/25

1 / 2 2012

Pod gościnną redakcją
Zbigniewa Białasa i Pawła Jędrzejki



Katowice 2012

Wojciech Kalaga

redaktor naczelny

Redakcja

Zastępca redaktora naczelnego: Leszek Drong

Sekretarz redakcji: Marcin Mazurek

Członkowie redakcji: Tomasz Kalaga, Marzena Kubisz, Jacek Mydla

Stały współpracownik redakcji: Paweł Jędrzejko

Rada redakcyjna

Fernando Andacht (Ottawa), Zygmunt Bauman (Leeds),

Ian Buchanan (Cardiff), Jean-Claude Dupas (Lille), Piotr Fast (Katowice),

Alicja Helman (Kraków), Erazm Kuźma (Szczecin), Ryszard Nycz (Kraków),

Floyd Merrell (Purdue), Edward Możejko (Edmonton),

Leonard Neuger (Sztokholm), Tadeusz Rachwał (Warszawa),

Erhard Reckwitz (Duisburg-Essen), Katarzyna Rosner (Warszawa),

Horst Ruthof (Murdoch), Tadeusz Sławek (Katowice), Andrzej Szahaj (Toruń),

Lech Witkowski (Toruń), Anna Zajdler-Janiszewska (Łódź)

Spis treści

5 wstęp

Wojciech Kalaga – Er(r)go..., 7

9 rozprawy – szkice – eseje

- Karolina Lebek – Niematerialne przedmioty w ukrytych wnętrzach:
Sir Thomasa Browne'a *Musaeum Clausum*
a wczesnonowożytna konwencja muzealnego katalogowania ... 10
- Anna Antonowicz – Wiktoriańska katedra sztuki 24
- Paweł Jędrzejko – Zamknięci w bibliotece, czyli rozważania o metanarracjach
i naukowych wizjach świata 41
- Zbigniew Białas – Zmumifikowany głos:
Teksasńczycy przywożą „Buszmenom” fonograf 59
- Sonia Front – Uwięzieni we wnętrzu – *Motyl i skafander* Juliana Schnabela
i *Tajemniczy płomień królowej Loany* Umberto Eco 67
- Monika Kowalczyk – Podróż do wnętrza *Imperium*:
„Wschód najbliższy” oczami Ryszarda Kapuścińskiego 74
- Maciej Nowak – *Śnić może?* O pustym wnętrzu ego, czyli prolegomena
do krytyki cynicznej podmiotowości współczesnej 83

103 omówienia – komentarze – opracowania

- Sławomir Masłoń – Osnowa zlej ziemi 104
- Marta Paluch – Mięso przekazu, czy skorupa ciała:
dylematy odbiorcy współczesnej kultury audiowizualnej 118

137 polemiki – rozmowy – uwagi

- Paweł Jędrzejko – Amiri Baraka: poeta walczący 138
- Amiri Baraka/Christopher Bigsby – Teatr i nadchodząca rewolucja 141
- Amiri Baraka – „Ktoś wysadził Amerykę”
(„Somebody Blew Up America”) 159
- Amiri Baraka/Paweł Jędrzejko – Wciąż rewolucjonista 172

187 przekłady

- David Punter – Gotyckie wnętrza: zagadnienia stylu i perspektywy 188

205 recenzje

- Julia Szoltysek – Pisarz, wizjoner, filozof: myśl Hermana Melville'a
w kontekście zachodniej kultury dyskursu 206
- Julia Szoltysek – Widmo dziejów, pułapka historii i duch postkolonializmu:
niebezpieczna (post)ponowoczesna triada 212

221 noty o książkach

227 summaries in english

233 informacje dla autorów

Contents

<hr/>	
5 editorial	
Wojciech Kalaga	– Er(r)go..., 7
<hr/>	
9 studies and essays	
Karolina Lebek	– Immaterial Objects in Hidden Interiors: Sir Thomasa Browne’s <i>Musaeum Clausum</i> and the Early Modern Cataloguing Convention..... 10
Anna Antonowicz	– A Victorian Cathedral of Art..... 24
Paweł Jędrzejko	– Locked in the Library: Reflections on Metanarratives and Academic Weltanschauungs 41
Zbigniew Białas	– The Mummified Voice: Texans Bring the Phonograph to the “Bushmen” 59
Sonia Front	– Trapped in the Interiors: Julian Schnabel’s <i>The Diving Bell and the Butterfly</i> and Umberto Eco’s <i>The Mysterious Flame of Queen Loana</i> 67
Monika Kowalczyk	– A Travel into the Interior of <i>The Empire</i> : “The Nearest East” through Ryszard Kapuściński’s Eyes..... 74
Maciej Nowak	– <i>Perchance to Dream?</i> On the Void Interior of Ego. A Prolegomenon to a Cynical Critique of a Contemporary Model of Subjectivity 83
<hr/>	
103 commentaries and inquiries	
Sławomir Masłoń	– The Loom of the Land 104
Marta Paluch	– The Flesh of the Message or the Bodily Shell: Dilemmas of the Recipient of Contemporary Audiovisual Culture 118
<hr/>	
137 dialogues and polemics	
Paweł Jędrzejko	– Amiri Baraka: A Poet Fighter (Two Interviews) 138
Amiri Baraka/Christopher Bigsby	– “The Theatre and the Coming Revolution” 141
Amiri Baraka	– “Somebody Blew Up America” 159
Amiri Baraka/Paweł Jędrzejko	– Still a Revolutionary 172
<hr/>	
187 translations	
David Punter	– Gothic Interiors: Questions of Design and Perspective..... 188
<hr/>	
205 reviews	
Julia Szoltysek	– Writer-Visionary-Philosopher: Herman Melville’s Thought in the Context of the Western Culture of Discourse.....206
Julia Szoltysek	– The Spectre of the Past, The Trap of History and the Spirit of Postcolonialism: A Dangerous (Post)Modern Triad..... 212
<hr/>	
221 notes on books	
<hr/>	
227 summaries in english	
<hr/>	
233 info for contributors	

ER(R)GO

| wstęp

Er(r)go....,

... czas zajrzeć do wnętrza(a), choć to pojęcie dziś niemal wstydlive, przywołujące widma binaryzmów. Zaglądamy jednak, nie zważając na teoretyczne fobie. Do wnętrza muzeum, którego nie ma, potem zaś do szkatułkowego wnętrza siedemnastowiecznego katalogu muzealnych osobliwości. I jeszcze głębiej, do wnętrza przestrzeni między katalogowym opisem a jego przedmiotem, w której to przestrzeni tworzy się Osobliwość. A zaraz dalej inne wnętrza. Autorytarne wnętrza katedry gotyckiej jako esencja dogmatu i istoty transcendentnego, a zapożyczone przez wiktoriańskie muzeum, jako środek dydaktyczny i edukacyjny majestatu wiedzy. Wnętrze Słowa – owego „katalogu katalogów”; wnętrze Biblioteki – Uniwersum; wreszcie oksymoroniczne wnętrza internetu. Wnętrze głowy bez wnętrza, czyli fonograf wśród Buszmenów. Wnętrze sparaliżowanego ciała jako więzienie i wnętrza czasu jako wszechobecnego labiryntu. Akt poznawczo-somatyczny: wnętrza ciała imperialnej przestrzeni i wnikać weń ciało podróżnika; zatem wnętrza jako niezbędny warunek inności, obcości i obcej inności. Nieuchwytnie wnętrza kobiety jako maska; zewnątrz chudej kobiety jako skorupa ciała. Wnętrze jaźni jako poznawcza i etyczna przestrzeń wyboru i odpowiedzialności. Wnętrze konsumerystycznej wegetacji we wnętrzu zmediatyzowanej rzeczywistości jako *ersatz* wewnętrznej egzystencji. Wnętrze Manuskryptu jako chór głosów i zagadka o naturze rzeczywistości. Wnętrze jako istota gotyku; gotyckie wnętrza jako wnętrza umysłu; wnętrza krypty jako przestrzeń między innym wnętrzem a zewnątrz. Wnętrze tego numeru jako intelektualne interioiry uzewnętrzniające potrzebę zgłębienia wnętrza.

A do tego Amiri Baraka we wnętrzu *Ars Cameralis Silesiae Superioris*.

Interioiry/Eksterioiry to podwójny numer *Er(r)go* gościnnie przygotowany przez Zbigniewa Białasa i Pawła Jędrzejkę z Instytutu Kultur i Literatur Anglojęzycznych Uniwersytetu Śląskiego.

Wojciech Kalaga

Er(r)go...

... it is time to look into the interior(s), although the concept itself seems almost shameful nowadays, evoking the specters of binarity. Let us look, nevertheless, heedless of the phobias of theory. Inside a museum which does not exist, then inside the casket interior of the seventeenth century catalogue of the cabinet of curiosities. And deeper, into the space between the object and its catalogue description, where the Curious is created. And, a little further, other interiors. The authoritarian interior of a gothic cathedral, the essence of the dogmatic and the transcendental, appropriated by the Victorian museum as a didactic and educational illustration of the majesty of knowledge. The interior of the Word, this “catalogue of catalogues”; the interior of the Library – *Universum*; and finally, the oxymoronic interior of the Web. The interior of a head without the interior, or the phonograph amongst Bushmen. The incarcerating interior of a paralyzed body and the interior of time as a ubiquitous labyrinth. The somatic act of cognition: the interior of the imperial space and the traveler’s body that infiltrates it; thus, the interior as the necessary condition for the other, the alien, and the alien other. The elusive interior of a woman as a mask; the exterior of a skeletal woman as a bodily shell. The interior of the self as the cognitive and ethical space of choice and responsibility. The interior of the consumerized vegetation in the media-framed reality as the *ersatz* of the interior existence. The interior of the Manuscript as a polyphony of voices and a riddle about the nature of reality. The interior as the essence of the Gothic; the gothic interior as the interior of the mind; the interior of the crypt as a space between the other interior and the exterior. The interior of this issue as the intellectual interiors exteriorizing the necessity of exploring interiors.

And also Amiri Baraka in the interior of *Ars Cameralis Silesiae Superioris*.

Interiors-Exteriors is a double issue of *Er(r)go* guest-edited by Zbigniew Białas and Paweł Jędrzejko from the Institute of English Cultures and Literatures of the University of Silesia.

Wojciech Kalaga

ER(R)GO

rozprawy | szkice | eseje

Niematerialne przedmioty
w ukrytych wnętrzach:
Sir Thomasa Browne'a *Musaeum Clausum*
a wczesnonowożytna konwencja
muzealnego katalogowania

Krótki tekst Sir Thomasa Browne'a *Musaeum Clausum or Bibliotheca Abscondita* cieszy się reputacją „skrajnej osobliwości”¹ i traktowany jest jako swoisty żart filologa – przejaw *philologia ludens*. Opublikowane pośmiertnie w zbiorze *The Miscellany Tracts* (1684), *Musaeum Clausum* stanowi katalog „[...] niesłychanych Ksiąg, Antyków, Obrazów i różnorodnych Rzadkości, wcale bądź prawie wcale nie oglądanych”². Ów opisujący trudno dostępną kolekcję katalog stanowi załącznik do fikcyjnego listu, którego adresat również pozostaje nienazwany. Tak skomponowane szkatułkowo literackie *curio* poprzedzały poważne dzieła uważane za główne osiągnięcia dorobku Browne'a: *Religio Medici* – traktat poświęcony problemowi religii w kontekście filozofii naturalnej – oraz *Pseudodoxia Epidemica* – dzieło skupione na paradoksologii, czyli na tropieniu „powszechnie uznanych prawd”, które to w rzeczywistości stanowią „powszechnie popełniane błędy”³. *Pseudodoxia* ma więc za zadanie leczyć korpus prawdziwej wiedzy, który toczony jest chorobą fałszywych epistemologicznych założeń od momentu upadku Adama i wygnania z Raju. *Musaeum Clausum* wypływa zatem, o czym należałoby pamiętać, nie tylko z antykwaryczno-filologicznych inspiracji, ale przede wszystkim z szerszych (meta)rozważań, które zajmowały Sir Thomasa i którym dawał pośrednio wyraz w całej swej twórczości. Chodzi o problem wiedzy i uwarunkowań poznawczych człowieka (filozofia tutaj zazębia się z teologią),

1. C. A. Patrides, „*The Best Part of Nothing*”: *Sir Thomas Browne and the Strategy of Indirection*, w: *Approaches to Sir Thomas Browne. The Ann Arbor Tercentenary Lectures and Essays*, red. C. A. Patrides, University of Missouri Press, Columbia and London 1982, s. 31.

2. Sir Thomas Browne, *Musaeum Clausum or Bibliotheca Abscondita*, w: *The Works of Sir Thomas Browne*, red. Charles Sayle, wyd. John Grant, Edinburgh 1927, vol. III, s. 850. Wszystkie przypisy do *Musaeum Clausum* odnoszą się do powyższego wydania i od tej pory będą podawane w tekście głównym jako: (MC: numer strony). Pisownia wielkich liter została zachowana zgodnie z oryginałem. Wszystkie tłumaczenia tekstów źródłowych oraz krytycznych pochodzą od autorki artykułu.

3. Sir Thomas Browne, *Pseudodoxia Epidemica*, w: *The Works of Sir Thomas Browne*, vol. I, s. 113–120.

który bardzo często dla Browne'a wiązał się z powielaniem stereotypów myślenia, z intelektualnymi przyzwyczajeniami, z wulgaryzacją filozofii czy błędami komunikacyjno-interpretacyjnymi. Innymi słowy autor *Pseudodoxii* tropił i bardzo często bawił się konsekwencjami działania zdefiniowanych przez Franciszka Bacona idoli rynku i idoli teatru (*idola forii, idola theatri*).

Zamysł pseudo-listu przywołuje kontekst intelektualnej wymiany typowej dla siedemnastowiecznych filozofów naturalnych oraz kolekcjonerów osobliwości. Na wstępie nadawca składa podziękowania za wcześniejsze użyczenie mu innego katalogu „Książ, Rzadkości, Niezwykłości Sztuki i Natury” (MC: 850), który to katalog skrupulatnie przejrzał, a teraz zwraca właścicielowi, nie szczędząc słów uznania dla opisanych przedmiotów, samą zaś listę przyrównując do najbardziej rozsławionych, „ogłoszonych drukiem” (MC: 850) opisów współczesnych europejskich kolekcji. Browne również czyni aluzję do swego własnego zbioru, który to odbiorca listu miał już okazję obejrzeć (*view*). Niejasne pozostaje jednak, co mamy rozumieć pod pojęciem „obejrzenia”: czy chodzi o oglądanie samych przedmiotów, czy też może jedynie o „przejrzenie” ich szczegółowych opisów, co od razu nasuwa powyższy kontekst długotrwałej katalogowej wymiany. Celem powyższego listu jest jednak przygotowanie szanownego adresata do lektury wyjątkowego załącznika, którym jest spis przedmiotów „wcale bądź prawie wcale nie oglądanych” (MC: 851). Browne bawi się więc koncepcją muzeum osobliwości, przedstawiając je jako reprezentacyjny paradoks: przestrzeń wystawiania i widzialności, czyli przestrzeń bezpośredniego doświadczenia inności, odcięta jest od spojrzenia, które ma ją określać, czynić tym, czym jest.

Sposób prezentacji przedmiotów katalogu z kolei zasadza swój dowcip na odniesieniach do zbioru skonwencjonalizowanych założeń określających, można powiedzieć, pewną grupę tekstów. Forma katalogu jako tekstu daleko wykraczającego poza funkcję inwentarza wyrosła z potrzeby poddania reprezentacji skrupulatnie zaprojektowanego wnętrza, tj. przestrzeni nadmiernego nagromadzenia osobliwych przedmiotów, gdzie okazy naturalne wystawiane były obok mistrzowsko wykonanych, rzadkich artefaktów czy też przedmiotów pochodzących z innych kręgów kulturowych. Projektant owych wnętrz, bardzo często sam kolekcjoner, dbał o to, by kolekcja wzbudzała w widzu całą gamę emocji: od początkowego poczucia cudowności i zdumienia, które blokuje pracę rozumu, po ciekawość, która ma zainicjować chęć dalszego poznania, a w rezultacie okiełznać cudowność.

Musaeum Clausum, kompozycyjnie wpisując się zatem w szeroko rozpowszechnioną konwencję katalogowania osobliwości, nie tyle świadomie wystawia granice owej konwencji na próbę, co bezpośrednio zaprasza obeznanego z tą konwencją czytelnika do współuczestnictwa w żarcie, do jego domknięcia. Siedemnastowieczna kultura osobliwości zasadzała się na trójstronnej relacji między kolekcjonerem,

przedmiotami oraz zwiedzającym gościem, posiadającym odpowiednią wiedzę, by ocenić jej wartość. Bez tego ostatniego kolekcja nie funkcjonowałaby w przestrzeni społecznej i nie mogłaby być wykorzystywana do budowania reputacji, na przykład w środowisku filozofów naturalnych. Wysoki prestiż kolekcjonera otwierał kolekcję albo na oferty wymiany, albo na napływ nowych przedmiotów ofiarowywanych przez zwiedzających gości. Dlatego właśnie bardzo ważny jest dla Browne'a czytelnik-adresat, skoro jego tekst ma imitować kulturę wymiany. Nie chodzi tutaj jedynie o umiejętność zauważenia, że przedmioty opisane w *Musaeum Clausum* rodzajowo odpowiadają przedmiotom znajdującym się w europejskich muzeach osobliwości – ba, gdyby istniały, byłyby w owych muzeach rarytasami – ale o to, żeby, po pierwsze: od razu wiedzieć, że niemożliwym jest, by te przedmioty istniały oraz, po drugie: by docenić intelekt autora, a więc jego zabawę z formalnymi, gatunkowymi założeniami konwencji katalogu⁴. Nadzarpnięcie owych gatunkowych założeń, czy może raczej ich załamanie w tekście Sir Thomasa, pokazuje kulturowe normy, które warunkowały dobór i wartościowanie przedmiotów przez siedemnastowiecznych kolekcjonerów osobliwości.

Skoro kolekcjonowanie osobliwości, jak już wcześniej wspominałam, zasadało się na trójstronnej symbolicznej wymianie między kolekcjonerem, rzadkimi przedmiotami, a odwiedzającym muzeum, to katalogi z jednej strony brały udział w tej wymianie, a z drugiej ją reprezentowały. Brały w niej udział dlatego, że stanowiły substytut materialności, umożliwiały „oglądanie” bez fizycznego kontaktu z przedmiotem; reprezentowały z kolei dlatego, że konwencje gatunkowo-retoryczne wywoływały wrażenie obecności zarówno samego kolekcjonera, jak i gościa. W owej podwójnej funkcji katalogi dały zatem początek nowej formie reprezentacji i, co za tym idzie, odbioru materialności osobliwej, która wynikała ze specyficznego rodzaju uwagi poświęcanej przedmiotom w środowisku filozofii naturalnej. Szczególnie dotyczy to siedemnastowiecznej Anglii, gdzie standardy opisu osobliwości wyznaczane były właśnie przez przemiany zachodzące w historii i filozofii naturalnej, a które zapoczątkował Franciszek Bacon. Owo „oglądanie”, czyli odbiór przedmiotów osobliwych, coraz częściej nie zależał już – co ten artykuł stara się pośrednio pokazać – od ich fizycznej obecności, ale od wyobraźni i doświadczenia niezwiązanego bezpośrednio z materialnością. Niniejszy artykuł proponuje odczytanie *Musaeum Clausum* jako wytworu owej wrażliwości, który równocześnie łamie zasady katalogowej konwencji w jej podwójnej funkcji: mimetycznej reprezentacji oraz wspomnianej już trójstronnej symbolicznej wymiany. Browne zza grobu śmieje się zatem z samego siebie w przypływie autoironicznej refleksji.

4. Nie bojąc się popełnienia znacznego anachronizmu można by było powiedzieć, że Sir Thomas Browne z *Musaeum Clausum* przypomina Jorge Louisa Borgesa.

Katalog a tekstualizacja materialności

Niniejsze odczytanie *Musaeum Clausum* z konieczności wynika więc z interpretacji siedemnastowiecznych praktyk katalogowania. Katalog jako tekstowa reprezentacja kolekcji jednocześnie odzwierciedla dwa wymiary owej reprezentacji. Z jednej strony ma on na celu zaprezentowanie poszczególnych przedmiotów, które znajdują się w zamkniętej przestrzeni muzeum czy gabinetu; z drugiej jednak strony, reprezentuje on muzeum jako całość i w związku z tym umieszcza je na mapie europejskich kolekcji oraz ukazuje jego powiązania z innymi kolekcjami.

Szczegóły dotyczące funkcjonowania zbioru w przestrzeni społecznej informowały o jej lokalizacji i dostępności dla zwiedzających oraz, co ważniejsze, przedstawiały właściciela (prywatnego bądź instytucję), a na końcu zawierały listę darczyńców muzeum, odnotowując ich status społeczny. Zdaniem Marjorie Swann katalogowanie darczyńców stanowiło formę ich kolekcjonowania, a więc było formą przedmiotowienia⁵. W Anglii jedną z pierwszych ogłoszonych w 1656 roku drukiem list było *Musaeum Tradescantianum* – katalog muzeum rodziny Tradescantów, który swym kształtem i ubogim komentarzem przypominał średniowieczne inwentarze. Szczyt katalogowej aktywności przypadł natomiast na okres Restauracji, czyli po roku 1660, co wiązało się z powstaniem Towarzystwa Królewskiego w roku 1662. Z tego okresu pochodzą właśnie dwa teksty, do których odnoszę się w tym artykule: katalog Roberta Huberta prezentujący jego prywatną kolekcję z 1664 roku oraz *Musaeum Regalis Societatis*, katalog zbioru Towarzystwa Królewskiego autorstwa Nehemiaha Grew'a z roku 1681.

Wcześniejsze zapoznanie się z katalogiem kolekcji niezaprzeczalnie warunkowało jej odbiór podczas zwiedzania. Brak opublikowanego katalogu oznaczał brak tekstowej mediacji w doświadczaniu cudowności, a tym samym zwiększoną podatność zwiedzającego podmiotu na „niefilozoficzne” przeżycia. W momencie publikacji katalogu opisy stawały się pre-tekstami dla przedmiotów, czyli tekstami, które często poprzedzały bezpośredni kontakt z niezwykłym okazem, ale też budziły w czytelnikach chęć odwiedzenia muzeum. Podkreślanie niezwykłości reprezentowanych przedmiotów w rezultacie oswajało z dziwnością, przygotowywało intelekt na muzealne spotkanie, a więc wpływało na zastępowanie paraliżującego rozum poczucia cudowności intelektualną ciekawością. Co więcej, bardzo często – jak ilustruje to tekst Browne'a – wymiana muzealnych opisów była traktowana jak oglądanie samej kolekcji; wizualne doświadczenie przenoszone było więc na kontakt z tekstem. Świadczą o tym chociażby praktyki kolekcjonerów,

5. Marjorie Swann, *Curiosities and Texts. The Culture of Collecting in Early Modern England*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2001, s. 85.

którzy w obliczu braku reprezentanta szczególnie pożądaney grupy przedmiotów umieszczali w swych zbiorach opis podobnego przedmiotu z innej kolekcji, bądź też zamieszczali w nich całe katalogi w dążeniu do poczucia kompletności czy symbolicznego domknięcia. Relację między kolekcjonerem a zwiedzającym, nawiązaną wokół przedmiotów, reprezentowały katalogi poprzez silne zaznaczenie obecności autorskiego „ja”, podmiotu mówiącego samego katalogu, który bezpośrednio odnosił się do czytelnika, oprowadzając go po tekstowym muzeum i zakładając, że posiada on odpowiedni rodzaj kwalifikacji, by docenić erudycję opisów. Forma i zawartość owych opisów, czyli sposób, w jaki opłatały one przedmiot, mają tutaj kluczowe znaczenie. Celem poszczególnych haseł, tj. katalogowych wpisów, było przydanie każdemu przedmiotowi jednostkowej opowieści: umiejscawiała go ona w kontekście innych, podobnych mu przedmiotów, zaś na szerszą skalę wpasowywała go w ramy historii naturalnej, historii świata czy historii sztuki. Na powyższą opowieść składały się zazwyczaj różnorodne elementy: geograficzne i historyczne pochodzenie; nazwy w różnych językach z naciskiem na etymologię (pochodzenie filologiczne); okoliczności, w których dany przedmiot trafił do kolekcji oraz – niejednokrotnie punkt kulminacyjny opisu – źródło jego osobliwości lub rzadkości⁶.

I tak na przykład frontysepis katalogu Huberta akcentuje „Niezniemy Wysięk, Koszt oraz trzydzieści Lat podróŜowania po Obcych Krajach”⁷, które musiał on poświęcić na zebranie prezentowanych przedmiotów. PołoŜenie szczególnego nacisku na osobiste wyrzeczenia, przebyte trudności i rozległe doświadczenie zwraca uwagę na niezwykłą wytrwałość zbieracza podążającego tropem sekretów natury, a więc *implicite* na bezcenneość kolekcji. Składający się w większości z opisów eksponatów naturalnych katalog Huberta zorganizowany jest według wyraźnie zarysowanej hierarchii bytów: od ludzkich osobliwości po minerały. Kolekcja pyszni się na przykład: „kością udową Olbrzyma, o długości przekraczającej 4 stopy, znalezioną w Syrii” (RH: 1), „Żebrem Trytona [...] które z brzegów Brazylii przywiezione zostało przez Kapitana Finny [...] a które podarował [mi] Doktor Eshgate” (RH: 26) czy też „miękkim kłębem włosów, większym

6. Wczesnonowożytny włoskie katalogi, które zerwały ze średniowieczną tradycją opisywania przedmiotów omawia Paula Findlen w *Possessing Nature. Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1996, s. 36–44. Angielskie katalogi w kontekście społecznej autokreacji omawia Marjorie Swann w *Curiosities and Texts. The Culture of Collecting in Early Modern England*.

7. Robert Hubert, *A Catalogue of many Natural Rarities, with Great Industry, Cost, and thirty Years of Travel in Foreign Countries Collected by Sir Robert Hubert, alias Forges, Gent. And sworn servant to His Majesty*, London, 1664. Wszystkie przypisy do katalogu Huberta odnoszą się do powyższego wydania i od tej pory będą podawane w tekście głównym jako: (RH: numer strony). Pisownia wielkich liter została zachowana zgodnie z oryginałem.

od pięści ludzkiej, znalezionym w żołądku Cielęcia w Holandii” (RH: 5). Hubert nie szczędzi również czytelnikom katalogu bardziej rozbudowanych opisów zdobytych osobliwości:

Arcuata Coccinea, rodzaj [ptaka] kulika, wysoce cenionego przez mieszkańców *Brazylji*, którzy nazywają go *Guaro*. Trzy razy zmienia on ubarwienie piór: z czarnego w popielaty, potem w biały, a w drugim roku życia wyrastają mu pióra nowe, szkarłatne – kolor, który, im dłużej ptak ów żyje, staje się jaśniejszy i bardziej orientalny. Znaleziony w *Mara-hoon* i w *Rio de Janeiro*, podarowany mi, wraz z pełną o nim relacją, przez uczonego Dr Charltona, jednego z lekarzy Ich Królewskich Mości. (RH: 6, kursywa w oryginale)

Prawdziwy okaz *Szkarłatnika*, który przywiera do skał i jest owadem morza składającym się z wielu twardych muszli zachodzących jedna na drugą, jak łuseczki stonóg. Space-rując po morskim wybrzeżu w poszukiwaniu sekretów natury, natrafiłem na jeden okaz w *Indiach Zachodnich*; ale bardzo mnie zdumiała różnorodność kolorów, którą zbrudził moją rękę. Gdyż na początku była zielona, potem niebieska, jeszcze później szkarłatna, by w końcu przybrać barwę pięknej czerwieni; gdy wziąłem zaś w ręce chustkę, zabarwiła się ona w ten sam sposób, a kolory na stałe weszły w płótno i nie da się ich wywabić.

Kolekcja wyselekcjonowanych przedmiotów tworzących muzeum miała na celu unaocznienie, to jest danie materialnego świadectwa bądź „zmaterializowanie”, stanu wiedzy na temat natury i historii, a przy tym wywołanie zadziwienia ambiwalentnymi eksponatami, co do których, na pierwszy rzut oka, nie było pewności czy wytworzyła je natura, czy ręka artysty. Jednakże w swej nieopatrzonej komentarzem, milczącej materialności *curia* stanowiły jedynie synekdochy – fragmenty większej, już utraconej całości – bądź też przypadkowe ślady niedostępnej przeszłości. Jak to obrazowo ilustrują wypisy z Huberta, katalogowe narracje okraszały milczenie niemej materii barwnym dyskursem, przywołując historyczne i geograficzne, filologiczne i mityczne konteksty kulturowej klasyfikacji okazu. W ten sposób język stawał się narzędziem maskującym fragmentaryczność, niejednokrotnie tworząc wokół przedmiotu aurę jednostkowej niepowtarzalności. Wsuszone truchła zwierząt ożywały, a fragmenty ciał powracały na swoje właściwe miejsce w żywym osobniku, jak gdyby anatomiczny rozkład stanowił proces odwracalny. Wszystko po to, by przedstawić czytelnikowi nienaruszony obraz żywej całości, wzrostu i zmiany, jak ma to miejsce w przypadku ptaka *Guaro* Huberta. Słowne obrazy ulegały wyostrzeniu, kiedy kolekcjoner opisywał moment pierwszego spotkania z daną osobliwością, szczegółowo przywołując swe wrażenia zmysłowe, jak dzieje się to we fragmencie dotyczącym szkarłatnika.

Komentarze na temat rzekomej rzadkości, osobliwości czy wyjątkowości eksponatu – wyżej wspomniany punkt kulminacyjny wielu wpisów – miał znaczenie

szczególne. W większości przypadków przedmiot, któremu nie towarzyszyło podobne zapewnienie wydawał się być czymś zwyczajnym, praktycznie niczym nie różniącym się od innych, podobnych mu eksponatów, a czasem z kolei czymś budzącym wręcz odrazę. Kość staje się osobliwością, kiedy dowiadujemy się, że należała kiedyś do trytona; kłak włosów przemienia się w pożądaną rzadkość, gdy znajdujemy go w żołądku cielaka. A więc to niejednokrotnie szczegółowa narracja i dokładny, żywy opis przydawały przedmiotom wyjątkowości, dając świadectwo dziwności. Ponadto katalog stawał się przestrzenią, gdzie owe dziwności z założenia funkcjonowały jako własność kolekcjonera-autora. Marjorie Swann, skupiając się szczególnie na tym aspekcie kolekcjonowania, pokazuje, że poprzez zademonstrowanie relacji między kolekcjonerem a przedmiotem „opublikowany katalog staje się kulminacją procesu kolekcjonowania oraz umacnia społeczną tożsamość i status kolekcjonera”⁸, jednocześnie sugerując jego autorytet i wiedzę.

Podobny proces autokreacji zachodził również w przypadku instytucji, nie tylko indywidualnych, prywatnych kolekcjonerów. Kolekcja Towarzystwa Królewskiego jest dobrym w tym kontekście przykładem. Zbiór Huberta, dostępny dla szerokiej publiczności z nadzieją na finansowy zysk, został wykupiony przez Towarzystwo, którego cele w latach sześćdziesiątych siedemnastego wieku ideologicznie zupełnie się różniły od celów poprzedniego właściciela. Z jednej strony zbiór osobliwości miał odegrać znaczącą rolę w misji Instytucji, która obwołała swym patronem Franciszka Bacona, dążąc do poprawy stanu wiedzy i skupiając się w związku z tym na historii i filozofii naturalnej. Z drugiej strony Muzeum Towarzystwa „funkcjonowało jako przyciągająca zainteresowanie materialna reprezentacja instytucjonalnej tożsamości”⁹, stając się pod koniec wieku popularną atrakcją turystyczną otwartą nie tylko dla członków Towarzystwa, ale i dla szerokiej publiczności.

W 1679 roku Nehemiah Grew, lekarz i członek Towarzystwa, otrzymał zlecenie spisania katalogu kolekcji, który ukazał się drukiem za subskrypcją dwa lata później. Katalog dzielił kolekcję na cztery części: część dotyczącą zwierząt, roślin, minerałów oraz część poświęconą „rzeczom w sztuczny sposób wytworzonym”¹⁰, zawierającą materialne świadectwa ludzkiej wynalazczości (instrumenty naukowe, lekarstwa), antyki i dzieła sztuki. Reprezentacja porządek świata natury w większości wywiedziona została z organizacji katalogu Huber-

8. Marjorie Swann, *Curiosities and Texts*, s. 10.

9. Marjorie Swann, s. 84.

10. Nehemiah Grew, *Musaeum Regalis Societatis. Or a Catalogue and Description of the Natural and Artificial Rarities Belonging to the Royal Society, and preserved at Gresham Colledge*, London, 1685 [1681]. Wszystkie przypisy do katalogu *Musaeum Regalis* odnoszą się do powyższego wydania i od tej pory będą podawane w tekście głównym jako: (MRS: numer strony). Pisownia wielkich liter została zachowana zgodnie z oryginałem.

ta, która tam odzwierciedlała hierarchię natury, a co za tym idzie, odwracała chronologię stworzenia. Poszczególne hasła, jak informuje Grew we wstępie, precyzyjnie opisują kształty, kolory i wymiary eksponatu po to, by rozprawić się z przesadami na temat danych przedmiotów oraz skorygować błędy szerzone przez mniej dokładnych i łatwowiernych autorów. Takie podejście zakładało odrzucenie odniesień uchodzących za mitologiczne bądź mitologizujące, aby dociec prawdziwego „przeznaczenia i powodów istnienia rzeczy”, (MRS: *The Preface*, brak numeracji stron).

W ten oto sposób katalog Towarzystwa został wprzęgnięty w realizację projektu dyskursywnej odnowy sposobu pisania historii naturalnych, do czego nawoływał Bacon. Grew odciął się od monumentalnego przedsięwzięcia Pliniusza Starszego, *Historia Naturalis* – dzieła, którego niezadowolające opisy zjawisk i rzeczy traktował jedynie jak niewiele wartą „terminologię”, zwyczajny spis, a nie pracę odnoszącą się do przedsięwzięcia historycznego. Grew mówi tutaj o historii w pierwotnym znaczeniu tego słowa, które – od greckiego *historein* – oznaczało „dociekanie”, systematyczne badanie przedmiotu uwagi w ramach jakiejś dyscypliny bądź zjawiska¹¹. Spadkobiercy Bacona postrzegali projekt pisania historii naturalnej w kategoriach dokładnego opisu i interpretacji rzeczy, które na wstępie muszą być traktowane jednostkowo, w oderwaniu od pokrewnych im zjawisk. Dopiero później tak opisany przedmiot miał być poddany dalszej interpretacji i wpisany w łańcuch przyczynowo-skutkowy. Takie postępowanie, w przypadku monstrualności bądź cudowności natury, których wpływ na intelekt Bacon przypisywał niezrozumieniu przyczyn ich powstania, miało w rezultacie doprowadzić do wyrugowania osobliwości przez poznanie. Rodzi się więc tutaj interesujący paradoks: środowisko, które w siedemnastym wieku miało obsesję na punkcie rzeczy dziwnych, obcych, potwornych czy egzotycznych, w swym epistemologicznym projekcie dążyło do okiełznania osobliwości, czyli *de facto* do jej wyeliminowania. Kolejnym paradoksem jest to, iż takie założenie usprawiedliwiało powyższą obsesję, doprowadzając do jej nasilenia poprzez dostarczenie jej filozoficznych podwalin.

W powyższym kontekście historii naturalnej i jej szczególnego zainteresowania osobliwościami Grew odniósł się również do problemów związanych z nazewnictwem opisywanych okazów. Jego zdaniem powyższe problemy pojawiały się z dwóch powodów: braku nazwy gatunkowej, bądź też mnogości nazw na określenie jednego okazu. Mnogość nazw trapiła autora katalogu szczególnie jako potencjalne źródło trudności dla angielskiego czytelnika. Dlatego podejmuje się on, czego brakuje w katalogu Huberta, zaproponowania nowych nazw w obu przypadkach, a pomaga mu w tym zdolność dostrzegania podobieństw między

11. Hasło „History”, w: *The Oxford English Dictionary*.

rzeczami. Co ważniejsze, angielskie nazwy mają ułatwiać ich zapamiętywanie, a dodatkowo nieść już w sobie informację o samym okazie, co w przypadku zwierząt oznaczało nawiązanie do ich wyglądu bądź zwyczajów. Takie podejście jest w katalogu Towarzystwa jedną ze strategii osławiania osobliwości, ale też i jej podtrzymywania, co najbardziej widać w przypadku okazów „egzotycznych”.

Przejdźmy zatem do konkretnych eksponatów. Poniższe dwa okazy stanowią interesujący przykład, ponieważ ich opisy pojawiły się wcześniej w katalogu Huberta. Na kartach *Musaeum Regalis Societatis*, który stawia sobie inne cele, ich historie – mimo podobieństwa – inaczej rozkładają akcenty.

KULIK MORSKI. Przez mieszkańców *Brazylia* nazywany *Guara*. Przez *Clusiusa* i innych Autorów Łacińskich, *Numenius Indicus* i *Arcuata Coccinea*. Podarowany przez Dr. *Waltera Charltona*. Zobacz Opis tegoż ptaka w *Ornithologia Willughby'ego*. Wielkością podobny do *Kaczki Rzecznej*, o długich Nogach, krótkim Ogonie, Dziobie wysmukłym, lecz długim i zakrzywionym jak *Kosa*. Ale rzeczą najniezwyklejszą jest sposób, w jaki zmienia kolory, z początku czarny, potem popielaty, następnie biały, potem znów szkarłatny i na końcu zaś mieniający się czerwienią, która, im dłużej ptak ów żyje, staje się bogatsza. (MRS: 66, kursywa w oryginale)

ŻEBRO TRYTONA [...] Prawie tej samej długości co żebro Człowieka, ale grubsze i masywniejsze; i wcale nie podobnie zakrzywione. Rybę, do której należało, złowiono w pobliżu *Brazylia*. *Wormius* w swoim *Musaeum* wszechstronnie omawia podobne okazy razem z opisami kilku gatunków. Zobacz również *Joh. de Laet*. (a) o tym samym. Oraz *Barleaus*, który twierdził, że w *Brazylia* zwie się go *Ypupiapra*. (MRS: 81, kursywa w oryginale)

Grew interesuje się przedmiotami muzealnymi jako przyrodnik i filozof naturalny. Skupia się on więc nie tyle na fizycznym wyglądzie, co na lingwistycznej i tekstowej egzystencji opisywanego okazu, powołując się na starożytne autorytety i współczesnych mu komentatorów. Innymi słowy przedmiot staje się jedynie materialną wymówką dla erudycyjnego opisu badacza. Poszczególne hasła, osnute wokół fizycznego przedmiotu, mając na celu wyczerpujący opis, budują w swej teksturze sieć odniesień do innych tekstów, równocześnie je wartościując. Oto dwa kolejne przykłady powyższej konwencji reprezentacyjnej: opis „skóry Maura” oraz „ryby wypatrującej gwiazd” (*star-gazer*) (przykład nazewniczej inwencji). Ten pierwszy pochodzi z części katalogu poświęconej „rzeczom rzadkim, przynależnym człowiekowi”, a drugi, z sekcji poświęconej rybom:

SKÓRA MAURA w całości. Wygarbowana z zachowanymi Włosami Głowy oraz innymi włosami, nawet najkrótszymi, na innych jej częściach.

Można zaobserwować włókienka na skórze *Penisa*, które są bardzo białe i doskonale małe, jak nici Pajączej Sieci. Podobnie można zobaczyć jak cienka jest skóra właściwa

podeszwy stopy i, dla kontrastu, jak gruby jest naskórek, szczególnie pięty, na więcej niż jedną szóstą cala: przekracza to o pięćdziesiąt razy grubość podstawy dłoni [*the ball of the hand*].

Bartholine (a) nadmienia Kowala, który miał kilka Zgrubień na Palcach Prawej Ręki wielkich jak Orzech Włoski.

Ten sam Autor (b) opisuje sposób garbowania Ludzkiej Skóry. Wierzę, że można to zrobić w podobny sposób jak czyni się to z innymi Skórami.

Mówi on, (c) że *Rzemień ze skóry ludzkiej przewiązany w pasie ułatwia Poród*. (MRS: 4, kursywa w oryginale)

RYBA WYPATRUJĄCA GWIAZD. *Uranoscopus*. Ponieważ spogląda bezpośrednio w Niebo; podczas gdy, jak zauważa *Rondeletius*, *Plaszczka* czy kilka innych ryb, pomimo faktu, że mają oczy umieszczone na czubku Głowy, to jednak ich Źrenice nie patrzą w górę, ale na boki. Ten sam Autor dokładnie opisuje ową rybę. Za wyjątkiem tego, że nie wspominał on o łukowatym wygięciu Ciała, gdzie Głowa i Ogon skierowane są w górę; chyba że Ryba owa zostanie siłą odgięta, a jej kształt przez to jawi się nienaturalny.

Żywy okaz ma cienką, błoniastą wędkę, którą dowolnie, na przemian, wystrzeliwuje i wciąga, niczym *Wąż Język*. W ten sposób wabi małe rybki, a później na nich żeruje. Gdy najpierw zanurzając się w błocie (*Rondeletius* twierdzi, że był tego świadkiem), a potem podnosząc trochę głowę, Ryba ta wyrzuca ową wędkę, którą następnie, kiedy małe rybki biorą ją za Robaka i skubią, natychmiast razem z nimi szarpnięciem wciąga.

W przypadku pierwszego hasła przy opisie nad wyraz dobrze zachowanej skóry ludzkiej, Grew korzysta z okazji by popisać się wiedzą na temat garbarstwa, przywołując również zastosowanie eksponatu w medycynie. Ususzony *uranoscopus* z kolei wraca do swojego środowiska naturalnego, wskrzeszony i śmiertelnie niebezpieczny. Relacja o zachowaniu owej „ryby” pochodzi jednak z innego źródła pisanego, a nie płynię z osobistego doświadczenia autora.

Kompetencja Grew’a właśnie jako autora katalogu znacznie różni się więc od kompetencji Huberta. Osobiście nie wynajdywał on opisywanych eksponatów, nie cieszył go jeszcze w swym środowisku naturalnym, a więc nie może posłużyć się nimi do zrelacjonowania własnego doświadczenia, własnej historii. Zamiast tego może dyskursywnie podkreślić swoją rolę filozofa-pośrednika między przedmiotem a czytelnikiem, dlatego też nie ukrywa swej narracyjnej obecności. Grew staje się przewodnikiem i gospodarzem kolekcji, któremu wiedza pozwala na staranne, naukowe, oszacowanie wartości każdego przedmiotu z osobna i całej kolekcji jako zbioru reprezentującego stan wiedzy na temat natury i wytworów człowieka.

W kontekście wczesnonowożytnego katalogowania wytwarzanie znaczeń nie było jednak procesem jednostronnym, płynącym od katalogu do przedmiotów. W obrębie dyskursu muzeów osobliwości wszelkiego rodzaju komentarz bądź opis silnie zasadał się na namacalnym, rzeczowym dowodzie, nie ważne

jak fragmentarycznym, by podtrzymać pretensje do głoszenia prawdy. Ważność katalogu oraz, w konsekwencji, reputacja jego autora zależała od domniemania, iż opisana kolekcja, wcielenie opisu, naprawdę istnieje. Tekst i przedmiot mogły być fizycznie od siebie oddzielone: katalogi krążyły wśród angielskich kolekcjonerów i filozofów naturalnych, ale ową cyrkulację napędzało założenie, iż istniała potencjalna możliwość weryfikacji opisu względem przedmiotu.

W powyższym kontekście przedmioty i teksty były symbolicznie od siebie nierozdzielne, nawet jeśli materialna storna owej relacji była jedynie fragmentarycznym, często niczym się nie odznaczającym szczątkiem natury. Na przykład, szczególnie podziwiany przez Browne'a włoski kolekcjoner i erudyta, Ulisse Aldrovandi, umieszcza w swych katalogach i traktatach poświęconych naturze opisy smoków, hydr i bazyliisków. Owym opisom przykładowo towarzyszyły materialne odpowiedniki z wielką starannością wytworzone z części innych, mniej osobliwych zwierząt. Oczywiście takie zabiegi „uzupełniania” natury upłynniały kulturowo wyznaczone granice między sztuką a naturą¹².

Museum Regalis Societatis w jednym z haseł odnosi się do powyższych praktyk. W sekcji poświęconych „rzeczom sztucznie wytworzonym” znajdujemy opis obrazu portretującego bazyliiska z komentarzem, który dyskredytuje doniesienia o jego rzekomym istnieniu i otwarcie mówi o przekonująco ukutej mistyfikacji: „Obraz przedstawiający BAZYLISZKA. Ci, którzy go wystawiają, udają, że jest on prawdziwym Zwierzęciem o tej nazwie. Ale jest on Rzeczą Sztuczną, zrobioną głównie ze skóry *Płaszczki* oraz nóg *Dodo*, bądź jakiegoś innego wielkiego Ptaka. Podarowany przez Ellisa Crispa” (MRS: 376, kursywa w oryginale). Nieopisany przedmiot z kolei nie przedstawiał sobą wielkiej wartości na rynku rzeczy osobliwych, a tym samym nie przydawał kolekcjonerskiej powagi właścicielowi. Robert Hubert zamyka więc swój katalog zapewnieniem, że obok wyżej opisanych osobliwości posiada on również

Skrzynie i Pudła wypełnione wieloma setkami Rzadkości [...] Ich Nazwy i Charakter ominięto, aby uniknąć Rozwlekłości. Ale jeśli by właściciel niniejszej kolekcji Rzadkości sprzedał owe Rzadkości jakiejś Szlachetnej osobie, wtedy to, jeśli Bóg pozwoli, napisze on szersze sprawozdanie lepiej wyrażające każdą rzecz, by uhonorować ową pełną zalet osobę dokonującą zakupu. (RH: 59)

A więc przedmiot godny skolekcjonowania musiał posiadać swą narrację i to właśnie owa narracja, prawdziwa bądź zmyślona, była częścią rynkowej wartości przedmiotu.

12. Zob. Paula Findlen, *Inventing Nature. Commerce, Art, and Science in the Early Modern Cabinet of Curiosities*, w: *Merchants and Marvels. Commerce, Science and Art in Early Modern Europe*, red. Pamela H. Smith and Paula Findlen, Routledge, New York, London 2002, s. 297–323.

Paradoksalnie jednak założenie nierozzerwalnej więzi łączącej przedmiot i tekst przyczyniło się do popularyzacji doświadczania rzeczy ani nie całkiem w sposób materialny, ani nie wynikający jedynie z obcowania z tekstem. Dzięki niesłabnącej wierze w materialny odpowiednik narracji, jak i w dokładność i wiarygodność opisów, czytanie katalogu zastępowało oglądanie. Świadczy o tym chociażby fakt, iż katalogów się nie czytało (*read*), ale raczej oglądało (*view*). Takie tekstowe „oglądanie” przedmiotów pod pewnymi względami oferowało bogatsze wrażenia, ponieważ ich reprezentacje, jak miało to miejsce w przypadku zwierzęcych eksponatów, przywoływały obraz skolekcjonowanej części ciała, jednocześnie ukazując żywy okaz w swym ciekawym, zadziwiającym pięknie. Zaś wraz z rosnącą popularnością katalogów w siedemnastym wieku, na co doskonałym dowodem było właśnie *Musaeum Regalis Societatis*, same katalogi podlegały kolekcjonowaniu. Umożliwiło to pewien rodzaj symbolicznego zawłaszczania opisywanych przedmiotów przez właściciela katalogu.

Browne’a ukryte *Musaeum*

Wszechstronność Browne’a i jego niesłabnąca fascynacja „rzeczami dziwnymi” czynią z *Musaeum Clausum* formę autokomentarza, może nawet z odrobiną (auto)ironii, wymierzoną w angielską kulturę osobliwości. Jako poważany kolekcjoner, dobrze zaznajomiony z zawartością muzeum Towarzystwa, Browne figuruje na liście jego darczyńców¹³. W centrum intelektualnych fascynacji Sir Thomasa znajdowało się jednak zjawisko paradoksu i jego epistemologiczne konsekwencje, co szczególnie uwrażliwiło go na intelektualne i estetyczne wyzwania rzucone przez materialne osobliwości, pobudzając jego wyobraźnię erudyty.

Fikcyjny katalog Browne’a dzieli się na kilka sekcji, klasyfikując zgromadzone przedmioty. Część poświęcona książkom na przykład dzieli się z kolei na mniejsze podzbiory. Najpierw prezentują się teksty, które wprawdzie zostały kiedyś napisane, ale uległy zniszczeniu bądź zagubieniu. Następnie przechodzimy do tekstów, które z perspektywy czytelnika teoretycznie mogły powstać (ale przecież wiemy, że nie powstały), ponieważ wydarzenia, o których rzekomo traktują, rzeczywiście miały miejsce, bądź też ich autorzy to postaci historyczne. Na koniec Browne spisuje książki najciekawsze zawdzięczające swe istnienie całkowicie jego wyobraźni. Dobrym przykładem jest tutaj zielnik prezentujący wcześniej nie znane gatunki podwodnych roślin pochodzących z dna morskiego (MC: 353).

13. Browne podarował Towarzystwu łabędzie jajo. (MRS: 78)

Katalog obrazów prezentuje dzieła, które albo, jak to ujęła Claire Preston, „ilustrują cudowności w inny sposób niedostępne fizycznemu doświadczeniu”¹⁴, albo same w sobie stanowią osobliwości. Mamy tutaj do czynienia na przykład z „[k]ilkoma obrazami *A la ventura*, lub Rzadkimi Przypadkowymi Dziełami, które albo narysowane na chybił trafił jedynie przez przypadek przypominają jakąś postać, albo narysowane z zamiarem sportretowania jednej osoby, w rezultacie przypominają zupełnie kogoś innego, kiedy to sportretowana Twarz przez pomyłkę Malarza okazuje się przywoitym wizerunkiem Twarzy, której nigdy nie widział” (MC: 360). Bawiąc się ideą reprezentacji, gdzie trafnością i dokładnością rządzi przypadek, Browne czynni przedmiotem paradoksu postrzeganie i podobieństwo. W innym przypadku jego obrazy prezentują jeszcze nie oglądane krajobrazy czy widoki morza zestawione z elementami mitycznymi. Jedna z pozycji w katalogu przedstawia:

Duże *Obrazy Podwodne*, bardzo dobrze oddające linię dna Morza Śródziemnego; prerie rozległej łąki morskiej przy brzegu *Prowansji*; poławianie Koralii; zbieranie Gąbek; Góry, Doliny i Pustynie czy Podziemne Wloty i Przejścia pod dnem Morza. Zestawione razem z barwnym Szkicem *Cola Pesce* czy też szkicem przedstawiającym owego słynnego Sycylijskiego Pływaka, nurkującego w Wiry wśród Odłamków skalnych przy Charybdzie, by wydobyć Złoty Kielich, który to Fryderyk, król Sycylii, celowo cisnął w Morze. (MC: 355, kursywa w oryginale)

Selekcja dotycząca antyków i rzadkich przedmiotów z kolei wylicza eksponaty będące wynikiem nienaturalnych umiejętności rzemieślniczych, jak na przykład „Ogromne *Strusie Jajo*, na którym przejrzyście i w całości pokazano słynną bitwę o Alcazar, w której trzej Królowie stracili życie” (MC: 362, kursywa w oryginale).

Opisy przedmiotów znajdujących się w *Musaeum Clausum* bardzo często samoświadomie pokazują, iż niemożliwe jest, by istniał materialny odpowiednik ich reprezentacji. Z jednej strony więc, wpisując swój tekst w konwencję katalogu, Browne opisuje przedmioty w sposób precyzyjny i szczegółowy, co świadczyć ma o jego kompetencjach i budować autorytet. Z drugiej jednak strony to dzięki owej precyzji i szczegółowości ujawniony zostaje absurd założenia, że opisane przedmioty rzeczywiście istnieją, a które to założenie jest elementem składowym powyższej konwencji. Browne umieszcza również w swym katalogu odniesienia do wcześniejszych dzieł, które to definitywnie rozstrzygają debaty na temat statusu ontologicznego przynajmniej niektórych przedmiotów w *Musaeum*. Na przykład

14. Claire Preston, *In the Wilderness of Forms: Ideas and Things in Thomas Browne's Cabinets of Curiosity*, w: *The Renaissance Computer*, red. Neil Rhodes and Jonathan Sawday, Routledge, New York, London: 2000, s.172.

w spisie rzadkich i nieznanych ksiązek można odnaleźć opis listu Kwintusa Cyclerona do brata, Marka Tulliusza, z wyprawy do Brytanii w 55 oraz 54 roku p.n.e, podczas której to Cycleron towarzyszył Cezarowi. W *Urne-Burial* z kolei odnajdujemy wzmiankę na temat tegoż listu, gdzie Browne nie może odżalować faktu, iż list ów zaginął, gdyż, gdyby był przetrwał, mógłby dostarczyć bezcennych historycznych informacji¹⁵.

Musaeum Clausum jest więc zarówno żartem erudyty jak i melancholijnym hołdem złożonym poczuciu utraty, fragmentaryczności czy nieobecności. Ów wyraz może stanowić również gorzki komentarz do projektu samej filozofii naturalnej, której częścią było kolekcjonowanie, w jej dążeniu do osiągnięcia reprezentacyjnej kompletności i totalnego oglądu świata, którą to dążność wyraźnie widać w filozofii Bacona¹⁶.

Końcowe uwagi Browne'a najbardziej chyba łamią konwencję katalogowania i jej symboliczną zależność od materialnego odpowiednika: „Ten, kto wie, gdzie wszystkie owe Skarby się teraz znajdują, jest wielkim *Apollem*. Z pewnością ja nim nie jestem” (MC: 365 kursywa w oryginale). Fakt, iż muzeum Browne'a opiera się lokalizacji, gdyż nie sposób go zobaczyć, a dodatkowo potęguje wrażenie fizycznej niedostępności poszczególnych przedmiotów. Zamyśł tekstowych wariacji Sir Thomasa na temat niedostępnych cudowności wyrasta więc z konkretnych materialnych praktyk kolekcjonowania oraz ich tekstowych reprezentacji. Popularność takich reprezentacji stopniowo uniezależniała „wystawialność” przedmiotu od jego fizycznej materialności. W tym kontekście ironiczny komentarz Thomasa Shadwella na temat „naukowej” wirtuozerii, który wygłasza wystrojony i niezbyt przekonujący Sir Formal Trifle, zwraca uwagę na niepraktyczną i ornamentacyjną elokwencję jako jedną z głównych plag filozofii naturalnej. Oplatanie natury w retoryczną ornamentykę można jednak odczytywać jako formę twórczej estetyzacji, „uciekawiania” bądź „udziwnienia”, co z naukowego punktu widzenia płynącego z filozofii Bacona z pewnością jest nadmierne i bezużyteczne. Browne'a twórcze „opisy niemożliwości i dumnie brzmiących pustek”¹⁷ niosą się echem po ukrytym wnętrzu domu Muz: muzeum wyobraźni, miejscu inspiracji. Można je również interpretować jako zabranie głosu przez Browne'a, w dość nietypowy sposób, w siedemnastowiecznej dyskusji nad sposobem i użytecznością reprezentacji przedmiotów na styku angielskiej kultury wirtuozerii oraz filozofii naturalnej.

15. Sir Thomas Browne, *Hydriotaphia: Urne-Burial. Or, a brief Discourse of the Sepulchrall Urnes lately found in Norfolk w: The Works of Sir Thomas Browne*, vol. III., s. 111.

16. O Brownie i melancholii zob. Claire Preston, *Thomas Browne and the Writing of Early Modern Science*, Cambridge University Press, Cambridge 2005.

17. Thomas Shadwell, *The Virtuoso*, s. 95.

Wiktoriańska katedra sztuki

Katedra była szczytowym osiągnięciem sakralnej architektury gotyckiej. Katedra gotycka odwoływała się do oczu: charakteryzowała ją wielkość, majestatyczne piękno i zamięłowanie do bogatej dekoracji. Te trzy cechy łącznie tworzyły z budynku katedry, a zwłaszcza jej wnętrza, efektowny i efektywny instrument w przekazie prawd średniowiecznego Kościoła skierowany do wszystkich grup wiernych, a szczególnie do niższych warstw społeczeństwa feudalnego. Podobny mechanizm polegający na potraktowaniu wnętrza budynku jako ikonograficznego tekstu w celu wydajniejszego przekazu dydaktycznego został zastosowany w londyńskim Muzeum South Kensington w okresie wiktoriańskim XIX wieku, w latach 1857–80. Mechanizm ten miał eksponować i zarazem czynić z Muzeum autorytarną instytucję publiczną stojącą na straży reformy brytyjskiej sztuki użytkowej, edukacji artystycznej Wielkiej Brytanii oraz smaku artystycznego jej obywateli wszystkich klas społecznych. Innymi słowy, ten dydaktyczny mechanizm wizualny nadawał Muzeum wyjątkową rolę i pozycję wśród wiktoriańskich muzeów: instytucję o charakterze edukacyjno-misyjnym, katedrę pośród innych świątyń sztuki.

Wspaniałość średniowiecznej katedry gotyckiej była równie wielka z zewnątrz, jak i z wewnątrz. Z zewnątrz katedra panowała niepodzielnie nad otoczeniem: konstrukcja o przeciętnej długości prawie 100 metrów i wysokości zbliżającej się do 70 metrów dominowała nad całym średniowiecznym miastem. Jednak jeśli katedra gotycka z zewnątrz tak silnie akcentowała swoją przewagę nad otoczeniem, to po wejściu do jej wnętrza średniowieczny człowiek odczuwał ją bezpośrednio nad sobą. Gotycki system konstrukcyjny zapewniał katedrze monumentalne piękno, a oddziaływanie psychologiczne rytmu wielkich filarów i żeber, okazałych portali, smukłych okien, wysoko rozpiętego sklepienia było wielorakie. Ogrom i wertykalizm stwarzały wrażenie małości i słabości istoty ludzkiej, podkreślając zarazem potęgę Boga i autorytet Kościoła; rodziły dumę z dzieła wzniesionego wspólnym wysiłkiem człowieka, a zarazem lęk przed ogromem przestrzeni katedry. Dodatkową, wspaniałą, wręcz magiczną ozdobą gotyckiego kościoła były witraże wypełniające okna. Ludzie z chwilą wejścia do katedry czuli, jakby znaleźli się w innym świecie. Ściany jarzyły się jaskrawymi kolorami, a przenikające

przez nie światło stwarzało wspaniałe efekty świetlne znamionujące wyjątkowość miejsca niosącego światło wiary chrześcijańskiej¹.

Charakterystyczną cechą wystroju wnętrza katedry było bogactwo i różnorodność dekoracji ornamentalnych i figuralnych. Dekoracje rzeźbiarskie i malarskie zawierały sceny z Pisma Świętego wypełnione nierzadko legendarnymi, historycznymi i współczesnymi postaciami danego narodu. Witraże na przykład przedstawiały zazwyczaj postaci patronów i świętych, a niekiedy całe sceny ze Starego i Nowego Testamentu. Zamiłowanie gotyku do dekoracji znajdowało wyraz nie tylko w ozdobnych oknach. Troszczono się o portale, łuki nad oknami, przypory, arkady, żebra, zworniki – a wszystkie te elementy tworzyły powierzchnie, na których umieszczano obfitość motywów dekoracyjnych. W głębi kościoła ustawiano wielkie ołtarze szafiaste. Stanowiły one centrum duchowe i ikonograficzne kościoła, dopełnione przed treścią religijną przedstawioną na ścianach, oknach i sklepieniach katedry².

Dekoracje przede wszystkim służyły ilustrowaniu prawd chrześcijańskich podanych przez Kościół do wierzenia i przestrzegania. Całość stanowiła skomplikowany program ikonograficzny o zasadniczym wątku walki dobra ze złem. Cała ikonografia pozostawała w związku z nauką Kościoła o niebie i piekle, o Apokalipsie, o królestwie Chrystusa, o prawdach wiary, o kulcie Matki Boskiej; sceny ze Starego Testamentu związane były z wyobrażeniami inspirowanymi Nowym Testamentem tak, aby te drugie objaśniały pierwsze i dopełniały ich znaczenia uniwersalnym przesłaniem Zbawienia. Dekoracje gotyckie miały też wymiar doczesny, a polityka była czasem wkomponowywana w świat wiary. W obrazach Sądu Ostatecznego ukazywano, na przykład, znane postacie z epoki: wśród potępionych znajdowali się przeciwnicy polityczni, a lokalni i narodowi bohaterowie należeli do grona wybranych³. Większość dekoracji miała jednak charakter i formę uniwersalną, schematyczną i symboliczną. Użycie odpowiednich kolorów (na przykład biały kolor symbolizował światło, wieczność, czystość i cnotę) czy zwierząt (na przykład wyobrażenie Chrystusa jako jagnięcia, gołębia, ryby czy pawia) czyniło z dekoracji łańcuch skodyfikowanych, ale łatwo przyswajalnych metafor. Za pomocą zrozumiałych znaków (figur i alegorii) utrwalano prawdy doktrynalne, które w swojej uczonej formie teologicznej mogły wydawać się nieprzystępne. W ten sposób metoda dydaktyczna została włączona w nurt

1. Otto Georg von Simson, *The Gothic Cathedral. Origins of Gothic Architecture and the Medieval Concept of Order*, Princeton University Press, Princeton 1988, s. 4–5.

2. von Simson, s. 30–31.

3. Alexander J. Sturgis, *The Liturgy and its Relation to Gothic Cathedral Design and Ornamentation*, University of London, London 1990, s. 62.

istniejącej wrażliwości symbolicznej jako wyraz systemu nauczania i polityki kulturalnej wykorzystującej procesy umysłowe charakterystyczne dla epoki⁴.

Całość dekoracji katedry stanowiła więc encyklopedię przekazanego w kamieniu i szkłe obrazu ówczesnego światopoglądu religijnego, politycznego i estetycznego. Według Alexandra Sturgisa, katedry gotyckie były wyrazem scholastycznego ducha, „kamiennymi zwierciadłami” świata doczesnego i królestwa niebieskiego. Dzięki charakterowi wnętrza kościół nie tylko zastępował wiernym Niebo na ziemi, ale był też zwierciadłem całego świata boskiego i ludzkiego, zwierciadłem Boga, przyrody, historii i sztuki. Ikonografię katedralną nazywano *biblia pauperum* – biblia ubogich. Służyła ona nie tylko dekoracji, ale miała do spełnienia znacznie ważniejszą dydaktyczną rolę. Jej zadaniem było nakłonienie ludzi, przeważnie nie umiejących pisać ani czytać, ani nie rozumiejących liturgii odmawianej w języku łacińskim, do wierności nakazom Ewangelii i Kościoła⁵.

Takie przeznaczenie dekoracji gotyckiej katedry nie świadczyło o prymitywnym dydaktyzmie sztuki. Średniowiecze stało na stanowisku transcendentalnego charakteru piękna. Teoretycznie dokonywano rozróżnienia między pięknem a użytecznością, pięknem a dobrem, *pulchrum* i *aptum*, *decorum* i *honestum*. Izydor z Sewilli, twórca *Etymologii* w VII wieku, stwierdził na przykład, że *pulchrum* odnosi się do tego, co jest piękne samo w sobie, a *aptum* do tego, co jest piękne w odniesieniu do jakiegoś celu. Jednak praktyczna postawa wobec sztuki w Średniowieczu wskazuje bardziej na pomieszanie pojęć niż na chęć odróżnienia obydwu wartości. Autorzy duchowni, którzy sławili piękno sztuki sakralnej, kładli również nacisk na jej cel dydaktyczny. Suger, arbiter smaku i miłośnik sztuki z XII wieku oraz opat Saint Denis, uznawał stanowisko przyjęte na synodzie w Arras w 1025 roku, zgodnie z którym ludzie niepiśmienni powinni za pośrednictwem obrazów zostać nauczeni tego, czego nie mogą odczytać w Piśmie. Honoriusz z Autu, encyklopedysta, twierdził, że malarstwo ma trzy cele: służy upiększaniu, upamiętnia żywoty świętych, a przede wszystkim zaś jest przyjemnością nieuczonych, ponieważ malarstwo jest literaturą prostaczków⁶.

Oprócz idei transcendentnego i poznawczego charakteru dekoracji katedry, inną przewodnią ideą katedry gotyckiej była formuła *dilecto decoris domus Dei*: umiłowanie piękna Domu Bożego⁷. Umberto Eco w swojej analizie sztuki średniowiecznej udowadnia jak odczucie piękna w Średniowieczu było tożsame z poczuciem jedności z boskością. Ludzie średniowieczni nie oddzielali kultu

4. Umberto Eco, *Sztuka i piękno w Średniowieczu*, przeł. Magdalena Kimula, Mikołaj Olszewski, Znak Wydawnictwo, Kraków 2006, s. 74–79.

5. Sturgis, *The Liturgy...*, s. 70.

6. Eco, *Sztuka i piękno...*, s. 28.

7. Eco, s. 25.

piękna od religii: jeśli piękno było wartością, to musiało być tożsame z dobrem, prawdą i wszystkimi atrybutami bytu i boskości⁸. To właśnie zespolenie idei piękna Domu Bożego z wymowną ikonografią zaowocowało w przeobrażeniu katedry gotyckiej w piękny, sugestywny i wpływowy trójwymiarowy katechizm. Katedry gotyckie stanowiły artystyczną *summę* całej kultury średniowiecznej, były surogatami Biblii zbudowanymi wedle reguł, które umożliwiały jej odczytanie. Tworząc plastyczną wypowiedź budynku katedry, średniowieczni budowniczowie odwoływali się do mechanizmu alegorii. Czytelność stosowanych znaków była gwarantowana przez średniowieczną umiejętność wychwytywania skojarzeń, rozpoznawania znaków i tłumaczenia obrazu na jego duchowy odpowiednik. Rachunek alegoryczny był doskonały: wszystkie architektoniczne, plastyczne i semantyczne elementy przyczyniały się do przekazu dydaktycznego⁹.

Sztuka i architektura gotyku zyskała ogromne zainteresowanie, podziw i naśladownictwo z kulturze wiktoriańskiej. Dzięki takim postaciom jak Augustus W. N. Pugin, architekt i teoretyk sztuki średniowiecznej, czy John Ruskin i William Morris, główni twórcy ruchu artystycznego „Arts and Crafts”, ideały piękna i wzornictwa gotyckiego były nie tylko przybliżone teoretycznie społeczeństwu brytyjskiemu, ale również wprowadzone praktycznie poprzez projekty architektoniczne i dekoratorskie w stylu neogotyckim, tak charakterystycznym dla wczesno i średnio-wiktoriańskich publicznych gmachów. Najśłynniejsze z nich to niewątpliwie budynki Parlamentu wzniesione w 1837 roku według projektu Pugina. Wiktoriańskie Muzeum South Kensington, główny przedmiot badań w niniejszym eseju, to bynajmniej nie replika architektury gotyckiej, ani z zewnętrznej konstrukcji, ani z wewnętrznej struktury. Przeznaczenie Muzeum oraz jego wnętrze stanowią jednak doskonały przykład przeniesienia idei wizualnego charakteru oddziaływania wystroju katedry gotyckiej w celu krzewienia ideałów kultury średnio-wiktoriańskiej Wielkiej Brytanii. Pierwszy z tych ideałów wyrażał się w pragnieniu oddziaływania na standardowe wzornictwo brytyjskich manufaktur; drugi – w pragnieniu udostępnienia dzieł sztuki i nauki o sztuce wszystkim klasom społeczeństwa; trzeci – w pragnieniu uczynienia z Muzeum narzędzia kształtowania smaku obywateli kraju. Wszystkie te cele Muzeum starało się zrealizować nie tylko poprzez zbiory poprawnych dzieł sztuki, a również poprzez wystrój wnętrza samego budynku Muzeum, który, analogicznie jak katedra gotycka, stanowił wizualny katechizm objaśniający główne prawdy wiary nowej religii estetycznej.

Muzeum South Kensington powstało w 1852 roku jako antidotum na kryzys w brytyjskiej sztuce zdobniczej. W latach trzydziestych XIX wieku władze

8. Eco, *Sztuka i piękno...*, s. 24.

9. Eco, s. 101–102.

i znawcy sztuki z niepokojem obserwowali, że rynek zarówno towarów wysokiej klasy jak i wyrobów fabrycznych zdominowany jest przez przedmioty pozbawione stylu, smaku i siły zbywczej. Kryzys dekoracyjny miał dla ludzi epoki wiktoriańskiej znaczenie estetyczne, ekonomiczno-handlowe, polityczno-społeczne oraz moralne. Piękną i poprawną sztukę zdobniczą uważano za zdolną do uszlachetnienia i wzbogacenia jej twórców, nabywców, jak i całego narodu; analogicznie zła dekoracja miała przeciwny skutek, będąc szkodliwą dla materialnego i duchowego stanu społeczeństwa. Pogląd o przemożnym wpływie dekoracji na tożsamość narodową i dobrobyt Brytyjczyków podzielali nie tylko wiodący teoretycy sztuki, ale również ludzie niezwiązani bezpośrednio ze światem artystycznym. Na przykład anonimowy autor notatki na temat Paryskiej Wystawy z 1867 roku stwierdził, że:

[s]tan sztuki zdobniczej ma wielkie znaczenie [...] zarówno dla szczęścia jak i bogactwa narodu. Zła sztuka jak złe jedzenie i złe nawyki, czy skorumpowany rząd, niszczy charakter narodu, ogranicza jego czyste źródła radości i spowalnia jego rozwój¹⁰.

Nie dziwi więc fakt, że konieczność zażegnania kryzysu dekoracyjnego w pierwszej połowie XIX wieku uważano za sprawę o wadze państwowej, od powodzenia której zależało dobro obywateli i państwa brytyjskiego.

Wobec powyżej sytuacji w roku 1835 Parlament powołał Komitet do Spraw Sztuki i Rękodzieła, któremu zlecono „opracowanie najlepszych sposobów zaznajamiania ludzi (zwłaszcza pracujących w manufakturach) z wiedzą o sztuce i zasadach projektowania oraz zbadanie stanu, metod działania i rezultatów pracy instytucji zajmujących się sztukami pięknymi”¹¹. W 1836 roku Komitet wysunął postulat zakładania szkół artystycznego projektowania i wskazał na potrzebę powołania przez rząd muzeów publicznych. W 1837 roku otwarto w Somerset House Szkołę Projektowania Sztuki Zdobniczej, która niemal od razu zaczęła gromadzić dzieła sztuki współczesnej w celach dydaktycznych. Muzeum Sztuki Zdobniczej powstało jednak dopiero w 1852 roku, kiedy to w następstwie Wielkiej Wystawy Wszystkich Narodów (Londyn, 1851) otwarto w Marlborough House Muzeum Rękodzieła. Od czasu swego powstania Muzeum Rękodzieła dwukrotnie zmieniało nazwę: w 1857 roku na Muzeum South Kensington i w 1899 roku na Muzeum Wiktorii i Alberta.

Pierwszym dyrektorem generalnym został wybitny działacz społeczny i główny organizator wystawy światowej, Henry Cole, zastępcą Charles Redgrave, teoretyk

10. „The Builder”, 1867, 25, s. 361.

11. British Parliamentary Papers, *Report from the Select Committee on Arts and Manufactures*, Irish University Press, 1836, t. 1, s. ii–iii.

sztuki, kustoszem zbiorów Charles Robinson, znawca sztuki średniowiecznej i renesansowej, a głównym teoretykiem i historykiem sztuki zdobniczej Owen Jones. Te cztery postaci były odpowiedzialne za przekształcenie Muzeum w instytucję szczególnego rodzaju, nastawionej z jednej strony na badanie zasad projektowania w rękodzielnictwie, z drugiej zaś na cele kształceniowe, którym miała służyć systematycznie gromadzona kolekcja dzieł sztuki i jej ekspozycja dostępna dla możliwie najszerszego kręgu zwiedzających. W ten sposób zarząd miał nadzieję stworzyć instytucję zdolną do zażegnania kryzysu dekoracyjnego. 20 października 1873 roku Cole wygłosił mowę w Szkole Artystycznej Hanleya, w której jasno sprecyzował misję Muzeum:

Ta instytucja, tak mądrze zorganizowana i o którą tak odważnie zabiegał Książę [Albert], jest nieodzowna w rozwoju tego kraju, handlowym, społecznym i moralnym¹².

Aby sprostać tej misji, pierwszym zadaniem Cole'a i jego współpracowników stała krytyczna ocena stanu brytyjskiej sztuki zdobniczej i zdefiniowanie poprawnych zasad dobrego wzornictwa. W 1851 roku, brytyjskie pismo *Art Journal* opisało tę ideę głoszoną przez Cole'a w niemal ewangelicznym tonie:

Panowie Owen Jones, Cole i Redgrave – *tria juncta in uno* – są na najlepszej drodze do wynalezienia współczesnego angielskiego stylu, którego, mówią nam, potrzebujemy – „własnego stylu”¹³.

Drugim, równoważnym zadaniem Muzeum było dostarczenie potrzebnej wiedzy by sztuka brytyjska jak i naród brytyjski mogli zyskać nową tożsamość. Cole był przekonany o misyjnym znaczeniu Muzeum i często przywoływał analogię między rolą niedzielnej mszy a znaczeniem niedzielnego wyjścia do Muzeum:

Obawiam się, że jest więcej kaplic diabła niż Boga. [...] Czekam na moment kiedy będziecie mieli Muzealną niedzielę. W ten pośredni sposób dokona się proces pokonania Szatana. Religia będzie współpracować ze Sztuką, jestem pewien¹⁴.

Dla Cole'a, podobnie jak dla ludzi Średniowiecza, sztuka miała charakter transcendentalny: dobra, poprawna sztuka zdobnicza była wartością poznawczą, utylitarnym narzędziem zdolnym do krzewienia wiedzy i uszlachetnienia duszy. W odróżnieniu od podejścia średniowiecznego, sztuka dekoracyjna nie tyle mia-

12. „The Times”, 1873, 22 października, s. 3.

13. „Art Journal”, 1851, 8 listopada, s. 130.

14. Henry Cole, *Fifty Years of Public Work of Henry Cole, K. C. B. Accounted for in his Deeds, Speeches and Writings*, red. Alan i Henrietta Cole, George Bell and Sons, London 1884, t. 2, s. 345.

ła pomóc w szerzeniu dogmatów wiary panującego Kościoła, ile w szerzeniu dogmatów piękna, jako że poprawna sztuka sama w sobie zyskiwała w epoce wiktoriańskiej rangę nowej religii estetycznej prowadzącej do moralnego nawrócenia i materialnego wzbogacenia społeczeństwa.

Warto w tym miejscu wspomnieć, że Cole nie tylko podzielał średniowieczną ideę o walorach poznawczych i dydaktycznych sztuki, ale podejście zarządu Muzeum do samej definicji i głównej zasady sztuki zdobniczej było bardzo zbliżone do podejścia średniowiecznego. Po pierwsze, zespół Cole'a umieścił sztukę zdobniczą w kategorii „sztuki” mimo równorzędnej tendencji w okresie wiktoriańskim do odciążenia jej całkowicie od wysokiej sztuki i zredukowania tej twórczości do rangi rzemiosła. Cole, Jones i Redgrave określali ją przymiotnikiem „zdobnicza”, a Robinson określeniem „dekoracyjna”, ale wszyscy byli zgodni, że mają do czynienia z twórczością artystyczną, ze sztuką¹⁵. Takie podejście odpowiada szerokiemu ujęciu *ars* w Średniowieczu, które obejmowało rzemiosło, technikę i sztuki wyzwolone. Wtedy bowiem sztuka była definiowana jako działanie o charakterze poznawczym i twórczym, lub, innymi słowy, była znajomością reguł, dzięki którym można wytwarzać rzeczy. Co za tym idzie, dla ludzi Średniowiecza, począwszy od czasów Karolingów po Dunsza Szkota, którzy opierali się na Arystotelesie i całej tradycji greckiej, budowanie statku czy zrobienie noża nie różniło się od namalowania miniatury. *Artefexem* był zarówno, kowal, poeta czy malarz – był to człowiek, który wytwarzał coś, co miało naprawić, uzupełnić lub udoskonalić naturę¹⁶.

W średniowieczu najważniejsze było to, aby sztuka była tworzona według ścisłych reguł współzależności materii, formy i celu. Dla Tomasza z Akwinu, sama materia i forma nie były jeszcze niczym; kiedy jednak forma i materia jednoczyły się w jednym akcie istnienia, to wówczas dochodziło do związku między tym, co porządkuje, a porządkowanym. Istniał jednakże jeszcze jeden związek, który stanowił główną oś tomistycznej koncepcji estetyki formy i był stałym elementem estetyki średniowiecznej. Była to proporcja, która dochodziła do skutku jako odpowiedniość przedmiotu do samego siebie i względem jego funkcji. Formalna doskonałość przedmiotu umożliwiała mu działanie stosowane do celu, ponieważ rzecz, by stać się doskonałą, musiała się zorganizować w zgodzie z wymogami swojej funkcji. Dlatego dzieło sztuki było piękne, kiedy było funkcjonalne, kiedy jego forma odpowiadała celowi: „[k]ażdy artysta chce

15. Anthony Burton, *Vision and Accident. The Story of the Victoria and Albert Museum*, V&A Publications, London 1999, s. 48.

16. Eco, *Sztuka i piękno...*, s. 142–8.

nadać swojemu dziełu najlepszą budowę, ale nie w sensie absolutnym, a tylko przez odniesienie do celu¹⁷.

Raport Redgrave'a z 1852 roku formułujący naczelną zasadę sztuki zdobniczej obowiązującą i głoszoną w Muzeum stanowi niemal idealne echo definicji tomistycznej. Redgrave twierdził, że „projektowanie odnosi się do wytwarzania przedmiotu dla użytku i piękna, i dlatego zawiera także ornament”. Wzór przedmiotu, według Redgrave'a, obejmuje cały przedmiot: jego przeznaczenie i ornament, lub, innymi słowy, jego funkcję i formę. Po drugie, właściwy projekt przedmiotu powstaje poprzez właściwe ustawienie relacji między przeznaczeniem a ornamentem. Według Redgrave'a forma musi podążać za funkcją: „ornament może być jedynie drugorzędny i nie może uzurpować sobie pierwszego miejsca. Jeśli tak czyni, przedmiot przestaje być sztuką zdobniczą, a zostaje zdegradowany jedynie do ozdoby¹⁸”.

Zasady Redgrave'a, a potem poszerzone zasady autorstwa Jonesa, stanowiły oficjalne stanowisko Muzeum w sprawie praw estetycznych rządzących sztuką zdobniczą oraz definiowały poprawny przedmiot użytkowy tak pożądaną w brytyjskich manufakturach: piękny przedmiot powinien być przede wszystkim użyteczny, a jego ornament musi być dostosowany do funkcji. Chęć połączenia piękna i funkcjonalności prowadziła, tak samo w Średniowieczu jak i dla kręgu Cole'a, do włączenia elementu estetycznego do wszystkich dziedzin życia, podając zarówno dobro i użyteczność pięknu, jak i piękno dobru i użyteczności. I to właśnie rozpowszechnienie znaku równości między pięknem a funkcjonalnością poprzez działalność Muzeum miało dać szansę rozwoju Wielkiej Brytanii na polu handlowym, obyczajowym i moralnym.

Od momentu swego powstania Muzeum starało się postępować w myśl tych założeń. Podstawą Muzeum, decydującą o efektywności działań, były zbiory sztuki zdobniczej: meble, tkaniny, ubiory, wyroby z metali, ceramiki i szkła. Gromadzono je z myślą o demonstracji zmian zachodzących we wzornictwie w obrębie tego samego tworzywa, stosownie do zaleceń teoretyka wzornictwa z połowy XIX wieku, Gottfrida Tempera, który genezę form konstrukcyjnych i kształtów wiązał z naturalnymi właściwościami poszczególnych surowców, zarówno w ceramice, stolarce, kamieniarce, jak i w tekstyliach. Obok głównych kolekcji rzemiosła, Muzeum kolekcjonowało malarstwo, grafikę, rzeźbę, rysunek. Obecność obok siebie przedmiotów sztuk pięknych i stosowanych wskazuje,

17. Tomasz z Akwinu, *Summa theologiae*, Roma, 1882–1906, t. 1, s. 91. Za: Eco, *Sztuka i piękno...*, s. 128.

18. Richard Redgrave, *Supplementary report on design*, w: *Reports by the juries on the subjects in the thirty classes into which the Exhibition was divided*, red. William Cloves, Chapman and Hall, London 1852, s. 708–709.

jak dalece był rozpowszechniony pogląd o wzajemnym ścisłym związku tych dziedzin. Sztuki piękne uchodziły za źródło inspiracji projektantów i rękodzielników, a także za lekcje ewolucji form zdobniczych, stylów i smaku artystycznego.

Muzeum od początku było rozumiane jako instrument kształcenia smaku, a jego główną publiczność stanowili projektanci, fabrykanci i studenci szkół artystycznych zapoznający się z dawnymi i współczesnymi formami uprawianej przez siebie dyscypliny, społeczność akademicka zainteresowana historią sztuki stosowanej, kolekcjonerzy, którym Muzeum dostarczało materiału porównawczego i wreszcie miłośnicy sztuki odwiedzający galerie dla przyjemności. Jednak począwszy od późnych lat pięćdziesiątych XIX wieku, czyli od momentu przeniesienia Muzeum do South Kensington, zaczęto uporczywie zabiegać o przyciągnięcie szerszych kręgów widzów, zwłaszcza pochodzących z klasy pracującej, którzy stykali się tu po raz pierwszy ze sztuką, i początkowo reagowali na nią niechętnie, jako na coś całkowicie im obcego. W swym pierwszym rocznym sprawozdaniu do Izby Rzemiosł Cole pisał:

Muzeum stwarza wyjątkową i zapewne jedyną sposobność kształcenia ludzi dorosłych, od których nie można wymagać, by tak jak młodzież uczęszczali do szkół; a uczenie dorosłych jest tak samo konieczne, jak uczenie dzieci. Nadając Muzeum właściwą formę organizacyjną, czyni się zeń instytucję w najwyższym stopniu kształcącą. Jeżeli jego rutynową działalność uzupełni się wykładami i podejmie trud uświadomienia ludziom możliwości praktycznego wykorzystania zbiorów, Muzeum przestanie być przybytkiem próżniaków i lekkoduchów i stanie się wspaniałą klasą szkolną dla każdego¹⁹.

Tak wysoko postawione aspiracje edukacyjne i społeczne spowodowały, że władze Muzeum postanowiły zarzucić dotychczasowe strategie dydaktyczne i wprowadzić nowe, populistyczne podejście, które przyciągnęłoby i kształtowałoby również niższe warstwy społeczeństwa. W okresie Marlborough, w latach 1852–57, Muzeum przekazywało wiedzę o zasadach sztuki zdobniczej w sposób bezpośredni i werbalny poprzez analityczno-krytyczne katalogi i przewodniki, które w sposób szczegółowy i naukowy tłumaczyły odwiedzającym parametry estetyczne eksponatów i jednoznacznie określały walory i wady poszczególnych przedmiotów. Nowe podejście w stosunku do kolekcji sztuki oznaczało, że muzealne strategie wystawiennicze miały stać się mniej otwarcie dydaktyczne. Polityka edukacyjna w okresie South Kensington miała polegać na przekazie wiedzy, u którego podstawy leżało nie słowo pisane, ale środowisko plastyczno-wizualne, które dostarczałoby wiedzy o sztuce i smaku w sposób bardziej przyjazny. Władze Muzeum wierzyły, że już sama obecność ostrożnie wyselekcjonowanych okazów sztuki w przejrzysto podzielonej i stosownie udekorowanej

19. Cole, *Fifty Years...*, t. 2, s. 276.

przeestrzeni muzealnej dostarczy lepszej i bardziej atrakcyjnej lekcji poprawnej sztuki niż szczegółowe opisy katalogowe. Robinson, który przez lata głosił „ciche ale efektywne nauczanie muzeów i galerii Sztuki”, widział w tej strategii jedyną słuszną drogę do zdobycia wiedzy o sztuce przez szeroką publiczność:

Kiedy jest oczywiste, że publika ma ogromną ignorancję w tych sprawach, i że aktywne uczenie jest niepraktyczne, czemu można zaufać jak nie cichemu i wyrafinowanemu wpływowi samych pomników sztuki? – wystawmy je dla ludzi na wyciągnięcie ręki, a rezultatem będzie bierna edukacja, wcale nie mniej efektywna niż aktywne studia, które przyznajemy podjęliby na darmo²⁰.

Według władz, zarzucenie dydaktycznych opisów narzucających normy estetyczne pozwoliłoby przemówić artefaktom samym za siebie. Z jednej strony nowe, ciche podejście do wystawiania sztuki nie dawało gwarancji właściwego i jednolitego odbioru głoszonych zasad estetycznych; z drugiej strony wizualna polityka edukacyjna podnosiła autorytet przedmiotów sztuki jako nośników wiedzy artystycznej. Naturalnie teraz, w wyniku obrania nowej polityki wystawienniczej, odpowiedzialność za odkrycie wartości i zasad estetycznych eksponatów musiała spoczywać w rękach publiczności. W swoim wystąpieniu z 14 września 1858 roku, Robinson tak określił zadania odwiedzających:

Teoretyczne nauczanie może zdziałać niewiele [...]. Wiara i uczucie muszą być naszym przewodnikiem [...]. Aby prawdziwie pojąć dzieło sztuki, powinniśmy [...] wyobrazić sobie na miejscu jego twórcy [...]. Tylko tak, z edukacyjnego punktu widzenia, możemy skorzystać z dzieł sztuki. [...] Powinniście dogłębnie i szczerze rozważyć zewnętrzne cechy wszystkich artefaktów, i poprzez takie studiowanie [...] dosięgnięcie, jestem przekonany, procesu myślowego i motywów, które stworzyły dany przedmiot, wasz geniusz połączy się z geniuszem dzieła, niejako z wiecznie promieniującą duszą dzieła. [...] Takie ciche uczenie będzie nowym narzędziem edukacji w tym społeczeństwie²¹.

Ostatecznie jednak władze Muzeum musiały wątpić w siłę wiary, uczucia i zdolności poznawczych publiczności, gdyż zdecydowali się na dostarczenie jej cichego, ale wymownego przewodnika wizualnego.

Główny wysiłek, aby stworzyć przyjazne warunki do właściwego studiowania poprawnej sztuki zdobniczej, został włożony w projekt architektoniczny budynku Muzeum i projekty wystroju wnętrz poszczególnych jego galerii wystawienniczych. Według Cole'a, jeśli Muzeum miało pełnić równocześnie rolę

20. Charles Robinson, *An Introductory Lecture on the Museum of Ornamental Art of the Department*, Chapman and Hall, London 1854, s. 9.

21. Elizabeth James, *The Victoria and Albert Museum: a Bibliography and exhibition chronology, 1852–1996*, V&A Publications, London 1998, poz. VR.1858.002.

natchnienia i rozrywki, powinno być stworzone na kształt instytucji o dwóch nieco sprzecznych funkcjach. Z jednej strony powinno pełnić funkcję elitarnej świątyni sztuki i ośrodka władzy polityki kulturalnej, a z drugiej utylitarne instrumentu demokratycznej edukacji: „szkoły dla każdego”²². Co się tyczy pierwszej funkcji, podobnie jak w przypadku katedry gotyckiej, nowy budynek Muzeum musiał cechować rozmach, wielkość i majestatyczność. Cole przeznaczył znaczną część funduszy państwowych na skonstruowanie budynku tak, aby jego architektoniczna retoryka, poprzez fizyczny ogrom i monumentalny, bogato zdobiony wygląd, ustawiał Muzeum w jednym szeregu z tradycyjnymi budowlami o charakterze ceremonialnym, takimi jak świątynie, pałace, kościoły czy sanktuaria²³. Wygląd Muzeum miał za zadanie unaoczniać Departament Sztuki i Nauki, rządowego zwierzchnika Muzeum, jako strażnika narodowego dziedzictwa kultury oraz arbitra w sprawach smaku i opinii, i w ten sposób jednoznacznie potwierdzać kulturowe i polityczne znaczenie pierwszego państwowego muzeum.

Po drugie, forma Muzeum musiała być zaprojektowana w taki sposób, aby funkcjonować jako narzędzie dydaktyczne: forma, która podkreślałaby naukowy autorytet instytucji, a zarazem umożliwiała jasny przekaz wiedzy o sztuce do wszystkich klas brytyjskiego społeczeństwa. Populistyczna i otwarta polityka edukacyjna Cole’a miała za zadanie przyciągnąć wszystkie warstwy społeczne. W tym celu władze Muzeum były zdeterminowane, by stworzyć na tyle czytelne wnętrza, by te eksponowały dzieła sztuki, jak i prawa estetyczne, które one urzeczywistniały, w sposób dostępny i „tak zrozumiały jak to tylko możliwe” dla klas pracujących: wizualny dyskurs Muzeum miał być „jak otwarta, nie zamknięta, książka”²⁴. Innymi słowy, Cole’a zamierzał osiągnąć efekt średniowiecznej *biblii pauperum* muzealnymi strategiami wystawienniczymi, poprzez zarzucenie naukowego przekazu pisanego na rzecz poznawczego dyskursu wystroju wnętrza.

Zajęło to kilka lat zanim wygląd nowej siedziby Muzeum połączył w sobie majestat i instrukcję w jednym. Kiedy Muzeum otworzyło swoje drzwi dla publiczności 20 czerwca 1857 roku, jego budynek przypominał brzydki, metalowy barak. Jednak już od roku 1860, w miejsce tej prowizorycznej i tymczasowej konstrukcji, począł powstawać budynek, który stanowił trój-wymiarowy manifest

22. C. Hooper-Greenhill, *Initiatives in Museum Education*, Department of Museum Studies, University of Leicester, Leicester 1989, s. 63.

23. Duncan Carol i Wallach Alan, *The universal survey museum*, „Art History”, 1980, 3 (4), s. 449–50.

24. *Introductory Addresses on the Science and Art Department and the South Kensington Museum*, No. 1, *The Functions of the Science and Art Department*, Chapman and Hall, London 1857, s. 20.

reformy sztuki zdobniczej: masywny, wielowarstwowy tekst pełen architektonicznych i dekoratorskich detali o charakterze dydaktyczno-moralizatorskim²⁵.

Nowy budynek Muzeum składał się z dwóch części: północnej zwanej North Court, która miała prosty kształt i skromne wnętrze, oraz południowej – South Court – która mieściła kolekcje sztuki zdobniczej – chlubę i podstawę Muzeum – i która miała bardzo wyrafinowany charakter architektoniczny i dekoratorski. W tej części budynek stał się ucieleśnieniem ekonomicznej potęgi, kulturalnej ambicji i technologicznej sprawności wiktoriańskiego państwa. Osiągnięto to poprzez skomplikowaną konstrukcję opartą głównie na metalu i szkle udekorowaną w stylu neorenesansowym według projektu Godfreya Sykesa²⁶. Według Cole'a, taki mariaż nowoczesnej bryły i historycznego wnętrza prowokował „spojrzenia pełne zdziwienia i przyjemności na twarzach wszystkich zwiedzających”²⁷. Przyjście do Muzeum można było porównać do doświadczenia procesu oświecenia. Imponująca skala budynku, wielkie przestrzenie poszczególnych galerii wystawienniczych rozjaśnionych przez oświetlenie gazowe po raz pierwszy wprowadzone w instytucji muzeum, a także połączenie strukturalnej współczesności z elegancją wnętrza umożliwiały podjęcie, słowami Cole'a, „podróży od zwyczajności do świetności, z ciemności do światła, i z biedy do przyjemności”²⁸.

Wystrój wnętrza, z kolei, odzwierciedlał ideologiczne przesłanie Muzeum. Można tu wyróżnić dekoracje dwojakiego rodzaju. Z jednej strony, dekoracje odnosiły się do statusu i znaczenia instytucji. W południowej części porozwieszano serie portretów ważnych postaci świata sztuki i polityki, które dodawały kulturowego i artystycznego autorytetu oraz polityczno-ideologicznego wsparcia działalności Muzeum. Jedna seria składała się z naturalnej wielkości mozaikowych portretów, w formie malowideł ściennych, znakomitych malarzy, rzeźbiarzy i architektów z różnych epok i państw. Ta seria zwana Kensington Walhalla ukazywała wiktoriańskie ikony świata sztuki od Fidiasza, Velasqueza, Rafaela, Michała Anioła i innych włoskich mistrzów na wzór wizerunków ulubionych świętych zerkających ze sklepień i witraży średniowiecznej katedry. Walhalli towarzyszyła seria portretów brytyjskich ministrów rządowych. W ten sposób gmach południowy upamiętniał politycznych olbrzymów – przede wszystkim Prezydenta Izby Rzemiosł i Lorda Prezydenta Komisji Edukacyjnej – którzy szczególnie przyczynili się do rozwoju rządowego Departamentu Nauki i Sztuki oraz umożliwili realizację ambitnych planów Cole'a. Portrety politycznych ojców i przywódców Muzeum

25. Burton, *Vision and Accident...*, s. 51–52.

26. John Physick, *The Victoria and Albert Museum. The History of its Building*, Victoria and Albert Museum, London 1982, s. 58.

27. Cole, *Fifty Years...*, t. 2, s. 293

28. Cole, s. 293.

w kształcie dużych ceramicznych medalionów zawisły na zewnętrznych ścianach dając wrażenie patriarchalnych głów czuwających nad instytucją, zbiorami i zwiedzającymi niczym patroni średniowiecznych budowniczych czuwający nad bezpieczeństwem i świętością katedr. W końcu, w centralnej galerii południowej części wzniesiono mozaikowy pośmiertny portret księcia Alberta, zatwierdzony w roku 1863 przez królową Wiktorię i zainstalowany w 1865. Obecność pomnika ku pamięci księcia, który z czasem urósł do rangi relikwii, nadała imię galerii: Galeria Księcia Małżonka. Jeśli Muzeum było symbolem państwa brytyjskiego i ucieleśnieniem jego rządowej polityki względem sztuki, to dobroczynny wpływ konstytucyjnej monarchini i jej szlacheckiego małżonka był wyrażony w samym centrum Muzeum. Serie malowideł ściennych i portretów obecne wszędzie w South Court stanowiły ogólne ideologiczne ramy Muzeum. Ukazywały one Muzeum jako twórcę nowych kanonów sztuki oraz jako instytucję kulturową działającą pod skrzydłami i przewodnictwem rządowym i królewskim²⁹.

Z drugiej strony, wystrój wnętrza budynku zewsząd demonstrował poprawne wzorce sztuki zdobniczej zdefiniowane i głoszone przez grupę Cole'a. To czyniło z dekoracji dodatkowy, obok samych eksponatów, nośnik wiedzy i inspiracji dla wszystkich odwiedzających. Decyzją Cole'a wystrój poszczególnych części i galerii Muzeum miał mieć charakter symboliczny i naśladowczy. Innymi słowy, miał on odzwierciedlać znaczenie, charakter i ornament znajdujących się tam eksponatów, tworząc w ten sposób wymowny program ikonograficzny uzupełniający bądź wyjaśniający edukacyjny przekaz dzieł sztuki. W części południowej, która gromadziła wszystkie artefakty sztuki zdobniczej, dekoracje wewnątrz tworzyły przewodnik po systemie klasyfikacji przestrzeni Muzeum opartym na rodzaju tworzywa, z które były wykonane przedmioty:

Zwieńczenia nad łukami okiennymi od strony dziedzińca są wypełnione monochromatycznymi figurami, które nawiązują do przedmiotów wystawionych w galeriach. Na przykład, kobieta zajęta przędzeniem kądzieli i jedwabiu, rzeźbiarz rzeźbiący koryncką głowicę kolumny i gotyckiego gargulca; kowale zajęci sztuką zdobniczą w metalu; dmuchacze szkła; i chłopcy malujący owoc, kwiaty i liście na ceramice. Zwieńczenia przedstawiają również dekoracyjne aranżacje przedmiotów kowalstwa, ceramiki, itd. Fryzy są zdobione figurami i panelami w monochromie; figury trzymają tablice z inskrypcjami, Monety, Ceramika, Emalia, Szkło, Brązy, Rzeźby, Klejnoty, Tkaniny, Mozaika, Medale, Inkrustacje, Gobeliny, Majolika, Damaskinaż, Pieczęcie [...]³⁰.

29. Cole, *Fifty Years...*, s. 59–60.

30. *Decorations of the South Kensington Museum. 1862 to 1874*. [dokument przechowywany w bibliotece Muzeum Wiktorii i Alberta], s. 3.

Znajdowały się tu także elementy ikonograficznego programu odnoszące się do ogólnej filozofii Muzeum, takie jak seria malowideł ściennych pod hasłem „Poszukiwanie Sztuki przez człowieka” na zachodniej klatce schodowej oraz wielkie mozaiki w sali wykładowej symbolizujące mariaż sztuki z nauką w Muzeum, ukazany poprzez lokomotywę parową zajmująca lewy róg pomieszczenia oraz symbole muzyki, architektury i malarstwa w prawym rogu³¹. Ten wizualny dyskurs ukazywał głębokie zaangażowanie Muzeum w kwestię poprawy jakości sztuki zdobniczej jako sztuki użytkowej i użytecznej dla manufaktury i przemysłu oraz w kwestię naukowo-taksonomicznego podejścia do zbiorów sztuki dekoracyjnej.

Na szczególną uwagę zasługuje galeria orientalna, która składała się z szeregu mniejszych galerii we wschodnim skrzydle gmachu południowego i zrzeszała kolekcję indyjskiej, perskiej, chińskiej i japońskiej sztuki zdobniczej. Według kręgu Cole’a sztuka azjatycka była wzorcowym przykładem poprawnej i pięknej sztuki zdobniczej ze względu na „najwyższy poziom doskonałości” i „rzadką umiejętność w artystycznym rzemiośle”³². Wśród artefaktów orientalnych przedmioty indyjskie zostały umiejscowione na szczycie hierarchii sztuki zdobniczej jako ideał poprawnej formy, ornamentu i wykonania:

Nawet w najprostszych przedmiotach [...] jest tyle uwagi poświęconej, w pierwszym rzędzie, pięknu formy, oraz tak zróżnicowanym i pięknym detalom zdobniczym, że zasługują one na uwagę ornamentalistów. [...] Indyjskie przedmioty są bogate w ornamentalne inkrustacje, często wyjątkowo eleganckie i zawsze wykonane zgodnie z poprawnymi zasadami. [...] [Zdobienia] mają całą elegancję renesansu, kwiaty są zaczerpnięte z natury, przystające do rzeczywistości, a jednak doskonale skonwencjonalizowane, płaskie i systematycznie ułożone. [...] Ale nie tylko wierność zasadom odróżnia indyjskie przedmioty; są one wyjątkowe ze względu na bogactwo wzorów, w których piękno, oryginalność, wielość form i harmonijne zestawienie jaskrawych kolorów woła o podziw wszystkich sędziów sztuki. Jakąż lekcję takie projekty dają manufakturom nawet w tych krajach Europy, które zrobiły największy postęp w przemyśle³³.

Ze względu na swoją doskonałość sztuka indyjska i inne artefakty orientalne stanowiły podstawową i najważniejszą kolekcję sztuki zdobniczej, która uzasadniała powstanie i działalność Muzeum jako narzędzia szerzenia poprawnych zasad estetycznych i zażegnania kryzysu dekoracyjnego. Muzeum miało być szkołą

31. Physick, *The Victoria and Albert Museum...*, s. 59.

32. Department of Practical Art, *A Catalogue of the Articles of Ornamental Art*, in the Museum of the Department, Eyre and Spottiswoode, London 1852, s. 10.

33. *Catalogue of the Articles in the Museum of Manufactures Chiefly Purchased from the Great Exhibition*, w: *First Report of the Department of Practical Art*, Chapman and Hall, London 1853, s. 230.

oferującą lekcje dobrego smaku i poprawnego wzornictwa, a sztuka orientalna, słowami Robinsona, oferowała „najefektywniejszą lekcję”:

Bardzo niewiele oryginalności czy prawdziwej wartości można znaleźć w europejskich przedmiotach i stąd, z edukacyjnego punktu widzenia, mają małą wartość; ale w części indyjskiej [...] rzecz miała się inaczej: po raz pierwszy najwyższa wartość wschodnich projektów została powszechnie uznana. [...] Wschód, za zgodą wszystkich, stał się naszą panią w sztuce przemysłowej³⁴.

Według władz Muzeum sekcja orientalna miała więc znaczenie priorytetowe dla powodzenia jego działalności misyjnej. Można by rzec, że galeria orientalna stanowiła w oczach Cole’a główny ołtarz w jego świątyni sztuki zdobniczej. W związku z tym dekoracja tej części Muzeum była bogatsza i bardziej naśladowcza niż gdziekolwiek indziej, by promować dodatkowy przekaz edukacyjny. Tu poetyka wnętrza wzniosła się na najwyższy poziom misyjny, obrazując nie tylko splendor i powagę instytucji Muzeum, ale przede wszystkim piękno, odmienność oraz szczególne znaczenie edukacyjne i reformatorskie wystawionych przedmiotów.

Konstrukcja części orientalnej rozpoczęła się w 1859 roku, została przerwana w 1860 roku w związku brakiem funduszy parlamentarnych, ale ukończona w końcu w 1862 roku. Ogólny projekt wnętrza galerii, dotyczący malowideł na ścianach i sufitach oraz mozaiki na podłodze, został powierzony samemu Owenowi Jonesowi³⁵. Efekt jego pracy możemy ocenić jedynie na podstawie artykułów w ówczesnej prasie, jako że nie zachowały się dokumenty muzealne zawierające rysunki i komentarze Jonesa. Artykuł w dzienniku *Art Journal* tak opisuje wnętrze galerii:

Wchodząc do Galerii [orientalnych], ściany na prawo i na lewo tworzą duże jednobarwne panele w hiszpańskim brązie, położonym zapewne na podkładzie papierowym, który prześwituje spod farby. [...] Nad nimi przebiega szeroki pasek o złożonych florystycznych motywach na niebieskim tle, nad którym znajduje się górny panel w płowozłotym kolorze, z motywem kwiatu w rombie *fleur-de-lis*. Łuki są zdobione w złocie, również na niebieskim tle, a wokół nich biegnie szeroka rama zdobiona cyną na zielonym tle, brzegi kolumn, gdzie przestrzenie były płowozłote i brązowe, korespondowały z panelami [...]. Najbardziej wyrafinowaną i skomplikowaną częścią ornamentyki były malowidła na centralnej części sufitu, którego białe tło było całkowicie pokryte wzorem róży, rozprzestrzeniającej się od środka sufitu na boki, którą okalają na brzegach wzory kwiatów i liści. [...] W perskiej i indyjskiej galerii, nic w sposobie ornamentyki nie mogło być

34. Charles Robinson, *Introductory Addresses on the Science and Art Department and the South Kensington Museum*. No. 5, *On the Museum of Art*, Chapman and Hall, London 1858, s. 5–6.

35. Physick, *The Victoria and Albert Museum...*, s. 81.

odpowiedniejsze, która, choć bogata, była bardzo lekka i ogromnie udana w imitacji orientalnych zdobień³⁶.

Nawet okna galerii od strony wewnętrznego dziedzińca były zupełnie inne niż w pozostałej części Muzeum. Zostały wykonane na specjalne zamówienie przez architekta J. W. Wilda i udekorowane gipsowym maswerkim w stylu mauretańskim. Wystrój wnętrza galerii orientalnych był zaiste imponujący i atrakcyjny dla zwiedzających. Artykuł w popularnym i wpływowym dzienniku „The Builder”, jak większość innych prasowych recenzji, opisał wrażenie doznane przez autora w galerii w bardzo pozytywnym tonie:

Całość była potraktowana według nie-naturalistycznej, nie-iluzyjnej, lub według konwencjonalnej zasady [dekorowania]; a jednak, na jednych z sufitów szczególnie, osiągnięto właściwe i perfekcyjne przybliżenie „rzeczywistości do umysłu”³⁷.

Większość dekoracji galerii orientalnej była kolażem indyjskich, mauretańskich, arabskich i perskich ornamentów wziętych bezpośrednio z historyczno-teoretycznego podręcznika Jonesa *The Grammar of Ornament*. Ta wymyślona fasada była zbiorem zdobniczych detali zapożyczonych z rzeczywistych, oryginalnych dekoracji orientalnych³⁸. Wnętrze galerii więc popularyzowało pewne wyobrażenie i wiedzę o Oriencie, może nie w celu oszukania zwiedzających, że mają do czynienia z rzeczywistym wnętrzem orientalnym, ale raczej, w przekonaniu ich, że sztuka Wschodu mogła być z powodzeniem podziwiana, przyswojona i zaadoptowana przez Brytyjczyków. Symulacja orientalnego wnętrza, zdaniem Cole’a, przydała autorytetu eksponatom i wiedzy, której dostarczały poprzez unaocznienie i zastosowanie praktyczne zasad według których były zaprojektowane³⁹.

Dekoratorskie imitacje miały nie tylko inspirować, ale również podkreślać atrakcyjność, nowość i odmienność sztuki Wschodu. Według Tima Barringera, dekoracje galerii orientalnych można zinterpretować jako chęć władz Muzeum do stworzenia wymownego wnętrza, który równoważyłby techniki wystawiennicze skierowane na edukację, jak i na rozrywkę⁴⁰. Z jednej strony, wystrój wnętrza pokazywał jak indyjska czy inna orientalna sztuka zdobnicza mogła służyć

36. „Art Journal”, 1864, 3 września, s. 283.

37. „The Builder”, 1864, 26 listopada, s. 857.

38. Physick, *The Victoria and Albert Museum...*, s. 81.

39. British Parliamentary Papers, *Report form Select Committee on the South Kensington Museum; together with Proceedings of the Committee, Minutes of Evidence, and Appendix, Reports form Committees*, London 1862, s. 12.

40. Tim Barringer, *The South Kensington Museum and the Colonial Project*, w: *Colonialism and the Object: Empire, Material Culture and the Museum*, red. Tim Barringer i Tom Flynn, Routledge, London 1998, s. 15.

jako inspiracja dla współczesnego wzornictwa brytyjskiego i przykład dobrego smaku; z drugiej strony, posłużyły do podkreślenia atrakcyjności azjatyckiej sztuki przez stworzenie orientalnej atmosfery pomieszczenia, tak odmiennego od reszty Muzeum. Egzotyka galerii orientalnej była chwytem wystawienniczym służącym do skupienia uwagi na pięknie i zasadach tej sztuki, która stanowiła dogmatyczną kwintesencję nowej religii estetycznej oraz fundament reformy dekoratorskiej.

Wystrój wnętrza Muzeum, jaki powstał za dyrektury Cole'a dotrwał niezmiennym prawie do końca XIX wieku, kiedy to ówczesne władze Muzeum rozpoczęły renowację i przebudowę poszczególnych galerii muzealnych. W związku z przeróbkami Muzeum nabierało z biegiem lat i kolejnych remontów innego charakteru, zgodnego z nowoczesnymi trendami wystawienniczymi hołdującymi neutralnym wnętrzem nie wpływającym na postrzeganie i interpretację eksponatów⁴¹. Co prawda i dziś często określa się Muzeum Wiktorii i Alberta, podobnie jak inne wielkie muzea, mianem świątyni sztuki, ale dzieje się to przede wszystkim ze względu na rozmiar, rozmach i historyczny charakter ich budynków oraz na naturę ich zbiorów o randze dziedzictwa narodowego i cywilizacyjnego.

Słowo „katedra” jednak powinno być używane z większą rozwagą. Tylko wyjątkowe instytucje ery nowożytnej zasługują na miano „katedry”, przynajmniej w średniowiecznym rozumieniu tego słowa, a wiktoriańskie Muzeum South Kensington wydaje się w pełni zasługiwać na to porównanie. W XIX wieku w polityce kulturalnej rządu brytyjskiego, instytucja ta była kluczowym narzędziem w propagowaniu konkretnej wiedzy estetycznej niezbędnej w międzynarodowej rywalizacji Imperium Brytyjskiego o prymat na polu artystycznym, cywilizacyjnym i ekonomicznym. A że wiedza była jednym z głównym środków kształtowania świadomości i działania ówczesnych społeczeństw i narodów, nie dziwi fakt, że ogromne fundusze rządowe zostały zainwestowane w stworzenie imponującej budowli Muzeum z jego wymownym i wpływowym plastycznym wnętrzem. Efektem wysiłków kręgu Cole'a było stworzenie wiktoriańskiego odpowiednika średniowiecznej *biblii pauperum* skierowanego do wszystkich klas społecznych poprzez przekształcenie budynku Muzeum w trójwymiarowy katechizm sztuki zdobniczej, katechizm o zaiste katolickim rozmachu, bogactwie i symbolizmie dekoracji plastycznych. Dzięki tej strategii wystawienniczej Muzeum było nie tylko pasywną skarbnicą wyjątkowych dzieł sztuki, ale niejako żywym organizmem przemawiającym do oczu zwiedzających z każdego miejsca swojej przestrzeni, a ścisły związek między wnętrzem Muzeum a „liturgią”, którą głosiło, czyniło go instytucją edukacyjno-misyjną na miarę gotyckiej katedry.

41. Burton, *Vision and Accident...*, s. 187.

Zamknięci w bibliotece, czyli rozważania o metanarracjach i naukowych wizjach świata

Niezwykle trudno jest opisać ścieżki myśli tam, gdzie wiele już takich myślowych kolein (własnych i cudzych) wyłobiono – i nie wpaść w którąś z nich. Trudno jest odstąpić od istniejącego toru myślenia tylko troszkę.

Ludwig Wittgenstein, Zettel, § 349¹

Wstęp

Główna idea, jaka tkwi u podłoża niniejszych rozważań to idea wzajemnej zależności zachodzącej pomiędzy fundamentalnymi konceptami najważniejszych metanarracji kultury judeochrześcijańskiej a inwentarzem pojęć dostępnych jako słowa-klucze w przestrzeni badań naukowych. Innymi słowy, wywód tutaj prezentowany ma za zadanie zwrócić uwagę czytelnika na relację między językiem, przy pomocy którego opisujemy świat a *istnieniem* bądź *niepojmowalnością istnienia* bytów, jakie ów świat wypełniają. Tak sformułowany cel wymaga jednak dodatkowej glossy, bowiem to, co pozornie oczywiste, staje się kłopotliwie nieoczywiste kiedy rozważy się sens pojęć w niniejszej książce wszechobecnych, a dla uczniów Marshalla McLuhana i Derricka de Kerckhove – elementarnych: „globalizacja” bowiem objawić się może jako koncepcja niebezpieczna, jeżeli przyjrzeć jej się w świetle postulatów o tożsamości „medium” i „komunikatu”.

Punktem wyjścia moich rozważań jest sławny aforyzm Ludwiga Wittgensteina, które jednocześnie stanowi eleganckie motto dla nie do końca spójnego zbioru moich (czynionych często „na bieżąco”) obserwacji. Wywód rozwija się następnie w pogłębioną nieco refleksję dotyczącą ograniczeń rozwoju wiedzy w logocentrycznym świecie. Ostatecznie – prowadzi do pytań dotyczących dyskursów dyktujących charakterystykę codziennych strategii kwerend bibliotecznych i elektronicznych stosowanych zarówno przez naukowców, jak i przez studentów. Wywód zamykają rozważania dotyczące potencjału języka metaforycznego/figuracywnego w kontekście poszukiwania wyjścia z intelektualnego błędnego koła

1. Przekład – Paweł Jędrzejko.

uznanych metodologii. Przede wszystkim jednak uwagi tutaj zebrane stanowią przyczynek do dalszej – filozoficznej, filologicznej – kulturoznawczej debaty nad stanem wiedzy i jej rozwojem.

W stronę oczywistości

Kiedy judeochrześcijański Bóg tworzy świat, rozpoczyna od zbudowania „katalogu katalogów”: Wszechświat zaczyna się od Słowa, które różni się od tego, co księga Genesis opisuje metaforycznie w terminach „bezszaśloności” i „próżni”: Słowo *różni się* od tego czego nie sposób pomyśleć, a tym bardziej wyrazić. To dzięki tej elementarnej różnicy Słowo zyskuje moc „segregowania” rzeczywistości, stając się tym samym zasadą Uniwersalnego Porządku, judeochrześcijańskim Logosem. Jednak wbrew temu, w co wydawał się wierzyć jeden z najważniejszych twórców współczesnej teorii przekładu, Eugene Nida, wielość nie tylko różnojęzycznych, ale także monolingwalnych przekładów Biblii wydaje się przeczyć temu, iżby Słowo, organizujące *Universum*, mogło istotnie być uniwersalne dla wszystkich. Jest oczywiste, że różne wyznania uznają różne przekłady owego „z założenia” uniwersalnego komunikatu Słowa i ewidentnie preferują te z nich, które dostarczają odpowiedniego tekstowego fundamentu dla preferowanych katechizmów. Inne przekłady stanowią w najlepszym wypadku możliwe do zaakceptowania „fałszywki”, w najgorszym zaś – uznawane są za herezje.

Trudno żywić jakiegokolwiek wątpliwości co do tego, jak ważny jest język dla kultury judeochrześcijańskiej. Ilustracji dostarcza chociażby oczywiste mitologiczne porównanie. W Starożytności – Androgyni, których integralność nie została jeszcze zniweczona w wyniku binarnego podziału płci, byli w stanie zagrozić pozycji olimpijskich bogów dzięki mocy jedni, jaką każdy z nich stanowił. W kulturze judeochrześcijańskiej, ludzkość posługująca się jednym językiem, zdolna do komunikacji idealnej i dzięki temu idealnie spójna – lokuje Boga w pozycji arcyniebezpiecznej skutkiem zaskakująco skutecznego przedsięwzięcia, jakim była budowa wieży Babel. W obu przypadkach bogowie reagują przemocą: Androgyni zostają rozcięci na obdarzone dystynktywną płcią połówki i tracą swoją moc; wysiłki ludzkości biblijnej udaremnione zostają w wyniku aktu przemocy metawerbalnej: pomieszania języków. Oczywiste jest to, że od zarania kultury judeochrześcijańskiej ten, kto posiada władzę nad Słowem ma władzę nad Światem; ten kto zdoła skutecznie wprowadzić w życie nowomowę – jednocześnie celebrytuje anulowanie jej samej: ona staje się Światem, dezawuuując to, co było przedtem, wraz z pojęciem przedtem. Bez Słowa – nic co zostało stworzone, stworzone nie zostało.

W stronę Biblioteki Babel

Ewidentnie, Uniwersalne Słowo, które uruchamia lawinę dyskursywnych relacji i powołuje do istnienia byty de-FINI-cyjne, jednocześnie daje początek alternatywnym Uniwersom. Komponenty tych uniwersów są dla każdego z nich (przejściowo) unikalne: niektóre elementy jednego *Universum* są transparentne w przestrzeni drugiego; inne elementy, nieprzejrzyste i na pierwszy rzut oka znajome – mogą w najlepszym wypadku okazać się „falszowymi przyjaciółmi”, a w najgorszym – będą upostaciowieniem tego, co Freud określił jako *Unheimlich*.

Co więcej, z jakiegoś powodu, podobne zjawisko zająć może w przestrzeni, która może się z pozoru jawić jako *to samo universum*. Choć żadne słowniki nam tego nie wyjaśniają, doskonale rozumiemy, iż sformułowanie „Marysia to porządna dziewczyna” znaczy coś innego, niż „Marek to porządny chłopak”: biblijne wzorce tak głęboko zakorzenione są w naszym języku, że rzadko podajemy je w wątpliwość. Nie zastanawiamy się szczególnie nad tym, dlaczego od „porządnej dziewczyny” oczekujemy (by tak rzec) ograniczenia życia erotycznego do jednego partnera, przyznając jednocześnie prawo do wielu partnerek „porzadnemu chłopakowi”, od którego z kolei oczekiwać będziemy innego rodzaju „uczciwości”: wiarygodności, rzetelności czy pracowitości. Nikt nie ma wątpliwości co do interpretacji obu tych użyć przykładowego wyrazu, jak gdybyśmy mieli natychmiastowy, bezpośredni dostęp do jakiegoś niepublikowanego, nierecenzowanego, lecz najbardziej autorytatywnego „supersłownika”, albo – lepiej jeszcze – całej podręcznej biblioteki: do elementarnego Słowa, organizującego *Universum*, jakie postrzegamy. Oczywiście intuicje, które tutaj zakreśliłam nie stanowią żadnego *novum*; Jorge Luis Borges na przykład pisze o *Universum* tak:

Wszechświat – *Universum* – (który inni nazywają Biblioteką) składa się z nieokreślonej i być może nieskończonej liczby sześciokątnych galerii, rozdzielonych potężnymi szybami wentylacyjnymi i otoczonych niziutkimi barierkami. Z dowolnego heksagonu można zobaczyć ciągnące się w nieskończoność piętra powyżej i poniżej. Rozkład galerii jest niezmienny. Dwadzieścia półek, po pięć długich regałów na stronę, przypada na cztery z sześciu boków każdej galerii; wysokość regałów – od podłogi do sufitu – nie przekracza wysokości zwyczajnej szafki na książki, jaką zobaczyć można na co dzień. Jeden z wolnych boków galerii prowadzi do wąskiego korytarzyka, który otwiera się na kolejny heksagon, identyczny w stosunku do tego pierwszego i wszystkich innych. Z lewej i z prawej strony korytarza mieszczą się dwie maleńkie komórki. W pierwszej z nich można spać na stojąco; w drugiej – zaspokajają się potrzeby fizjologiczne. Tędy również wiodą spiralne schody, które z jednej strony opadają w przepaść, a z drugiej wspinają się ku odległym wyżynom. W korytarzu znajduje się lustro, które wiernie pomnaża wszystko to, co widać. Ludzie zazwyczaj wnioskują na jego podstawie, że Biblioteka

nie jest nieskończona (gdymy była, czemu miałyby służyć iluzoryczna duplikacja?); ja sam wolę marzyć, że jego wypolerowane powierzchnie reprezentują i jednocześnie obiecują nieskończoność. Źródłem światła są swoiste sferyczne owoce, noszące miano lamp. W każdym sześciokącie umieszczone są dwa z nich, po przeciwnych stronach. Światło, jakie emitują jest niewystarczające, nieustanne².

W wizji Borgesa *Universum* jest klarownie zorganizowaną, nieomal krystaliczną strukturą, wypełnioną słowami, lecz jednocześnie taką, w której zadbano o elementarną fizjologię jej rezydentów. Nieskończoność *Universum*, tak jak nieskończoność liczby sześciokątnych galerii zawierających regały uporządkowanych woluminów, równa jest nieskończoności potencjalnych wypowiedzi, jakie umożliwia Słowo. Mimo to, nieskończoność ową można podejrzewać o to, iż w istocie jest ograniczona zasadami organizacji przyjętego Uniwersalnego Słownika obowiązującego w danym *Universum*, który to słownik, dla jasności, powinniśmy zacząć identyfikować z tym, co Jean-François Lyotard nazwał *metanarracją*.

Jak każdy człowiek Biblioteki, [pisze dalej Borges,] wiele w młodości podróżowałem; wędrowałem w poszukiwaniu książki, a może szukając katalogu katalogów; dziś oczy moje ledwo mogę odcyfrować to, co piszę – i przygotowuję się na to, że umrę zaledwie o kilka mil od sześciokąta, w którym się urodziłem³.

To jasne, że dla każdego człowieka Biblioteki „niezwykle trudno jest opisać ścieżki myśli tam, gdzie wiele już takich myślowych kolein wyżłobiono – własnych i cudzych – i nie wpaść w którąś z nich. Trudno jest odstąpić od istniejącego toru myślenia tylko troszkę”. Istotnie: wydaje się, że jedynie wybrana garstka spośród ludzi Biblioteki może mieć nadzieje na to, by umrzeć „na zewnątrz”. Niezdolny do tego, by odstąpić od istniejących torów myślenia ani „tylko troszkę” ani „całkowicie”, człowiek Biblioteki musi zdać sobie sprawę z tego, że jego koncepcja *Universum* najprawdopodobniej doprowadzi go najdalej do kolejnego z klarownie ułożonych, geometrycznych korytarzy. I nawet jeśli taki korytarz ciągnie się przez tysiące mil oddalając wędrowca od oryginalnego sześciokąta, punkt docelowy jego wędrówki „już i od zawsze” (*always already*) jest wpisany w mapę. Tysiące mil stąd – to wciąż zbyt blisko, to wciąż wewnątrz Biblioteki. Każdy, kto stawia sobie za cel poszukiwanie i odnalezienie „katalogu katalogów” musi dotrzeć tam, gdzie inni dotarli już przed nim – i tak jak oni ponieść klęskę w swych staraniach by ogarnąć to, co niemożliwe do wypowiedzenia, to, czego nie da się pomyśleć, a czego istnienia nie sposób ani zlekceważyć, ani zbyć milczeniem.

2. Jorge Luis Borges, *The Library of Babel* <http://download.org/Etext/library_of_babel.html> (10.10.2010). Przekład – Paweł Jędrzejko.

3. Borges, *The Library...*, przekład – Paweł Jędrzejko.

Kiedy już umrę, [fantazjuje Borgesowski narrator] nie zabraknie świątobliwych rąk do tego, by przerzucić mnie przez barierkę; grobem moim będzie bezdenne powietrze, moje ciało opadać będzie wiecznie, rozłoży się, rozplynie w wietrze wygenerowanym prędkością upadku, który nie ma końca. Twierdzą, że Biblioteka jest nieskończona. Idealiści argumentują, że sześciokątne pokoje stanowią konieczną formę absolutnej przestrzeni – albo przynajmniej naszej intuicji przestrzeni. Wywodzą, że trójkątność bądź pięciokątność pokoju jest niewyobrazalna. (Mistycy twierdzą, że ekstaza, w której się zagłębiają odkrywa przed nimi okrągłą komnatę zawierającą wielką kolistą księgę o ciągłym grzbiecie, która zajmuje cały okrąg ściany; wszelako ich świadectwo ma podejrzaną wartość, ich słowa są niejasne. Owa cykliczna księga to Bóg). Na tę chwilę jednak niechaj nam wystarczy, że powtórzę klasyczne *dictum*: Biblioteka jest sferą, której dokładnym środkiem jest dowolny z jej heksagonów, zaś miara jej obwodu jest niedostępna⁴.

Pytanie o obwód biblioteki jest niebezpieczne. Podejmowanie starań o to, by stwierdzić, który z sześciokątów jest tym centralnym – to niebezpieczeństwo podwójne. Pierwszy z tych gestów wystawia poszukiwacza na doświadczenie granic jego wyobraźni i przemieszcza go w przestrzeń wzniosłości; gest drugi – bez względu na przyjętą metodę – może zostać zrozumiany jako gest polityczny i w konsekwencji pociągnąć za sobą wrogie reakcje innych ludzi Biblioteki, Borgesowskiej „Inkwizycji”. Szczególnie, że Biblioteka jest starsza, niż metoda, zaś ta ostatnia jest niezawodnym eksponentem potencjału tej pierwszej.

Biblioteka istnieje *ab aeterno*. Tej prawdy, której bezpośrednim następstwem jest przyszła wieczność świata, nie podda w wątpliwość żaden racjonalny umysł. Człowiek, niedoskonały bibliotekarz, może być tworem przypadku lub złośliwego demiurga; *Universum*, z całym eleganckim wyposażeniem – z regałami, z enigmatycznymi woluminami, z niewyczerpanymi schodami dla przemieszczającego się poszukiwacza i latrynami dla stacjonarnych bibliotekarzy – może być jedynie dziełem boga. By dostrzec dystans między tym, co boskie i tym co ludzkie wystarczy porównać te z gruba ciosane, chwiejne symbole, które moja omylna dłoń kreśli na okładce książki z organicznymi literami wewnątrz: dokładnymi, delikatnymi, doskonale czarnymi, niezrównanie symetrycznymi⁵.

Uwolnione od „czynnika ludzkiego” *Universum* pozostaje w stanie doskonałości. Wypełniające je postulowane byty, niewzruszone, postulowany krystaliczny porządek – emulaty logicznego umysłu – są wieczne. A ściślej mówiąc, są wieczne pod warunkiem, że czas liczymy od chwili Upadku Adama, od dnia narodzin *ratio*, która postuluje nieskończoność, ale ostatecznie nie jest zdolna do tego, by sobie ją wykocypować bez odwołania do skoku w wiarę lub do idei cyklu.

4. Jorge Luis Borges, *The Library...*, przekład – Paweł Jędrzejko.

5. Borges, przekład – Paweł Jędrzejko.

Twierdę, iż myślenie o świecie jako nieskończonym nie jest nielogiczne. Ci, którzy sądzą, iż jest ograniczony, postulują, iż można sobie wyobrazić, że w gdzieś w najodleglejszych miejscach korytarze i schody mogą się skończyć – a to absurd. Ci zaś, którzy wyobrażają go sobie jako przestrzeń nieograniczoną zapominają o tym, że możliwa liczba książek obarczona jest ograniczeniem. Ja sam podejmę ryzyko zasugerowania następującego rozwiązania dla tego starego jak świat problemu: Biblioteka jest nieograniczona i cykliczna. Jeżeli wieczny wędrowiec miałby przemierzyć ją poruszając się w dowolnym kierunku po upływie stuleci zobaczyćby, że te same woluminy powtarzają się w tym samym nieporządku (który – w ten sposób powtórzony stałby się porządkiem: Porządkiem przez wielkie P). Ta elegancka nadzieja rozświecła nieco moją samotność⁶.

Elegancja cyklu, elegancja powtórzenia, elegancja porządku – wszystkie te skojarzenia wywołują nieuniknione przecucie, że zdolność postrzeżenia sensu w świecie poprzez Słowo nie jest do ostatecznie niezwiązana z estetyką, a do tego z Estetyką Piękną. Taka estetyka staje się anestetykiem, swoistym środkiem znieczulającym: człowiek zachowuje zdolność racjonalnego funkcjonowania, podczas gdy jego zmysły pozostają w odrętwieniu, nieczułe wobec potencjalnie wywrotowych konsekwencji rozpoznania i uznania wartości jakiegokolwiek estetyki wzniosłości.

Bibliotekarz

Najwyższym Kapłanem takiego eleganckiego *Universum* jest Bibliotekarz. Cichy, nieomal niewidzialny i prawie zawsze niedoceniany przez tych, którzy prze-wijają się obok, Bibliotekarz jest najbliższym sprzymierzeńcem wszystkich tych, którym brak eksperckiej znajomości Katalogu. Bibliotekarz dołoży wszelkich starań, by stworzyć drobiazgowy opis nowych książkowych nabytków – jednak on sam nie musi szukać w książce „znaczenia”: potrzebuje natomiast słów-kluczy by ją opisać i algorytmu, którego będzie się trzymał. Bibliotekarz, który odważy się odstąpić od algorytmu lub zapomni o swej elementarnej funkcji jako Najwyższego Deskryptora i Najwyższego Lokatora obiektów w Znanym *Universum* ryzykuje potężnie, iż nie spełni swej misji – szczególnie, jeżeli odstępstwo jest wynikiem utraty wiary, lub skokiem w „złą wiarę”.

Melville’owski nieszczęsny „wiceasystent zastępcy kustosa” – a więc najniższy rangą z Kapłanów Biblioteki, który na co dzień nie zwraca niczyjej uwagi, podejmuje się skompilowania wiedzy na temat Wieloryba *in toto*. Zbiera więc wszystkie odniesienia i odwołania do Wieloryba ze wszystkich półek wszystkich regałów wszystkich heksagonów. Jednak – pozostając w koleinie Słowa – u kresu swych poszukiwań jest identycznie daleko od „istoty wielorybowości” jak wówczas,

6. Jorge Luis Borges, *The Library...*, przekład – Paweł Jędrzejko.

kiedy dopiero wyruszał w podróż, która wiodła go przez „nieskończenie długie watykańskie korytarze i wszystkie księgarskie kramy tego świata”.

Żegnaj więc, nieszczęsny wice-asystencie zastępcy bibliotecznego kustosza; to twoim jestem komentatorem. Należysz, mój bracie, do owego odartego z nadziei plemienia ludzi o ziemistej karnacji, których nie rozgrzeje żadne wino tego świata i dla których nawet białe sherry mogłoby się okazać zbyt mocne – lecz z którymi czasami cudownie jest posiedzieć przy jednym stole i też poczuć się beznadziejnie, a potem z wolna rozjaśniać nastrój zakrapianej łzami biesiady, by w końcu, z osuszonym kielichem w dłoni i słoną wilgocią w oczach, w atmosferze niezupełnie nieprzyjemnego smutku, powiedzieć wprost: – Dajcie sobie spokój, o wice-asystenci! Wszak im więcej starań uczynicie by zadowolić świat, tym liczniejsze będą te zasługi, za które nikt nigdy wam nie podziękuje! Och, gdybym tylko mógł, opróżniłbym dla was pałace Hampton Court i Les Tuileries! Ale dość już: przełknijcie łyżę i pospieszcie sercem w górę, na sam top grotmasztu: przyjaciele wasi bowiem, którzy odeszli przed wami, prowadzą teraz czystkę w siedmiopiętrowym niebie czyniąc uchodźców z nazbyt już długo rozpieszczanych Gabriela, Michała i Rafała – a wszystko to na wasze nadejście. Tutaj – złączyć możecie jedynie wasze splekane serca; tam – zderzycie kielichy, które nie pękną nigdy!⁷

W stronę autorstwa Katalogu (podejście pierwsze)

Bibliotekarz, wprowadzając dane do Katalogu, rzadko doświadcza frustracji odczytania na komputerowym ekranie komunikatu „Komenda nieznama”. Znajomość logiki Systemu gwarantuje „wzajemne porozumienie” między bezcielesnymi, jednak boleśnie obecnymi „OPACami”, „PROLIBami” i innymi środowiskami służącymi zarządzaniu zasobami biblioteki oraz człowiekiem podejmującym wysiłki by „uniwersalnie” opisać *Universum*. Taka wiedza przechodzi od Dyrektorów Bibliotek Narodowych, z natury rzeczy reprezentujących interes Władzy, do „wiceasystentów kustoszy” sposobem, który nie dozwala błędów: Zasady trzeba nauczyć się na pamięć. System działa jedynie wówczas jeżeli nie pozostawia cienia wątpliwości co do klarowności swojej organizacji i intersubiektywnej „czytelności” swoich kategorii; jego twórców zaś można podejrzewać o to, że cichcem aspirują do obiektywności. Każdy system posiada swego indywidualnego lub zbiorowego Twórcę: ów Twórca może posiadać imię i nazwisko, a w czasie wdrażania systemu – może być zawodowo aktywny, na emeryturze, lub martwy. Ważniejsze jednak jest to, że system aspiruje do tego,

7. Herman Melville, *Moby-Dick, or The Whale*, red. Harrison Hayford, Hershel Parker, G. Thomas Tanselle, w serii *The Writings of Herman Melville*, red. Harrison Hayford, Hershel Parker, G. Thomas Tanselle. Vol. 6. Northwestern University Press and Newberry Library, Evanston–Chicago 1988, s. xvii–xviii. (Przekład – Paweł Jędrzejko).

by zarządzać Słowem: Język Informacyjno-Wyszukiwawczy jest ostatecznie językiem odniesienia, który – wbrew wszystkim przeciwnym twierdzeniom – pretenduje do Uniwersalności.

Tendencję tę łatwo zrationalizować. *Wstęp* do używanego obecnie podręcznika Uniwersalnej Klasyfikacji Dziesiątej rozpoczyna następująca, teoretycznie „neutralna”, obserwacja:

Działalność informacyjna prowadzona na użytek rozwoju naukowego i technicznego zawsze koncentrowała uwagę na przyspieszeniu przepływu informacji o wynikach prowadzonych lub zakończonych badań naukowych i umożliwieniu dzięki temu ich szybkiego wdrożenia w działalności praktycznej. W szerszym sensie, wszelka zorganizowana działalność informacyjna ma na celu zapewnienie sprawnego i możliwie szybkiego przepływu informacji od jej twórcy do odbiorcy. Realizacja tego celu nadrzędnego wymaga rozpoznawania i przełamywania rozmaitych barier, utrudniających przepływ informacji w określonym środowisku⁸.

Bariery, o których mowa, to między innymi tzw. *bariera informacyjna* (pojęcie referencyjnie ogarniające wszelkie czynniki hamujące przepływ lub ograniczające dostęp do informacji), *bariera ekonomiczna* (pojęcie odnoszące się zbiorczo do czynników związanych z kosztem dostępu do informacji), *bariera psychologiczna* (u podstaw której leży „inercja przyzwyczajęń i niechęć do korzystania z nowych źródeł i technologii informacyjnych”⁹), *bariera administracyjna* (związana z przepisami redukującymi lub ograniczającymi dostęp do informacji), *bariera technologiczna* (będąca konsekwencją faktu, iż rozwój dostępnych technologii i organizacja przetwarzania danych postępują w tempie niższym, niż przyrost informacji) a w końcu także *bariera językowa* (której pojawienie się autorka cytowanej pracy postrzega jako skutek problemów technicznych związanych z rejestrowaniem informacji dotyczących wyników badań ogłaszanych w różnych językach, często takich, którymi badacze w danym kraju posługują się rzadko lub wcale).

Powyższa lista barier – choć, jak mogłoby się wydawać – pełna i przekonująca, sama jednak pośrednio powstaje na gruncie projektu intelektualnego o encyklopedyczno-pozytywistycznych korzeniach. Lista pomija bowiem barierę elementarną: tę kreowaną przez język dyskursu, na bazie którego autorka zorganizowała swoje badania i wyciągnęła wnioski. Kierując się kryterium użyteczności

8. Barbara Sosińska-Kalata, *Podręcznik UKD dla bibliotekarzy i pracowników informacji*, Wydawnictwo SBP, Warszawa 1995, s. 21.

9. Sosińska-Kalata, s. 21. Zob. także: Tomasz Pawelec i Paweł Jędrzejko, *Towards Innovation: Teaching Humanities at a Polish University in the Light of the Experience of International Academic Exchange (Reflections of CEP Local Faculty Fellows)*, w: *Innovations in Higher Education*, red. Merry G. Perry i William B. Lalicker, WCUPA, West Chester 2007.

Barbara Sosińska-Kalata pisze podręcznik – trudno się zatem dziwić, że unika niewygodnego, wymagającego obszernych filozoficznych omówień, problemu złożoności porządku podlegającego opisowi w związku twórczą mocą samego Logosu. Innymi słowy, autorka przedstawia preferowany porządek myślenia o informacji jako „propozycję zobiektywizowaną”, nie ukazując jednak rozległości „universum” porządków alternatywnych. Nie podnosi więc kwestii praktycznych konsekwencji implementacji danego języka informacyjno-wyszukiwawczego i kategorii klasyfikacyjnych w procesie „porządkowania” informacji – choć wydaje się jasne, że te mogą okazać się bardziej dalekosiężne aniżeli sama wielojęzyczność informacji. Nawet skrótowy przegląd funkcjonujących obecnie definicji języka informacyjno-wyszukiwawczego potwierdza zasadność pojawiających się wątpliwości dotyczących „uniwersalności” porządków na podstawie takiego języka budowanych: Język informacyjno-wyszukiwawczy to:

[...] jakikolwiek zespół znaków (wyrazów języka naturalnego, symboli alfanumerycznych), zorganizowany lub nie, służący do budowania charakterystyk wyszukiwawczych (dosłownie »zaindeksowanych reprezentacji« [...] pewnych dokumentów).¹⁰

– albo:

System znaków i reguł operowania nimi rozumianych tak samo przez określoną grupę ludzi, specjalnie zbudowany w celu przedstawienia w skondensowanej postaci istotnych (z punktu widzenia późniejszej identyfikacji) elementów zawartości lub formy przedstawienia informacji przechowywanej w pamięci systemu (SWI), zapewnienia przepływu informacji wewnątrz tego systemu oraz wyszukiwania w pamięci systemu informacji relewantnej.¹¹

– albo:

Język sztuczny, którego wyspecjalizowaną funkcją jest opis dokumentów w celu ich późniejszego odszukania na żądanie użytkownika. Język informacyjny umożliwia odwzorowanie treści dokumentu przez tworzenie zwężonej jej reprezentacji oraz wyrażenie charakterystyk formalnych dokumentu przez podanie (wyliczenie) ich w wyborze i postaci ustalonej regułami danego języka informacyjnego¹².

10. Jean-Claude Gardin, *Elements d'un modele pour la description des lexiques documentaires*, „Bull. des bibl. de France” 1966, t. 11 nr 5 s. 172 – cyt. za: Barbara Sosińska-Kalata, *Podręcznik UKD...*, s. 23.

11. Olgierd Ungurian, *Elementy teorii języków informacyjnych*, OIN PAN, Warszawa 1976, s. 52–53 – cyt. za: Barbara Sosińska-Kalata, s. 24.

12. Lucyna Anna Bielicka, Eugeniusz Ścibor, *Wprowadzenie do teorii języków informacyjnych*, IINTE, Warszawa 1981, s. 16 – cyt. za: Barbara Sosińska-Kalata, *Podręcznik UKD...*, s. 24.

– albo:

Sztuczne systemy językowe, których wyrażenia realizują funkcję metainformacyjną lub równocześnie metainformacyjną i impresywną w sensie funkcji wyszukiwawczej, zaś ich funkcja metainformacyjna może być określona albo na zbiorze dokumentów albo na zbiorze zbiorów dokumentów.¹³

Ostatecznie, autorka proponuje czytelnikom definicję z pozoru mniej abstrakcyjną:

Upraszczając nieco stylistykę przytoczonych definicji można przyjąć, że język informacyjno-wyszukiwawczy (język informacyjny) to sztuczny, czyli celowo przez kogoś zbudowany system językowy, składający się z określonego zbioru znaków i reguł posługiwania się nimi, specjalizujący się w opisie cech treściowych i formalnych dokumentów oraz umożliwianiu wyszukiwania dokumentów o określonych cechach na podstawie uprzednio przygotowanych charakterystyk¹⁴.

Biorąc pod uwagę cele niniejszego artykułu, re-narracja zawartości podręcznika UKD można tutaj zakończyć: finalne zdanie ostatniej z cytowanych definicji pozwala bowiem na wyciągnięcie wstępnych wniosków, które znajdą przełożenie na praktykę działalności akademickiej. Jeżeli zatem zaufać Hackluytowi, którego słowa dotyczące istotności pojedynczej litery w procesie odczytywania sensu rzeczywistości Herman Melville uwiecznił w *Moby-Dicku*, wówczas wolno także uznać, że Melville'owska *Etymologia* dostarcza pierwszej wskazówki co do kierunku możliwej argumentacji. Dwoista łacińska etymologia czasownika „informować” (*informare* – „nadawać kształt, formę”, „kształtować”, ale także, w znaczeniu przymiotnikowym *informis* – „bezkształtny”) sugeruje wyraziście, że informacja to faktycznie *proces kształtowania* czegoś, co wcześniej nie posiadało formy, a zatem nie poddawało się językowemu opisowi i w języku nie istniało, albo też *stan bezkształtności* danych, które dopiero w interpretacji kształtu nabiorą. Ów proces/stan decyduje o kształcie rzeczywistości – i przekłada się bezpośrednio na światopogląd osób informowanych i świat, jaki te osoby postrzegają przez pryzmat informacji. Informacja jest odpowiedzialna za kształtowanie, transformacje lub wręcz powoływanie rzeczywistości do istnienia. Jeżeli więc zestawić informację tak rozumianą z filozofią, jaka tkwi u podłoża koncepcji języka informacyjno-wyszukiwawczego, stanie się jasne, iż proces „kształtowania” zachodzi na podstawie opisu osadzonego w zestawie *predeterminowanych cech*, czyli ograniczonego mniej lub bardziej arbitralnymi kategoriami pojęciowymi.

13. Barbara Sosińska-Kalata, *Podręcznik UKD...*, s. 24.

14. Sosińska-Kalata, s. 24.

Skala arbitralności pozostaje w zależności wobec poziomu samoświadomości twórcy metodologii, w której zakorzenione jest tegoż twórcy pojmowanie świata. Ostatecznie też sama metodologia zawsze wyrasta z języka i *znajduje wyraz* w kategoriach – w języku, który w nieunikniony sposób opiera się na Słowie dającym początek Uniwersum preferowanemu przez jednych katechetów zaś przez innych odrzucanemu, a więc zawsze politycznemu, zawsze zorganizowanemu według pewnych priorytetów, zawsze nieobiektywnemu, zawsze powoływanemu do istnienia mocą jakiejś wiary. Dlatego właśnie można zaryzykować twierdzenie, iż język informacyjno-wyszukiawczy kształtuje świat tak, iż czyni pewne jego elementy widocznymi, inne całkowicie przejrzystymi a wobec tego niedostrzegalnymi – i uniemożliwiając konceptualizację wszystkich pozostałych.

W stronę autorstwa Katalogu (podejście drugie)

Wiedza o tym, kim jest Arcykapłan Biblioteki jest równie istotna jak znajomość jej Bóstw. Systemy klasyfikacyjne – w ramach których funkcjonują lub które uzupełniają języki informacyjno-wyszukiawcze doby współczesnej – wywodzą się z metodologii, jaka legła u podłoża Klasyfikacji Dziesiątej. System ów, ukształtowany jako całościowy i pełnowymiarowy projekt intelektualny, był dziełem jednej z najwybitniejszych postaci w historii amerykańskiego bibliotekoznawstwa i bibliotekarstwa – Melvil’a Louis’a Kossuth’a Dewey’a (1851—1931). Opublikowany w roku 1876 artykuł jego autorstwa, zatytułowany „A Decimal Classification and Subject Index”¹⁵, dał początek pragmatycznie zorientowanej debacie na temat metod klasyfikowania i indeksowania zbiorów bibliotecznych. Działalność Dewey’a jako założyciela American Library Association oraz twórcy i redaktora czasopisma *the Library Journal*, jego liczne publikacje oraz pełnione przez niego dyrektorskie funkcje w wielu ważnych bibliotekach – przyczyniły się łącznie do popularyzacji idei, która ostatecznie wyewoluowała w podstawowy system klasyfikacyjny, zaadaptowany nieomal jednolicie przez cały świat Zachodu. Twór, który niegdyś określany był po prostu jako Klasyfikacja Dziesiąta Dewey’a, na przestrzeni dziejów przekształcił się tak, że dziś znany jest pod niepokojącą nazwą Uniwersalnej Klasyfikacji Dziesiątej. Okazuje się więc, że Bóstwa mają jednak imiona, choć – paradoksalnie – nie przypisuje im się już większego znaczenia. Michel Foucault zauważa, że:

[w wieku XVII czy XVIII] dyskursy naukowe zaczęto postrzegać jako istniejące autonomicznie w obliczu anonimowości ustalonej i uznanej, lub też zawsze dowodnej i podlegającej

15. Melvil Louis Kossuth Dewey, *A Decimal Classification and Subject Index*, „Public Libraries of the United States of America”, Washington 1876.

powtarzalnej demonstracji prawdy. Gwarantem ich wiarygodności przestał być autorytet indywidualnego człowieka – osoby lub osób, które powołały je do istnienia – lecz sam fakt, iż dyskursy owe współtworzyły kompleksowy porządek. Rola inicjatora wyblakła; straciło na znaczeniu nazwisko twórcy, zredukowane do funkcji wyłącznie nomenklaturowej: to wówczas nazwisko badacza stało się częścią nazwy teorematu, twierdzenia, szczególnego efektu, specyficznej własności, rodzaju ciała, zespołu pierwiastków, czy patologicznego syndromu¹⁶.

Mimo to, trudno oprzeć się pokusie zadawania pytań na temat początków systemu, jeżeli jego „zawsze dowodna i podlegająca powtarzalnej demonstracji prawda” okazuje się możliwa do zakwestionowania: naukowe twierdzenia, tak jak proza czy poezja, zakorzenione są w historii, a konteksty ich narodzin można prześledzić studiując biografie ich proponentów. Dewey – najwyraźniej – powołuje Katalog do istnienia zgodnie z regułami judeochrześcijańskiego Logosu i czyni to w kontekście intelektualnego poruszenia wywołanego pączkującym dopiero ewolucjonizmem, który wprowadził ferment w przestrzeń szeroko pojętej taksonomii. Na tej samej zasadzie środowisko Międzynarodowego Instytutu Bibliograficznego (*Institute Internationale de Bibliographie*) – decyzją którego w roku 1907 system Dewey’a został przemianowany uzyskując status Uniwersalnej Klasyfikacji Dziesiątej – ucieleśniło wiarę w to, iż jakkolwiek klasyfikacja może, *de facto*, być uniwersalna. W ten sposób uczeni tam stwarzyszeni dokonali niejako reifikacji pozytywistycznych projekcji filozoficznych zapoczątkowanych w drugiej połowie XIX wieku i tym samym uczynili gest w kierunku Oświecenia – gest motywowany encyklopedystyczną wiarą w opisywalność Wszechświata. Poddanie w wątpliwość „uniwersalności” tak (in)formowanego *Universum* byłoby wówczas nie do pomyślenia, podobnie, jak nie do pomyślenia byłoby podważenie „uniwersalności” samego Logosu i pogodzenie się z płynnością egzystencji wobec chwiejności dowodów na jakąkolwiek uniwersalność. Takie niebezpieczne, „Romantyczne” wątplenie – któremu nie sposób było wszak ostatecznie zapobiec – w świecie nauki o pozytywistycznym podłożu musi ulec dyskursywnemu stłumieniu lub przynajmniej zagłuszeniu; w innym bowiem wypadku sama idea Katalogu, a więc „wiedzy pewnej”, mogłaby zostać zakwestionowana.

Warto przy tym zauważyć, że choć dzisiejsza świadomość teoriokrytyczna jest na tyle pojemna, że mieszczą się w niej dyskursy kwestionujące uniwersalność systemu czy stabilność konceptualizowanego strukturalistycznie znaczenia, do roku 1995 Klasyfikacja Dziesiąta doczekała się ponad dwudziestu wydań,

16. Michel Foucault, *What is an Author* <<http://courses.essex.ac.uk/lt/lt204/author.htm>> (10.10.2010). Przekład – Paweł Jędrzejko.

co zdaje się potwierdzać moc naukowej wiary w jej „uniwersalną” wartość. Jeżeli jednak przyznać rację narratorowi Borgesa, kiedy ten zauważa iż:

Symbole ortograficzne istnieją w liczbie dwudziestu pięciu. [...] Owo odkrycie – dokonane trzysta lat temu – umożliwiło sformułowanie ogólnej teorii Biblioteki dostarczając satysfakcjonującego rozwiązania wobec problemu, którego nie pomogły rozszyfrować żadne snute wcześniej domysły: problemu bezkształtnej i chaotycznej natury niemal wszystkich książek¹⁷.

– wówczas staje się jasne, że „Uniwersalna” klasyfikacja zyskuje sens jedynie w kontekście historycznej interpretacji tekstu. Bezkształtne, próżne książki, jak mógłby powiedzieć Nietzsche, są zawsze „minione” – tak, jak czasy, w których powstały (*vergangene Zeiten und Bücher*)¹⁸. Dzięki Borgesowskiemu „odkryciu”, w ramach struktur organizujących bibliotekę, w wyniku hermeneutycznych wysiłków czytelnika-deskryptora (specjalisty w dziedzinie informacji naukowej, bibliotekarza, czy redaktora nierzadko dostarczającego dwóm poprzednim zestawu słów kluczy przypisanych jasno do odpowiednich numerów oznaczających kategorie Klasyfikacji) – można zlokalizować książki na odpowiednich półkach. Jednak jest oczywiste, że gdyby słowa kluczowe, przy pomocy których wyszukuje się informacji miały zmieniać się w czasie, centralna idea „Uniwersalnego” katalogu musiałaby nieuchronnie upaść. Dlatego, jak się wydaje, czytelnik profesjonalny czyni milczące założenie o historycznym uwarunkowaniu kategorii opisujących teksty tworzone na przestrzeni dziejów i dlatego – najwyraźniej – świat zachodni woli stosować słowa kluczowe „zapożyczone” ze wspomnianego na początku niniejszych rozważań „supersłownika”, lub też z całej Wielkiej Podręcznej Meta-Biblioteki – metodycznie ustrukturalizowanej i zakorzenionej w „solidnej naukowej argumentacji”. Ostatecznie nie jest tajemnicą, iż wiedza bazująca na kategoriach wywiedzionych z metanarracji religijnych zmienia się najwolniej – i ten mechanizm wydaje się odpowiadać za to, że musi minąć jeszcze wiele czasu, zanim Melville’owskiemu opowiadaniu „Benito Cereno” zostanie przypisane słowo kluczowe „ludobójstwo”, zaś *Robinsona Crusoe* będzie można odnaleźć pod hasłem „rasizm”.

Te obserwacje nie wyczerpują jednak dyskusji: „Uniwersalność” tak pojętego systemu upada w chwili kiedy język informacyjno-wyszukiwawczy staje się narzędziem w ręku tych, którzy świadomie nadużyją idealistycznej wiary w Prawdę, którą podzielają Ludzie Biblioteki. Na przykład, w Europie Wschod-

17. Jorge Luis Borges, *The Library of Babel*. <http://downlode.org/Etext/library_of_babel.html> (10.10.2010). Przekład – Paweł Jędrzejko.

18. Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, w: *Werke in drei Bänden*, Band 2., red. Karl Schlechta, Hanser, München 1954, s. 91.

niej lat pięćdziesiątych, sześćdziesiątych, czy nawet siedemdziesiątych przeszukiwanie „Uniwersalnego” katalogu (zbudowanego na bazie systemu kategorii Uniwersalnej Klasyfikacji i autoryzowanego przez Arcykapłanów Biblioteki języka informacyjno-wyszukiwawczego) przy pomocy takiego zestawienia słów kluczowych, jak „zbrodnie AND stalinizm” nie przyniosłoby żadnych skutków – a precyzyjniej, liczba rekordów spełniających takie warunki wyniosła by zero. Fraza „zbrodnie stalinizmu” – gdyby ktoś zechciał jej wówczas użyć – byłaby niemożliwa do odnalezienia ani pośród kategorii systemu Uniwersalnej Klasyfikacji, ani wśród oficjalnie przyjętych słów kluczowych języka informacyjno-wyszukiwawczego. I to bez względu na to, że wiele żyjących wciąż osób – ofiar zbrodni stalinowskich – było naoczными świadkami wydarzeń, jakie bez wątplenia poddawałyby się takiej klasyfikacji. Wszelako, ponieważ Bibliotekarz nie pozostaje nigdy wolny od wpływów polityki i jej retoryki dążącej do jedynej (zawsze politycznej) poprawności, połączenie omawianych tu terminów w pojęcie stanowiące kategorię-klucz nastąpiło dopiero po trzydziestu z górą latach od śmierci samego Józefa Stalina.

Podobnie, termin „gender studies” włączony został w obowiązujący w Polsce język informacyjno-wyszukiwawczy dopiero wówczas, kiedy w obliczu braku sensownego polskiego odpowiednika, odpowiednio znacząca liczba badaczy cieszących się odpowiednio wysokim statusem użyła tego terminu we własnych tekstach, skutkiem czego angielskie pojęcie uległo w polszczyźnie leksykalizacji i w efekcie długotrwałych roztrząsaniach – stało się w końcu częścią *Universum*. Dopiero od kilku lat wyszukiwanie przy pomocy frazy kluczowej „gender studies” daje w wyniku rekordy skatalogowanych w ten sposób dokumentów; wcześniej – ani pojęcie, ani zespół problemów wiążących się z nim bezpośrednio – nie istniały w dyskursie naukowym, a więc nie zauważano ich także poza nim. Pojęcia „zbyt radykalne”, które wbrew niechęci Najwyższych Deskryptorów opisują i przez to współtworzą świat współczesny, pozwalają czasami odnaleźć poszukiwane informacje w katalogach zagranicznych bibliotek – lecz w państwach mniej liberalnych muszą się „odleżeć” w oczekiwaniu na zmianę politycznego klimatu panującego wśród Arcykapłanów Biblioteki. Jeżeli „pojęcie” jest zbyt odległe od autoryzowanego przez Bóstwa Biblioteki światopoglądu – nie istnieje w języku wyszukiwawczym tak, jakby było absolutnie „niepojęte”. Na mocy politycznej decyzji *Universum* jest „in-formowane” w najbardziej przestarzałym, przymiotnikowym znaczeniu tego słowa: jego kształt ulega redukcji. Trudno tym miejscu nie pomyśleć o znakomitej scenie z nowej Trylogii *Gwiezdnych Wojen* George’a Lucasa, gdzie Obi Wan Kenobi, rycerz Jedi, odwiedza bibliotekę w poszukiwaniu informacji na temat systemu planetarnego pod nazwą Kamino. Kustoszka, którą Mistrz Kenobi wypytuje o system wskazując, że brakuje go

w katalogu, dotknięta do żywego odpowiada mu wówczas tak: „jeżeli systemu nie ma w katalogu, znaczy to – że nie istnieje”.

W stronę Nienazywalnego, albo Internet w Bibliotece

Biblioteka: sfera identycznych heksagonów – polimeryczna, krystaliczna struktura, czy kłęczce, które nie zna centrum? Sieć centrów, wśród których wiedza jest równo rozdystrybuowana, wewnętrzna sieć połączeń, czy Internet, który buntuje się przeciw metodycznie zaprojektowanym systemom tagowania bytów według jakiejś „Pierwszej Nazewniczej Zasady”? Z nadejściem Internetu, Słowo nie jest już SŁOWEM; różni się bowiem od siebie samego tym bardziej, im bardziej „Pierwsza Zasada” traci na wiarygodności. Nie jest już swoją własną zasadą. Oscyluje pomiędzy tym, co nazywa i tym, co jest nazywane.

Język informacyjno-wyszukiwawczy wymknął się spod kontroli; byt sformalizowany, jakim niegdyś był traci z wolna rację bytu. Dziś wyszukujemy informacji w Sieci przy pomocy dowolnego ciągu znaków i czynimy to nierzadko przy pomocy oprogramowania umożliwiającego wyszukiwanie pełnotekstowe. Struktura katalogów Internetowych jest co raz bardziej elastyczna, co raz mniej „Uniwersalna”. w przypadku wielu serwisów tagowanie (etykietowanie) stron internetowych – a nawet indywidualnych dokumentów dostępnych *online* – dokonuje się w oparciu o aktywność ich użytkowników. Członkowie społeczności sieciowej nie tylko przypisują istniejące już kategorie do dokumentów, ale mogą także tworzyć i przypisywać do nich nowe metadane, jeżeli uznają, że te już funkcjonujące okazują się nie dość precyzyjne. Skalę ważności tagów wyznacza statystyka: im większa liczba użytkowników przypisze temu samemu dokumentowi określony tag, tym wyższą pozycję ów dokument uzyska na liście wyników wyszukiwania przeprowadzonego przy jego pomocy, co ostatecznie decyduje o globalnej kategoryzacji dokumentu w konkretnym czasie. W ten sposób rodzi się nowy, receptywny katalog: przyszłość zdaje się nieść z sobą obietnicę, iż *vergangene Zeiten und Bücher* przywrócone zostaną chwiejnej egzystencji tu i teraz przez użytkowników katalogu, którzy poprzez swoje – niekoniecznie ugruntowane w teorii – działania potwierdzają nie-Uniwersalność światopoglądów. Dzięki technologii umożliwiającej kategoryzację wymykającą się „ręcznemu sterowaniu” i powstawanie języków wyszukiwania, których leksykon nie jest arbitralnie predeterminowany – pozycja owych „książek minionych” we współczesnym katalogu może ewoluować.

W poststrukturalnej, teoretycznie „kłączowej”, teoretycznie „globalnej” rzeczywistości – powstały teorie, wedle których (teoretycznie) udało nam się zrewidować dotychczasowe postrzeżenie świata. Z nadejściem ery Internetu i telefonu

komórkowego, przekazu satelitarnego, wirtualnej rzeczywistości *teoretycznie* dostrzegliśmy dekonstrukcyjne oscylacje fundamentalnych dla zachodniego logocentryzmu pojęć. Uznaliśmy, że udało nam się wreszcie wyjść z labiryntu heksagonów Biblioteki. Zaniepokojeni – zastanawiamy się nad konsekwencjami naszego sukcesu. Niektórzy z nas drą szaty nad „upadkiem wartości” – zjawiskiem, które przecież niekoniecznie musi być synonimem nieuniknionej „rewizji wartości” – i biją na alarm, kiedy okazuje się, że dostępność informacji i łatwość publikowania treści czyni żmudną wędrówkę przez centralnie zarządzany katalog jedną z wielu – a z pewnością nie jedyną – opcji intelektualnego samorozwoju. Dostrzegłszy, że ich własne badania przyczyniły się walnie do tego, że „globalny świat” wykroczył poza tradycyjne metanarracje, jakby panicznie powracają do retoryki moralności opartej na transcendentnych, „uniwersalnych” wartościach. Niepewni tego, co przyniesie „nowe” – mówią o Bogu i „ogólnoludzkich Prawdach”; załamują ręce wyjaskrawiając potencjalne niebezpieczeństwa i pokusy, jakie czyhają na „człowieka w sieci”, która foruje nieodpowiedzialną „anonimowość”.

Inni, z kiepsko skrywaną satysfakcją, kwestionują wartość moralności, której fundamentem miałyby być niedostępność informacji – i nie do końca bezpodstawnie podejrzewają tych pierwszych o cichą współpracę z Dyrektorem Biblioteki. Ostatecznie to ich Słowo stanowiło dotąd o kształcie katalogu; to oni tworzyli pojęcia, które stały się podstawą Języka Informacyjno-Wyszukiwawczego, więc to także oni mogli dotąd decydować o tym, czego nie sposób było w Wielkiej Bibliotece znaleźć odrzucając niewygodne kategorie. Trudno się dziwić, że wśród pojęć języka wyszukiwawczego stosowanego w katalogach polskich bibliotek naukowych na próżno szukać będziemy odpowiednika angielskiego terminu *pro-cunt feminism*: „Dyrektor Biblioteki” – w odróżnieniu od „wiceasystenta zastępcy kustosza” – nie odważyłby się kłaść idealnej harmonii nieskończonych heksagonów nobiletując do miana „terminu” wulgarnego wyrazu. Zżymać się będzie na samą myśl o tym, że w otagowanym *Universum* ery informacji taki termin – drwiący z jego poczucia moralności i godności – można jednak łatwo znaleźć, a wraz z nim dotrzeć do wszelkich „wywrotowych treści”, które zakwestionują podstawy porządku, który obowiązywał dotychczas; co gorsza, termin ten wprowadzono w obieg języków informacyjno wyszukiwawczych niektórych amerykańskich bibliotek akademickich. Jednak nie jest możliwe, by utrzymać autorytet „pałac prohibity”: takie gesty okazały się nieskuteczne w historii i muszą się okazać nieskuteczne dziś. Zniszczenie pracowni Gutenberga byłoby zapewne na rękę wielu jego współczesnym – ale dziś nikt nie wątpi, że dzisiejszy świat *bez* rewolucji, jaką przyniosła ruchoma czcionka byłby niewątpliwie gorszy, niż ten w którym żyjemy.

Dzierżący władzę nad Słowem – akademickie autorytety – potrzebują czasu, żeby oswoić się z efektami rewolucji, której współinżynierami byli. Być może muszą dopiero dostrzec, że wiedza, którą zbudowali i postawy etyczne, które z niej

wynikają – jeżeli istotnie są wartościowe i przejdą próbę współistnienia z propozycjami alternatywnymi – obronią się znakomicie bez względu na swobodę dostępu do informacji i kres centralnego zarządzania dostępem do treści „wywrotowych”. Retoryczne gesty obciążania medium odpowiedzialnością za ludzkie przywary jest niecelowe: ktoś, kto nie posiada dostępu do Internetu z definicji nie może być człowiekiem bardziej etycznym, niż ktoś, kto taki dostęp posiada. Mediów globalnych – tak jak noża, czy siekiery – można wszak używać dla zarówno dla celów godnych jak i podłych: to nie nóż podejmuje decyzję co do tego, czy człowiek wykorzysta go by zabić innego człowieka, czy po to, by pokroić chleb. Dlatego spowiedź przez Internet może być równie uczciwa, jak spowiedź w konfesjonale: anonimowość Internetu jest przecież jedynie cyfrowym analogonem kratki oddzielającej spowiednika od wiernego; „seks na komórkę” nie jest niczym innym, aniżeli cyfrowym odpowiednikiem pornograficznej gazetki, którą potrzebujący pornografii człowiek „starych mediów” może kupić na każdej stacji benzynowej i w każdym kiosku. Podobnie – kreowanie własnej tożsamości w serwisach takich, jak „Nasza Klasa” czy „Facebook” – jest jedynie cyfrową odmianą rzeczywistego pozerstwa, ale też realnie odpowiada pospolitej potrzebie autokreacji realizowanej w języku codziennej komunikacji; tworzenie fałszywych aliasów – z epistemologicznego punktu widzenia nie odbiega daleko od fałszowania podpisów na analogowych dokumentach i podszywania się pod inną, czasem nieistniejącą, osobę; mnożenie „nicków” odpowiada zaś wielości oblicz, jakie codziennie ukazuje innym każdy z nas. Jednak nie ulega wątpliwości, że nowe media powołały do istnienia nową sztukę i same w sobie stały się tekstem – jednocześnie *locusem* i *toposem* rzeczywistości naocznej. Nowe media to przestrzeń dyskursu ciągle powstającego, to jednocześnie język *egzystujący* na mocy symultanicznych i równoprawnych odczytań oraz *istniejący* poza przestrzenią orzekania w falowo-korpuskularnym (nie)bycie elektronów.

Oto język *odpowiedni* dla współczesnej, podejrzliwej świadomości upolitycznienia światostwórczej mocy Logosu – język dekonstruujący przeświadczenia, na mocy których pozwalamy sobie wygodnie „zesztywnieć” w stereotypach będących nierzadko źródłem cierpienia. Mimo to, choć wydawałoby się, że sforsowaliśmy już, lub przynajmniej bliscy jesteśmy sforsowania murów Biblioteki-więzienia, paradoksalnie poruszamy się dalej wewnątrz nieskończonego labiryntu korytarzy i pentagonów. Organizujemy dziś konferencje dotyczące nowych mediów i rozwodzimy się nad problematyką tożsamości człowieka w dobie globalizacji w przeświadczeniu, że nawias, wewnątrz którego za McLuhanem i De Kerckhove’em odseparowaliśmy się od większej części globalnej ludzkości jest tak blado wyrysowany, iż można przyjąć, że wszelkie stwierdzenia i wnioski do jakich dojdziemy, będą miały wartość „globalną”. Nie tylko nie bierzemy pod uwagę statystyk dostępności/świadomości nowych mediów – w tym telefonii komórkowej, Internetu, czy mediów satelitarnych – w krajach reprezentujących

kultury inne, niż zachodnia, ale także pomijamy milczeniem nieadekwatność naszych wniosków dotyczących języka, tożsamości, czy jaźni w kontekstach, w których paradygmat logocentryczny nie obowiązuje. Czy w przestrzeni kultur bazujących na buddyjskiej koncepcji rzeczywistości dyskurs naukowej debaty podnoszącej „palące” kwestie „rozmywania się” tożsamości w sieci, rozmnożeniem tożsamości, czy hipertelią istotnie miałyby sens, biorąc pod uwagę elementarne założenie o iluzoryczności ego? Skąd więc nasze głębokie przeświadczenie o „globalności” globalizacji, skoro nawet to ostatnie pojęcie kwestionuje swoją zasadność kiedy je „globalnie” zastosować? Centralne zarządzanie Słowem, przywilej hegemonu, choć osłabione – pokutuje jednak dalej. Tkwimy w Katalogu, którym nieustannie zarządza dyskretny, uczynny, lecz jednocześnie zazdrośnie strzegący swych prerogatyw Główny Deskryptor.

Pojawienie się Słowa powołuje do istnienia pierwsze pęknięcie w uprzednio „uporządkowanym”, bo nienazywalnym i niewyobrażalnym, „homogenicznym” *Universum*, które Mistrz Eckhart postrzegał jako oryginalną domenę, przestrzeń poza wyróżnialnością, osiągalną jedynie poprzez ruch umysłu w stronę niewiedzy. Dziś, „nieuporządkowany”, kłączowy Internet – rozwija się i rozszerza: Słowo namnaża się i staje się mnogimi Słowami, z których żadne nie ma przewagi nad innymi w tej samej CyberPrzestrzeni. W CyberBibliotece odniesienia odszukujemy nie tylko wobec binarnej zasadniczo linii Wschód-Zachód, ale kierując się wskazaniem pełnej róży intelektualnego kompasu; sfera płciowości i sfera genderu nie są tu ograniczone do prostego binarnego rozróżnienia; a terror polityczny znajduje odpór w postaci wolnego dostępu do informacji. W takim kontekście coraz mniej jest miejsca dla predeterminowanych kategorii, przy pomocy których opisywać można *Universum*. Nowe media mówią wszystkimi językami; w ich przestrzeni żaden Dyrektor Biblioteki, żaden Główny Deskryptor nie cieszy się pozycją wyższą niż dowolny inny, tagujący rzeczywistość człowiek.

Dziś już *nie muszą* ufać wyłącznie dostępnym pojęciom autorytarnego języka wyszukiwawczego, choć *mogę* takiego wyboru dokonać. Mogę szukać treści odwołując się do tagów nadawanych nietrwale bytom wirtualnym (tekstom ucyfrowionym) – a w konsekwencji tego także bytom naocznym (dostępnym mocą nazywającego, performatywnego Logosu) – przez anonimowych często użytkowników Sieci, rzeczywistych mieszkańców mojego naocznego *Universum*. Ostatecznie przecież nie to jest prawdą, co nią jest, tylko to, w co jesteśmy skłonni uwierzyć i *bona fide* za prawdę uznać. I nawet jeżeli w takim kontekście odstępianie od istniejącego toru myślenia tylko troszkę nie jest ani o jotę łatwiejsze niż dawniej, granice mojego świata, zgodnie z granicami mojej biblioteki, rozszerzyły się spektakularnie. Transgresja może teraz zająć, tak jak zachodzi każde odkrycie: spontanicznie i lokalnie.

Zmumifikowany głos: Teksańczycy przywożą „Buszmenom” fonograf

W 1925 roku Uniwersytet w Denver wysłał ekspedycję na Pustynię Kalahari. Jej celem było sfilmowanie „koczowniczej rzeczywistości”¹. Członkowie wyprawy prowadzili szczegółowe zapiski dotyczące codziennego życia „Buszmenów”², zaś ekspedycja przypadła na czasy ragtime’u, toteż obowiązkowym „paciorkiem” dla tubylców był fonograf. Kamerzysta towarzyszący wyprawie tak notuje w dzienniku:

Napracowałem się dzisiaj nad ujęciami buszmenów i sfilmowałem kilka niezwykłych scen, jedna z nich pokazuje, jak tłoczą się wokół fonografu i po raz pierwszy w życiu słuchają muzyki. Zapytani, co o tym sądzą, powiedzieli, że w pudle jest głowa martwego człowieka i chcieli zajrzeć do środka³.

Sformułowanie, że „po raz pierwszy w życiu słuchają muzyki” należy rozumieć w sposób mocno ograniczony. Mogło ono najwyżej dotyczyć pierwszego w życiu słuchania muzyki, której źródła „Buszmeni” nie potrafili kognitywnie umiejscowić.

Aby zrozumieć wagę i implikacje tej konkretnej konfrontacji obu kultur należy umieścić całą scenę w nieco szerszym kontekście. Joseph Conrad relacjonuje w swoich listach rozmowę, podczas której dowiedział się ku swemu zdumieniu, że „sekret wszechświata leży w poziomych falach, a ich różne drgania są rzekomo podstawą wszystkich stanów świadomości”⁴. Emocje i wrażenia istnieją tylko jako produkty uboczne, podobnie zresztą jak sztuka, kultura i cały otaczający świat. Naukowiec, który tłumaczył to Conradowi, zaprezentował fonograf jako dowód słuszności swej teorii. Fonograf: „odcieleśniony głos” i „mowa pozbawiona ludzkiego ciała”⁵ jest instrumentem należącym do freudowskiej sfery *unheimlich*. Umożliwia istnienie „głosu abjektu”, należącego i jednocześnie nie należącego do człowieka. Kiedy wynaleziono fonograf miał on konotacje agonalne: słu-

1. Robert J. Gordon, *Picturing Bushmen, The Denver African Expedition of 1925*, Ohio University Press, Athens (Ohio) 1997, s. 1.

2. Ludy Khoi i San.

3. Robert J. Gordon, *Picturing Bushmen...*, s. 43. Zapiski na dzień 10 listopada.

4. Wg.: Ivan Kreilkamp, *A Voice Without a Body: The Phonographic Logic of Heart of Darkness*, „Victorian Studies”, Vol.: 40. 2/1997, s. 211–214.

5. Kreilkamp, s. 211–214.

zył zapisywaniu głosów sławnych ludzi, ich ostatnich słów czy przemówień, umożliwiając ich pośmiertne odsłuchiwanie. Innymi słowy, abstrahując od tego, że głos dla psychoanalityka – od Freuda, przez Lacana do Žižka jest zawsze podejrzany i demoniczny, zawsze jest obcy – dzięki fonografowi nadarzała się okazja do słuchania głosów zza grobu: zmumifikowanych i zabalsamowanych⁶. Podróżnik epoki jazzu udawał się w interior uzbrojony w „dodatkowy głos” schowany w swoistym słoiku, podobnie jak miałyby to miejsce z zabalsamowanymi palcami, nosami, czy płodami.

Fonograf obiecywał podróżnikowi wiele, ponieważ łączył w sobie kilka sfer: akustykę, mimikrę, metaforę pamięci, transport i trans. Dodatkowo istniał też bezpośredni związek między zelektryfikowanym pismem i hegemonią, czego dowodzi choćby jeden z najsłynniejszych znaków logo: pies unieruchomiony przed tubą fonografu słuchający uważnie Głosu Swego Pana (HMV: “His Master’s Voice”).

Istnieje zasadnicza różnica między wwożeniem w interior instrumentów muzycznych, a wwożeniem fonografu. Instrumenty nie zastępują ciała, lecz są jego „przedłużeniem”. Np. pianino, owszem, ma mocno zideologizowaną historię, ale nie usurpuje ludzkich funkcji, ponieważ nie imituje ludzkiego głosu. Chociaż więc dyskursy dziewiętnastowieczne obfitują w historie, gdzie pianino/fortepian jest integralnym elementem ikonografii somatyki i zmysłowości, istnieje zasadnicza różnica między transportowaniem w interior pianina (z całą symboliką kości słoniowej, hebanu i mahoni) a transportowaniem fonografu. Pianino może symbolizować dogmaty europejskiego metrum (słynny przykład doktora Schweitzera i jego pianina w gabońskim buszu, czy *Fortepian Jane Campion*), ale nie symbolizuje głosu oderwanego od ciała. Ciało jest wręcz konwulsyjnie przytknięte do klawiszy, jak to pokazuje film *Campion*. Nawet przetransportowanie całego budynku opery do dżungli, jak to ma miejsce w *Fitzcarraldzie* Wenera Herzoga, jest tylko operacją logistyczną, a nie magiczną. Jest przygotowaniem sceny dla ludzkiego głosu, ale głosu nie zastępuje.

Wszystko to stanowi preludium do tego, co wydarzyło się w modernizmie. Dając głosowi po raz pierwszy w historii nadzieję na trwałość, fonograf zwolnił jednocześnie ucho i usta podróżnika z pewnych performatywnych obowiązków. Jednak biorąc pod uwagę zachodni strach przed gnuśnością (szczególnie ujawniający się w interiorze), takie zwolnienie zwiększa jednocześnie zagrożenie entropią. O tym, że takie obawy istniały, świadczy na przykład komentarz Johna Philipa Sousy: „Czy wraz z erą fonografu nie wyjdą z mody ćwiczenia wokalne? Co wówczas z narodowym gardłem? Czy nie zwiotczeje? Co z narodową piersią?

6. Ivan Kreilkamp, *A Voice Without a Body...*, s. 211–214.

Czy nie szczeźnie?”⁷ Obawy Sousy były nieuzasadnione. W teatrum kolonialnym narodowe gardła i piersi nie doznały żadnego uszczerbku.

„Za każdym razem wydaje mi się, że słyszę diabła”, tak brzmiał komentarz jednego z obserwatorów uczestniczących w demonstracji funkcjonowania fonografu przeprowadzonej przez Edisona w 1877 roku⁸. Diaboliczny aspekt urządzenia przewija się przez sporą część literatury kolonialnej i postkolonialnej. Już w 1901 roku w *Kimie* Rudyarda Kiplinga znajdujemy epizod, w którym młody bohater o hybrydycznej tożsamości, przyszły brytyjski szpieg, musi stawić czoła diabłu/fonografowi. Kim spędza noc w domu instruktora szpiegów, gdzie osaczony jest przez dziwne dźwięki. Adwersarzem chłopca jest pudło mówiące ludzkim głosem. Kim nie traci jednak rezonu i postanawia strzaskać *szajtana* (słowo, które oznacza tyleż „adwersarza”, ile Diabła w muzulmańskim świecie).

Kim szarpnął blaszaną tubę i coś podniosło się z kliknięciem. Ewidentnie jakaś pokrywa. [...] Rozprawi się z *szajtanem*. Ściągnął kurtkę i wepchnął ją głęboko w usta pudła. Coś długiego i krągłego ugięło się pod naciskiem, coś zgrzytnęło i głos zamilkł – co zresztą oczywiste, skoro ktoś wpycha zrolowaną kurtkę w mechanizm drogiego fonografu⁹.

Zachowanie Kima wywodzi się z logiki baśni, ale można pokusić się o klasyczne odczytanie psychoanalityczne. Groźne, rozwarte szczeliny należy zatkać, ponieważ gramofon – jeśli ma pełnić funkcję *szajtana* – musi też być instrumentem uwiedzenia. Skoro Szatan kuszący Ewę jest mówiącym fallusem, to, pozostając w tej samej logice, *szajtan* kuszący Kima powinien być, przynajmniej potencjalnie, mówiącą waginą. W takim rozumieniu fakt, że fonograf ma „obrzydlive usta” pozostaje nie tylko w zgodzie z obrazem fonografu jako odcieleśnionego głosu: fonograf jest też wyekwipowany w potencjał erotyczny. Zresztą tzw. Stracone Pokolenie lat 20-tych zdawało sobie sprawę, że bezcielesny głos to wynalazek o dosyć ambiwalentnym potencjale. Można by tu zaproponować długą listę stosownych tekstów, poczynając od „Kazania Ognistego” z *Ziemi jałowej* T.S. Eliota (1922)¹⁰, gdzie parodiując epizod z powieści Olivera Goldsmitha *Pastor z Wakefield*¹¹ Eliot zmienił oryginalną metaforę wizualną Goldsmitha w kombinację automatyczno-

7. Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, The New American Library, New York 1970, s. 241

8. Wg.: Robert Conot, *A Streak of Luck*, Seaview, New York 1979, s. 109.

9. Rudyard Kipling, *Kim*, Wordsworth Classics, Ware 1993, s. 130–131.

10. „When lovely woman stoops to folly and // Paces about her room again, alone, // She smooths her hair with automatic hand, // And puts a record on the gramophone”. T. S. Eliot, *The Waste Land*, w: *Selected Poems*, Faber, London 1973, s. 60.

11. „When lovely woman stoops to folly, // And finds too late that men betray, // What charm can soothe her melancholy, // What art can work her guilt away? // The only art her guilt to cover, // To hide her shame from every eye, // To give repentance to her lover, And wring his bosom is to die.”

soniczną, zaś gramofon został zaprezentowany jako zamiennik czy też *ersatz* samobójstwa. Mniej więcej w tym samym czasie w *Ulyssesie* Joyce'a Leopold Bloom wpada na pomysł, że gramofon powinno się umieszczać przy grobach, aby przypominać żywym głosy umarłych. W latach trzydziestych XX-go wieku w powieści *W Brighton* Graham Greene również użył gramofonu jako instrumentu uwiedzenia, manipulacji, spisku samobójczego i porzucenia. W zakończeniu utworu „przekaz miłości” wyryty na płycie okazuje się przekazem nienawiści¹². Chyba dopiero w latach czterdziestych fonograf stracił swe agonalne konotacje.

Wróćmy jednak do początkowego przykładu. Jeśli porównać reakcję Kima, kolonizatora *in spe*, z reakcjami „Buszmenów” z Kalahari, łatwo dostrzec, że „Buszmeni” nie myślą o *szajtanie*, przeciwniku eschatologicznym, ale raczej o głowie martwego człowieka i podchodzą do tego faktu z rezygnacją.

W zapiskach Tomaseligo i Mpofo znajdujemy komentarz do sceny, w której „Buszmeni” dokonują inspekcji fonografu i próbują zlokalizować dźwięk:

Teraz kamera stoi przed pudłem ustawionym na stole. [...] Wokół zebrało się dwudziestu młodzieńców próbujących pojąć, co się dzieje. Tytuł sceny: „Wyrostki z epoki kamienia łupanego próbują interpretować rytm współczesnego jazzu”. Zaczynają tańczyć w takt muzyki. [...] jednemu dzieciakowi udało się zlokalizować źródło dźwięku. Przyłożył ucho do igły, podczas gdy płyta się obraca, a inni chcą zrobić to samo i próbują go odepchnąć¹³.

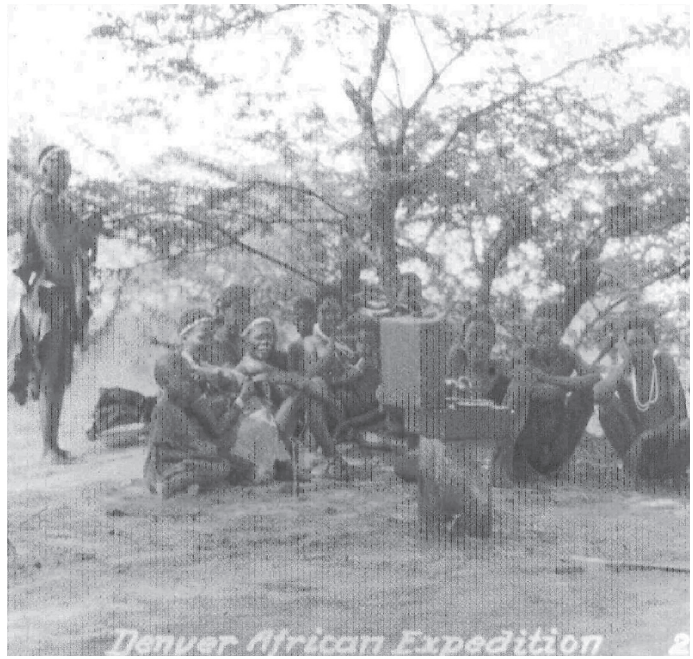
Jeśli śmierć, ucieleśniona przez głowę martwego człowieka, schowana jest w pudle, od razu przychodzi do głowy siedemnastowieczna moda artystyczna, w której pejzażyści pokroju Nicolasa Poussina umieszczali w arkadyjskim otoczeniu mówiące głowy będące swoistymi znakami *memento mori*: na ogół dodając inskrypcję: *Et in Arcadia Ego*¹⁴. Właściwie nietrudno doszukać się strukturalnego podobieństwa między słynnym obrazem Poussina, gdzie pasterze przedstawieni są przy grobie i usiłują z nieco melancholijnym zainteresowaniem odczytać inskrypcję, a *tableau vivant* sceny z „Buszmenami”, gdzie wszyscy zebraли się wokół „pudła ze śmiercią”.

Oliver Goldsmith, *The Works*, Peter Cunningham (red.), *Vicar of Wakefield* Vol. 1., New York, 1881, Rozdział XXIV, s. 434.

12. Graham Greene, *Brighton Rock*, Heinemann and Bodley Head, London 1994, s. 220.

13. Robert J. Gordon, *Picturing Bushmen...*, s. 82.

14. Leo Marx, *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*, Oxford University Press, Oxford 2000, s. 26.



Grupa „Buszmenów” wokół fonografu
[za: Robert J. Gordon, 1997 (1925)]



Et in Arcadia Ego
[Nicolas Poussin, 1638–1640? / 1650–55?]

Bryła grobu i bryła gramofonu spełniają porównywalne funkcje, podobnie zresztą jak starannie upozowane postaci. I nie chodzi bynajmniej o brzuchomówstwo, chociaż i to zagadnienie rodzi pewne interesujące dylematy, jak zauważa Sharon Cameron:

Kwestia granic, halucynacji czy brzuchomówstwa, głosów które nie wywodzą się w sposób oczywisty ani z wnętrza ciała, ani z zewnątrz prowadzi bezpośrednio do halucynacyjnej idei, że w zasadzie jedno ciało mogłoby się stać innym ciałem. [...] Bo jeśli głos spoza ciała nie różni się od głosu z wnętrza ciała, to również to zewnętrzne ciało z którego dobywa się głos może nie różnić się od naszego własnego ciała¹⁵.

W sytuacji opisanej przez kamerzystę ekspedycji, chociaż „głosu” nie da się odróżnić od „ludzkiego głosu”, nie mamy do czynienia z konfrontacją dwóch ciał. Nie ma mowy o brzuchomówstwie, czy halucynacji, ponieważ członkowie ekspedycji decydują się na rezygnację z ważności własnego ciała w tej scenie. Kamouflują ciała w tym sensie, że wybierają pudło bez cielesnych szczelin niezbędnych dla ustanowienia właściwego reżimu dźwiękowego, tzn. bez uszu i ust. Czyli, w efekcie: bez głowy. Imperatyw istnienia głowy, choćby głowy martwego człowieka, imperatyw posiadania twarzy i ust jest oczywisty, jeśli, jak twierdzą Deleuze i Guattari, znaczące jest zawsze obdarzone twarzą, zaś wszechobecność nie funkcjonuje w sposób satysfakcjonujący, jeśli nie jest zlokalizowana¹⁶. Bez względu na to, jakie znaczenie eschatologiczne przykładał do wielorybów Kapitan Ahab (duże), to swoje przemowy kieruje do odciętej wielorybiej głowy i to od teź głowy oczekuje odpowiedzi (“speak thou vast and venerable head”¹⁷). Głos nie może istnieć bez korporalności w tym sensie, że ciało dostarcza źródła, jeśli dźwiękowy reżim ma mieć sens. Fonograf, w odróżnieniu od właściwego instrumentu muzycznego, przedstawia namacalne mechaniczne niebezpieczeństwo wyeliminowania fizyczności, a zatem jednocześnie może potencjalnie uniemożliwić transcendencję ku metafizyczności.

Mircea Eliade zauważył, że uniwersalną szamańską ideą bębna jest symboliczne przeniesienie jaźni poza dane terytorium, wymuszenie podróży na zewnątrz, poza granicę tego, co „słyszane” i jednocześnie tego, co „słychane”. W przypadku, który omawiamy, mamy do czynienia z procesem odwrotnym, a mianowicie – Buszmeni usiłują wymusić podróż do wewnątrz, poprzez „wtłoczenie” raczej niż „uwolnienie”, próbując odbudować fizyczność tego, co „słyszane” i „słycha-

15. Sharon Cameron, *The Corporeal Self: Allegories of the Body in Melville and Hawthorne*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 1981, s. 18–19.

16. Gilles Deleuze and Felix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, przekł. Brian Massumi, University of Minnesota Press, Minneapolis 1987, s. 115.

17. Herman Melville, *Moby Dick or The Whale*, Penguin, Harmondsworth 1992, s. 405.

ne”. Nalegając na konieczność istnienia głowy, Buszmeni usiłują spowodować, by maszyna „zachowała twarz”. Czyli: brak głowy musi być naprawiony poprzez próby jest restytucji, zapamiętałe działanie synekdochiczne.

Buszmeni zlokalizowali głowę przy pomocy strategii synekdochicznej: głos oznacza głowę. To, że dokonali tu niemal gwałtu na synekdosze, nie ma szczególnego znaczenia. W konfrontacji między tymczasowo niemyim ciałem podróżnika, tymczasowo niemyim ciałem Buszmana i enigmatycznym bezcielesnym głosem, synekdocha nie może grzeszyć nadmierną skromnością. Buszmeni nie chcą, by głos zamilkł. Śmierć, poszatkowana czy nie, oznacza potrzebę karnawału, który zawsze, w skali mikro- i makro-, wywodzi się z próby skontrowania powagi śmierci. Fonograf oferuje fikcję częściowego zmartwychwstania. Głowa martwego człowieka musiała w jakiś sposób przeżyć resztę ciała, a to jest tyleż niepokojące, co euforyczne, powód zarówno do radości, jak i do strachu: a zatem powód do karnawalizacji. Tymczasem członkowie amerykańskiej ekspedycji, nie przejmując się myśleniem karnawalistycznym, próbują przebić synekdochę Buszmenów własną synekdochą: w pudle nie siedzi odcięta głowa; głos oznacza ciężko pracującego karła:

Nie chcieli, żebyśmy przestali grać, ale wytłumaczyliśmy, że człowiek w pudełku się zmęczył i już nie chce pracować. To ich przekonało i koncert się skończył¹⁸.

Wygląda na to, że zonglowanie synekdochami dało pożądany efekt. Ale czy na pewno? Synekdocha „Buszmenów” dotyczyła głowy martwego człowieka, a zatem zakładała potrzebę święta. Synekdocha Tekszańczyków zakładała istnienie przepracowanego człowieka, który chce mieć wolne. Cały ten incydent pokazuje, że w konfrontacji z przenośnym *unheimlichkeit*, odcielesnionym głosem, zarówno „Buszmeni”, jak i amerykańscy podróżnicy po swojemu regulują interpretacje i w jednakowym stopniu cierpią na „interpretozę”¹⁹.

Jeśli „Buszmeni” są rzeczywiście pod wrażeniem maszyny, to samo można powiedzieć o członkach ekspedycji. Skoro używa się fonografu celem demonstracji czarów czy też ponadnaturalnych mocy, skoro filmuje się cały incydent i później dokłada doń interpretację dotyczącą transu, to oznacza, że samemu też jest się pod wrażeniem urządzenia. Przekonanie, że nagle pojawienie się maszyny w sielskim krajobrazie może w jakiś tajemniczy sposób doprowadzić do harmonii natury i techniki jest częścią amerykańskiego mitu do takiego stopnia, że trudno byłoby znaleźć amerykańskiego pisarza, który nie uległby

18. Robert J. Gordon, *Picturing Bushmen...*, s. 43.

19. Deleuze and Guattari, *A Thousand Plateaus...*, s. 117.

fascynacji tym obrazem²⁰. Wygląda na to, że Amerykanie przywożą gadające pudło na pustynię Kalahari, żeby samych siebie przekonać o magicznej mocy technologii. „Zabranie gadającej maszyny do dżungli to zawsze próba ustanowienia zdolności mimetycznej jako tajemnicy [...] odżywienia prymitywizmu, który jest zawarty implicite w najdziwniejszych marzeniach technologii, i w ten sposób tworzenie nadmiaru mocy mimetycznej”²¹. Reakcja „Buszmenów” utwierdza białego człowieka w tym przekonaniu, mimo że mimesis jest czczym wymysłem.

29-go listopada podróżnicy pośrednio przyznają, że wierzą w magiczne właściwości fonografu: dźwięk przenosi ich w przestrzeni poza granice słyszalnego / słuchanego. Tym razem półkole składa się z dwóch policjantów na odległej placówce, białego myśliwego i członków teksańskiej ekspedycji. Wszystko sugeruje uroczysty charakter wydarzenia. „Przed domem ustawiono stolik z fonografem, a na nim położono płyty; migocze stara lampa naftowa”²². W celebracji enigmatycznej dźwiękowej eucharystii fonograf wydaje się zmieniać w kielich, a płyty w kabalistyczne opłatki. Dźwięk w tej relacji połączony jest uroczysto z blaskiem jasnego księżyca. Fonograf to Oświecenie, skontrastowane z dźwiękami Afryki: dla lepszego efektu z chichotem hieny²³.

31 grudnia 1925, w drodze powrotnej z Tsumeb do Windhoek fonograf się zepsuł²⁴. Podobnie jak w *Kimie*, głos zamarł, magiczna różdżka, czyli ramię – pękło.

Pęknięcie ramienia fonografu dzisiaj nie uszłoby uwadze tych krytyków, którzy widzą, za Derridą, połączenie „stylusu” i stylu: „Kwestia stylu”, jak mówił Derrida, „to zawsze kwestia zaostrzonego przedmiotu. Czasami jest to tylko pióro, ale może też być to sztylet”²⁵. Powinniśmy teraz do tej listy dodać ramię i igłę fonografu, pamiętając, że fonograf czasem zwany grafofonem, był uważany za przyrząd do pisania.

20. Leo Marx, *The Machine in the Garden...*, s. 16.

21. Michael Taussig, *Mimesis and Alterity*, Routledge, New York 1993, s. 208.

22. Robert J. Gordon, *Picturing Bushmen...*, s. 48.

23. Gordon, s.48.

24. Gordon, s. 55.

25. Jacques Derrida, *The Question of Style, w: The New Nietzsche: Contemporary Styles of Interpretation*, red. David B. Allison, Dell Publishing, New York 1977, s. 176.

Uwięzieni we wnętrzu —
Motyl i skafander Juliana Schnabela
i *Tajemniczy płomień królowej Loany*
Umberto Eco

Zarówno Jean-Dominique Baube, protagonista *Motyła i skafandra* (2007) Juliana Schnabela, jak i Giambattista Bodoni, bohater *Tajemniczego płomienia królowej Loany* (2004) Umberto Eco, zostali skutkiem wypadku uwięzieni w swoich ciałach. Widz i czytelnik otrzymują widok z wnętrza podmiotów, których ciągłość sensoryczno-motoryczna została zawieszona. Podczas gdy usiłują oni uporządkować swoją przeszłość i ją zrozumieć, doświadczają oni czasu jako wielowarstwowej konstrukcji; bezpośredniej manifestacji czasu, jaka występuje w obrazie-czasie (*time-image*), opisanym przez Gillesa Deleuze'a w *Cinema 2: The Time Image*.

Podczas gdy w obrazie-ruchu (*movement-image*) ruch bohatera w przestrzeni artykułuje czas pośrednio jako linearny i przestrzenny, w obrazie-czasie ciągłość sensoryczno-motoryczna bohatera jest przerwana, by zobrazować bezpośredni obraz czasu, ruch samego czasu. Czas jest skonceptualizowany tutaj jako rzecz-wista i rozszerzająca się całość. Nie będąc w stanie wpłynąć na swoją sytuację fizyczną, bohater obrazu-czasu zostaje usunięty z linearności przestrzennego czasu i prześlizguje się przez rzeczywistą całość czasu. Jak wyjaśnia Deleuze: „jedyną podmiotowością jest czas, niechronologiczny czas, uchwycony u swojej podstawy, i to my jesteśmy wewnątrzni wobec czasu, a nie na odwrót”¹.

Podróżowanie poprzez rizomatyczny czas, czyli labirynt bez centrum, którego odnogi bezgranicznie się rozwidlają, artykułuje przeszłość zaczynając się od obecnego momentu i cofającą się wstecz, a także próby ujawnienia pluralnych przeszłości, które mogą być prawdziwe lub nie², jak to opisują Deleuze i Guattari. Czysty czas objawia się tutaj; czas w “czysto optycznej sytuacji”³. Czas-obraz oscyluje wobec tego pomiędzy rzeczywistym i pozornym i traktuje o pamięci, łączącej czas fizyczny i psychologiczny⁴. Ujęcie, w którym przeszłość wydarzenia łączy się z teraźniejszością jego oglądania stanowi obraz-kryształ (*crystal-image*);

1. Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, The Athlone Press, London [1985] 1989, s. 82.

2. Gilles Deleuze i Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, The Athlone Press, London [1980] 1987, s. 262.

3. Deleuze, *Cinema 2*, s. 2.

4. Zob. David Rodowick, *Gilles Deleuze's Time Machine*, Duke University Press, Durham and London 1997, s. 79–118.

obraz czasu rozwidlającego się na mijającą terażniejszość i zachowaną przeszłość. Współistnienie obrazu rzeczywistego i wyobrażonego ujawnia terażniejszość i przeszłość, która „jest”, a nie przeszłość, która „była”. Kryształ manifestuje się w „zakłóceniach pamięci i [...] nieudanym rozpoznanii”⁵, co zakłóca kontynuację jaźni w czasie. Czas rozdziera także jednostkę na dwie części, pozostawiając ją rzeczywistym ja w terażniejszości i jednocześnie wyobrażonym ja w przeszłości. Skutkiem tego podmiot jest „równocześnie zarówno wewnątrz, jak i na zewnątrz, sobą i innym, wyobrażony i rzeczywisty, wspomnieniem i percepcją i [...] przeszłością i terażniejszością”⁶ – podmiotowość jest więc złożona, czy też krystaliczna (*crystalline*); stanowi proces stawania-się-innym.

Wieczny powrót, powtórzenie w różnicy jako czysta forma czasu stanowi dla Deleuze’a typ pamięci specyficzny dla podwójnego podmiotu obrazu-czasu: „to tutaj [...] prosta linia czasu, jak gdyby narysowana przez swoją własną długość, tworzy na nowo dziwną pętlę, która w żaden sposób nie przypomina wcześniejszego cyklu, ale prowadzi do bezkształtu”⁷, czyli labiryntowej całości czasu. To, co powraca, to druga twarz nieciągłego podmiotu⁸. W *Motylu i skafandrze* reżim organiczny i krystaliczny są oddzielone jako „prawdziwe” i „mentalne” światy; „rzeczywistość” świata przedstawionego (czyli obrazu-ruchu) i „pozorna rzeczywistość” wspomnień Jean-Dominique’a i obrazów z jego wyobraźni (czyli obrazu-czasu) są rozdzielone. Także sposób przedstawienia czasu w *Tajemniczym płomieniu królowej Loany* Eco oraz położenie jego bohatera stanowią ilustrację prac Deleuze’a.

Po udarze i trzech tygodniach w śpiączce Jean-Dominique Baube (Mathieu Amalric), czterdziestodwuletni redaktor francuskiej edycji magazynu *Elle*, cierpi na paraliż i syndrom zamknięcia, co oznacza, że rozumie innych, ale nie może się z nimi komunikować. Jedyna część jego ciała, która nie została sparaliżowana to lewe oko. Jedna z jego terapeutek tworzy kod, który umożliwia pacjentowi komunikować się poprzez mruganie okiem, gdy usłyszy literę, którą chciałby użyć. W ten sposób tworzą słowa, zdania i w końcu książkę, „dziennik z nieruchomej podróży”. Reżyser opowiada niewypowiedziane dając widzowi dostęp do umysłu i ciała bohatera, by zobaczył świat jednym okiem, tak jak i on, podczas gdy głos z offu rekonstruuje monolog wewnętrzny.

Zdjęcia Michała Kamińskiego, wykonane szerokokątnym obiektywem odmalowują chropowaty obraz zniekształconej i nieostrej wizji. Białe oślepiające

5. Gilles Deleuze, *Cinema 2*, s. 55.

6. David Martin-Jones, *Deleuze, Cinema and National Identity. Narrative Time in National Contexts*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2006, s. 30.

7. Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, The Athlone Press, London [1968] 1997, s. 297.

8. Deleuze za: Martin-Jones, *Deleuze, Cinema and National Identity*, s. 62.

światło i rozmyte kolory dokładają się do wrażenia, jakby – słowami reżysera – „cały film posiadał fakturę, jakby miał ciało, a na nim skórę. Dla mnie ekran to płótno”⁹. Czasami wrażenie jest takie, „jakbym zdjął okulary i przyłożył je do kamery”¹⁰. Zarówno taki sposób filmowania, jak i zdjęcia rentgenowskie użyte jak obrazy w czołówce filmu ilustrują uwięzienie człowieka w ciele, ale także fakt, że wielu rzeczom, które nas otaczają, nie poświęcamy zbyt wiele uwagi. Film ten przyjmuje jednakże optymistyczny ton – to pamięć i wyobraźnia, motyl Jean-Dominique’a, pozwalają mu wydostać się ze skafandra.

W powieści Umberto Eco, dzięki pierwszoosobowej narracji uzyskujemy wgląd w myśli Giambattista Bodoni, sześćdziesięcioletniego antykwariusza, który cierpi na blokadę pamięci epizodycznej, czy też autobiograficznej. Pozbawiony stałego doświadczenia czasu i tożsamości, w którym uczucia sprzed wypadku nie należą już do niego, bohater odwiedza dom na wsi, w którym spędzał wakacje w dzieciństwie, w nadziei aktywowania procesu przypominania. Tam próbuje on wejść do „jaskini pamięci”, jak ją nazywa, chaotycznie, a później bardziej uporządkowanie przeglądając lub czytając kolekcję memorabiliów, począwszy od starych książek i magazynów, po pudełka z papierosów, co stanowi dla Umberto Eco pretekst, by przedstawić teksty i ilustracje ważkie kulturowo dla powojennych Włoch. Poprzez to powieść sugeruje, że tożsamość składa się z kolażu sztuki, literatury, fantazji i doświadczenia.

Aktywowana pamięć bohatera łączy się z pamięcią publiczną, lub, w kategoriach Deleuzjańskich, „bezosobową pamięcią”, i nie potrafi dokonać pomiędzy nimi rozróżnienia. Znalazłszy się w pułapce teraźniejszości, dostęp bohatera do przeszłości uzależniony jest od tekstów, w których również jest uwięziony. Czas dzieciństwa zostaje skondensowany do trzech tygodni, podczas których bohater przegląda swój intelektualny bagaż, czując się zdezorientowany tą odurzającą mieszanką. Wszystko, co uzyskuje, to papierowa pamięć, słowa jedynie, które nie dają dostępu do ukrytych wspomnień. Nie „pamięta” on więc, a jedynie rekonstruuje przeszłość jak gdyby należała do kogoś innego. Niektóre z książek rozpoznaje „jakby uderzały w [niego] pioruny”¹¹, a gdy ogląda zdjęcia, często jedno słowo prowadzi do drugiego – wiersze czy teksty piosenek same wychodzą mu z ust, ale wszystko, co pamięta to wyłącznie słowa, a nie obrazy. Odkryte memorabilia są jednak w stanie przywołać także uczucia – wzruszenie rozpoznania, tytułowy tajemniczy płomień, który czuje w związku z rzeczami, które już wcześniej wywołały reakcję emocjonalną. Zdjęcie blondynki przy-

9. *Motyl i skafander. Wywiad z reżyserem* <<http://film.onet.pl/F,13523,1461189,1,artykul.html>>.

10. *Motyl i skafander. Wywiad z reżyserem* <<http://film.onet.pl/F,13523,1461189,1,artykul.html>>.

11. Umberto Eco, *Tajemniczy płomień królowej Loany*, tł. Krzysztof Żaboklicki, Noir Sur Blanc, Warszawa 2005, s. 135.

prawia go o poważny częstoskurcz: oglądane zdjęcie zestawione jest w jego wyobraźni z obrazem pracującej w antykwariacie Sybilli, by ujawnić mnogie prawdy o przeszłości i terażniejszości w kryształach czasu.

Pomimo tego jego próby przypomnienia kończą się niekończącymi się spekulacjami, zgadywankami, „hipotezą opracowaną w wieku sześćdziesięciu lat w odniesieniu do tego, co mogłem myśleć w wieku lat dziesięciu”¹². Bohater wślizguje się pomiędzy warstwy swej przeszłości, z niezliczonych możliwości próbując wybrać tę jedną, która wydaje się „poprawna”. Jego tożsamość wydaje się korelować z tożsamością protagonisty w obrazie-czasie, gdyż, słowami Deleuze’a, stanowi on „twórcę obrazu-kryształu, nieodróżnialności rzeczywistego i wyobrazonego [...] prowokuje niedecydowalne alternatywy i niewyjaśnialne różnice pomiędzy prawdą i fałszem”¹³. Próbując nadać linearne pochodzenie swojej tożsamości, konstruuje on prawdopodobne źródła obecnych sytuacji, lub, innymi słowy, ustanawia serię fałszywych początków, skutkiem czego jego poprzednia tożsamość jest obnażona jako niekoniecznie prawdziwa. Nadanie nowego porządku czasowi w umyśle bohatera nie oferuje żadnego substytutu przeszłości, który mógłby nadać nowe znaczenie jego tożsamości. Prawdopodobne opowieści, które Giambattista Bodoni konstruuje można zinterpretować jako egzemplifikację Deleuzjańskiej koncepcji powtórzenia w różnicy, które pochodzi z wiecznego powtórzenia. W mgłę amnezji bohater skazany jest powtarzać swe życie także fizycznie, na przykład stąpając po omacku w relacji z piękną Sybillą.

By oddać dalsze nieciągłości czasu tak, jak w obrazie-czasie, podczas „walk[i] o odzyskanie [swojej] biografii”¹⁴ Giambattista doświadcza różnych prędkości i jakości czasu. W ten sposób ilustruje on twierdzenie Paula Daviesa z *About Time. Einstein's Unfinished Revolution*, że „pewne stany psychiczne są zdecydowanie związane ze zmiennym tempem upływu czasu”, gdyż świadomość i podświadomość podlegają innym zegarom psychicznym¹⁵. W domu dzieciństwa czas psychologiczny Giambattisty, czy też „czas ja”, by użyć frazy Einsteina, ulega zmianie w porównaniu z czasem po wypadku. Tamten czas staje się rodzajem „odległ[ego] wspomnieni[a], a moją terażniejszością jawiło się to, co wydobywałem stopniowo z mgieł przeszłości”¹⁶. W sekretnej kaplicy domu czuje się on jak w „Kaplicy Czasu”, gdzie „czas się zatrzymał lub raczej poszedł wstecz, jak cofa się o całą dobę wskazówki zegara. Nie ma znaczenia, że pokazują one godzinę czwartą; dość wiedzieć (a wiedziałem to tylko ja), że to godzina czwar-

12. Umberto Eco, *Tajemniczy płomień...*, s. 184.

13. Gilles Deleuze, *Cinema 2*, s. 132.

14. Eco, *Tajemniczy płomień...*, s. 106.

15. Paul Davies, *About Time. Einstein's Unfinished Revolution*, Penguin Books, London 1995, s. 266.

16. Eco, *Tajemniczy płomień...*, s. 125.

ta z wczoraj albo sprzed stu lat. [...] ja (ja tylko) wiedziałbym że jest lato 1944 roku”¹⁷, a nie 1991, jak pomyślałyby każdy, kto by go wtedy zobaczył.

Podróż w czasie zostaje zrealizowana w pełni po drugim wypadku, gdy na skutek głębokiego wzruszenia po odkryciu monumentalnego foliału Szekspira, bohater zapada w śpiączkę. W tym stanie nawiedzają go chaotyczne wspomnienia w postaci oddzielnych obrazów, rządzone swoją własną logiką, potwierdzając twierdzenie Davida N. Rodowicka, że ponieważ czas w obrazie-czasie manifestuje się jako nieciągły, obrazy z przeszłości, terażniejszości lub przyszłości mogą pojawiać w przypadkowym porządku¹⁸, Protagonista zanurza się w kolejny rodzaj czasu subiektywnego; pewien rodzaj równoległego istnienia, zauważalny tylko przez niego samego. Encefalogram wskazuje na brak aktywności jego mózgu, podczas gdy w rzeczywistości Bodoni „myśl[i], czuj[e], pamięta [...]”¹⁹. W monologu wewnętrznym twierdzi on, że pomimo, że jego ciało jest nieruchome i nie czuje go, a „mózg może wyglądać nieruchomo na ekranach [nauki], a ja myślę wnętrzościami, czubkami stóp, jądrami. Lekarze sądzą, że mój mózg jest nieczynny – lecz czynne jest jeszcze moje wnętrze”²⁰, Bodoni twierdzi dalej, że maszyna jest w stanie zarejestrować aktywność mózgu tylko do pewnego stopnia, nie może on jednakże obudzić się i poinformować o tym lekarzy. To właśnie – fakt, że czuje się dobrze, ale nie może się komunikować – jest jedynym powodem jego udręki. Czytelnik czy czytelniczka wydają się być tu świadkami kolejnego rodzaju syndromu zamknięcia, z oczywistych powodów niesklasyfikowanego przez medycynę.

Obaj bohaterowie po przerwaniu ciągłości sensoryczno-motorycznej, zostają wypchnięci poza czas, by doświadczać wiecznej terażniejszości; czasu bezkierunkowego, czyli takiego, który nie biegnie w żadnym konkretnym kierunku. Jean-Dominique doświadcza zawieszenia w terażniejszości, potwierdzonego przez jego stwierdzenie: „Widzę, jak moja przeszłość oddala się tak jak żeglarz widzi oddalający się łód”²¹. Także Bodoni twierdzi, że żyje w „stanie zawieszenia”²², w którym może podróżować w czasie w tył i w przód, przekreśliwszy strzałę czasu, dzięki czemu może „ponownie przeżywać wszystko [...] w kręgu, który mógłby trwać tysiąclecia”²³; może „przenosić się od jednego wspomnienia do drugiego i przeżywać[ć] każde z nich *hic et nunc*”²⁴, widząc je jednocześnie.

17. Umberto Eco, *Tajemniczy płomień...*, s. 229.

18. David Rodowick, *Gilles Deleuze's Time Machine*, s. 5.

19. Eco, *Tajemniczy płomień...*, s. 311.

20. Eco, s. 311.

21. *Motyl i skafander [Le Scaphandre et le papillon]*, reż. Julian Schnabel, 2007.

22. Eco, *Tajemniczy płomień...*, s. 416.

23. Eco, s. 415.

24. Eco, s. 317.

Ponownie wydaje się on skłaniać w kierunku wiecznego powrotu, oferującego potencjał zaburzenia prostej strzały czasu obecny w labiryncie czasu. Bohater zdaje sobie sprawę z rozbieżności pomiędzy swoim wewnętrznym chronotopem, a chronotopem rzeczywistości zewnętrznej, a także z różnic w prędkości i jakości czasu. Podejrzewa on, że „między chwilą obecną a tą, w której tutaj się obudziłem – to jest w czasie, w którym przeżyłem prawie dwadzieścia lat, niekiedy minuta po minucie – upłynęło zaledwie kilka sekund, jak w śnie, gdy wystarczy podobno zasnąć na jeden moment, aby przeżyć w okamgnieniu bardzo długą historię”²⁵, Innymi słowy, doświadcza on nieciągłego czasu, wślizgując się pomiędzy warstwy przeszłości, jak gdyby jego linia życia – jego ścieżka w czasoprzestrzeni – zapęłtła się w przeszłości i zbiegła się z samą sobą. Umberto Eco wydaje się stosować tutaj technikę filmową „nieracjonalnych cięć” (Deleuze). W tej rozpołączanej narracji w jednej chwili jesteśmy świadkami refleksji Bodoniego na temat swojego położenia, a w kolejnej jesteśmy gwałtownie pociągnięci wstecz w czasie, by wyłonić się jako świadkowie sceny z dzieciństwa z udziałem bohatera.

Podobnie Jean-Dominique Baube odwiedza swoją przeszłość dzięki wyobraźni i pamięci. W scenie po pierwszej wizycie żony widzimy ją stojącą na stacji kolejowej, a Jean-Dominique’a jako chłopca z ojcem na tej samej stacji w tym samym czasie. Narrator komentuje z offu: „Widzę ją, jakby tam była”²⁶. Za pomocą cyklu niepołączonych retrospekcji, nielinearnego montażu, łączącego różne miejsca i czasy akcji oraz gwałtownych przejść między nimi, reżyser prezentuje nie tylko przeszłość bohatera, ale także historyczną przeszłość szpitala, w którym przebywa. I tak, gdy opowiada o patronce szpitala, który regularnie odwiedzała, czy o Diagilewie tańczącym rosyjski balet, czy Niżyńskim wykonującym swój sławny skok – widz widzi protagonistę na wózku jadącego korytarzem obok danej historycznej postaci. Następuje tu więc rozwidlenie czasu: obrazy z przeszłości nałożone są na obrazy postrzegane w teraźniejszości. Przestrzeń staje się przedłużeniem świadomości bohatera; stanowi odbicie jego świata wewnętrznego. *Mise-én-scene* stanowi uwewnętrzniony chronotop szpitala taki, jakim widzi – czy też wyobraża go sobie – Jean-Dominique; kolejny raz widz wyrusza tu w podróż do wnętrza, by być jak Jean-Dominique Baube.

Z nieruchomymi podmiotami rozróżnienie pomiędzy „rzeczywistym” i „wyobrażonym” staje się trudne do uchwycenia. Jean-Dominique nie potrafi rozróżnić pomiędzy snami, które miał podczas śpiączki, a rzeczywistym pobytem w szpitalu. Nie pamięta także samego udaru. Stwierdza: „Tutaj moje życie się odbywa – wieczny powrót”²⁷. Jako że jego ruch do przodu został wstrzymany, jest on

25. Eco, s. 415–16.

26. *Motyl i skafander*, reż. Julian Schnabel.

27. *Motyl i skafander*, reż. Julian Schnabel.

skazany na powtarzanie przeszłości w pamięci. Giambattista także doświadcza bogatego repertuaru stanów alternatywnych; zapada w śpiączkę, podświadomy wielowarstwowy stan, podczas którego wydaje się mieć „świadome” chwile – świadome w swojej własnej przewrotnej logice – oraz chwile, gdy wchodzi w swoją przeszłość czy też sen. Myśli on: „sam fakt, że mogę się odwoływać do logiki, dowodzi, iż nie śnię. Sen jest nielogiczny, śniąc, nie uskarżasz się, że tak jest”²⁸. Ale czy jest to przeszłość jaką pamięta czy przeszłość zmieniona przez prawa snu? Słowami Deleuze’a: „nie wiemy już, co jest wyobrażone czy rzeczywiste, fizyczne czy psychiczne w tej sytuacji, nie dlatego, że są pomieszane, ale dlatego, że nie musimy wiedzieć i że nie ma już nawet miejsca, z którego można by zapytać”²⁹. Osnute mgłą, fragmentaryczne sny o zaburzonej ciągłości przestrzennej i czasowej wydają się przedstawiać przeszłość, jaka została zapamiętana oraz ilustrować, jak fałszywe wspomnienia kształtują opowieść o nas samych. Jak w obrazie-czasie, świat mentalny i rzeczywisty ulegają wymieszaniu. Pomimo, że w tym momencie Giambattista zyskuje dostęp do swojej przeszłości, nie wszystko może sobie przypomnieć. Jego wspomnienia są niejasne, nieciągle i postrzępione, i stanowią one wcześniej wspomniane Deleuze’owskie „zakłócenia pamięci i nieudane rozpoznania”. Powieść ta ilustruje jak w obrazie-czasie podmiot przechodzi przez cykl „porażek” pamięci, podróżując przez przeszłość, która jest, raczej niż włączając to, co widzi w przeszłość, która była. Bohater doświadcza w końcu fantasmagorycznej wizji czy też halucynacji na kształt transu, w której wszystkie fikcyjne i rzeczywiste postaci spotykają się w apokaliptycznym show.

Znajdujący się w pułapce swojego ciała i żyjący w teraźniejszości nieustannie atakowanej przez przeszłość, bohaterowie ci nie mają przed sobą przyszłości. Ich czas nie jest skierowanym ku przyszłości czasem linearnym, ich przyszłość nie jest już „otwarta”; nie może być już kształtowana przez ich działania. Takie odcięcie, śmierć za życia, stanowi zagrożenie dla podmiotowości.

28. Umberto Eco, *Tajemniczy płomień...*, s. 419.

29. Gilles Deleuze, *Cinema 2*, s. 7.

Podróż do wnętrza *Imperium*:
„Wschód najbliższy”
oczami Ryszarda Kapuścińskiego

Dzień, noc i dzień. Łoskot kół monotonny, natarczywy, coraz trudniejszy do zniesienia. Najbardziej donośnie rozlega się nocą: człowiek uwięziony jest w tym łoskocie jak w rozdygotanej, rozwibrowanej klatce. Wpadliśmy w burzę jakąś, bo nagle okno zlepil śnieg, a wycie wichru słyszano się nawet w przedziale. „Drogi żadnej, tylko strasznymi górami i wąwozami”.

Ryszard Kapuściński, *Imperium*¹

W cytacie stanowiącym motto tego artykułu, Ryszard Kapuściński opisuje swoją wyprawę do Moskwy koleją transsyberyjską w 1958 roku. Ten wizualno-akustyczny opis podróży, niemal natychmiast angażuje czytelnika w uczestnictwo w wojażach, które pozornie tylko unieruchomione na kartach książki stają się osobistym przeżyciem odbiorcy. Znajdując się w obliczu nieznanego, surowego krajobrazu Rosji, słysząc „łoskot kół”, który zagłusza myśli, czytelnik niemal somatycznie odczuwa przedstawioną rzeczywistość. Autor *wnika* w inną, z pozoru, niż znana mu dotąd przestrzeń, a wraz z nim *wnika* w nią sam czytelnik. Niniejszy artykuł ma na celu zaprezentowanie procesu absorpcji podróżnika w głąb „ciała” badanego obszaru oraz konsekwencji tego procesu, czyli zmian, jakie zaobserwować można zarówno w światopoglądzie podróżnika, jak i – przede wszystkim – w obrębie odkrywanego miejsca.

Transsyberyjską w głąb Rosji

W licznych opisach krajobrazu Rosji widzianego przez szybę jadącego pociągu Kapuściński wyraźnie eksponuje bezkres – element, który w jego oczach wysuwa się na pierwszy plan. Choć brak granic niejednokrotnie kojarzony jest z wolnością, podróżnika wydaje się ten bezkres przytłaczać. W *Imperium* reporter pisze:

Coś w tym styczniowym, syberyjskim pejzażu obezwładnia, przygniata, poraża. Przede wszystkim jego ogrom, jego bezgraniczność, jego oceaniczna bezkresność. Ziemia nie ma tu końca, świat nie ma końca. Człowiek nie jest stworzony na taką bez-miarę. Dla niego wygodną,

1. Ryszard Kapuściński, *Imperium*, Czytelnik, Warszawa 2008, s. 39.

uchwytną, poręczną jest miara jego wsi, jego pola, ulicy, domu. Na morzu taką miarą będzie wielkość okrętowego pokładu. Człowiek stworzony jest na taką przestrzeń, aby mógł ją przejść za jednym razem, za jednym wysiłkiem².

„Bez-miara”, o której pisze Kapuściński dlatego wydaje się być obezwładniająca, gdyż nie oferuje zanurzającemu się w niej podróżnikowi żadnego punktu odniesienia. O-graniczenia natomiast pozwalają mu wypracować pewne wyobrażenie o rzeczywistości, które ten niechętnie modyfikuje, gdyż wolność czy swoboda grożą zachwianiem jego obrazu porządku świata. Owa rzeczywistość wyobrażona zbudowana jest według norm polityczno-kulturowych, które z jednej strony ograniczają ludzką swobodę, z drugiej jednak wprowadzają nie tylko pozorny ład, ale przede wszystkim poczucie bezpieczeństwa. Jak twierdzi Kapuściński, rzeczywistość „uchwytna” i „poręczna” jest bardziej pożądana, gdyż poczucie stabilnej egzystencji przedkłada człowiek często nad wolność³.

Bezkres Rosji – ogromne „ciało” przestrzeni, w którą wnika podróżnik – przyjmuje każdego kto zechce się w niej zanurzyć, z całym bagażem doświadczeń, ze wszystkimi założeniami i uprzedzeniami, uwarunkowaniami kulturowymi i historycznymi, tradycjami i zwyczajami. Ten akt internalizacji nieuchronnie zakończyć się musi substancjalnymi zmianami obu zespolonych „ciał”⁴.

Rosja – przestrzeń z jednej strony bezkresna, szeroka, z drugiej – tak przytłaczająca wielkością, że zapiera dech i nie ma czym oddychać.[...] Znużenie, coraz bardziej męczące, gniotące, senne znużenie, jakaś lekkość i drętwość⁵.

Wniknięcie w poznawaną przestrzeń jest działaniem inwazyjnym w stosunku do jej „ciała”. Zanurzając się w nieznaną rzeczywistość, podróżnik mniej lub bardziej świadomie narusza jej strukturę, burząc jej pozorną spójność i jednolitość. Rzecz jasna, intencje podróżnika nie pozostają bez znaczenia dla charakteru wyprawy, jednakże sam moment intencjonalnego wniknięcia w system eksplorowanego „ciała” nieuchronnie zawiera w sobie element naruszenia.

2. Ryszard Kapuściński, *Imperium*, s. 37.

3. Kapuściński, s. 37.

4. Postrzeganie ładu w kategoriach cielesnych nie jest zaskakujące w kontekście somatycznego odczytania podróży. Przestrzenie państw czy kontynentów były wielokrotnie reprezentowane w sposób cielesny. Jeden z najbardziej obrazowych przykładów stanowi mapa Europy w kształcie kobiecego ciała – Europa Regina – po raz pierwszy opublikowana w *Kosmografii* Sebastiana Münstera w 1544 roku. Zob. <<http://www.columbia.edu/itc/mealac/pritchett/00generallinks/munster/views/xqueeneuropel628.jpg>>.

5. Ryszard Kapuściński, *Imperium*, s. 39.

Kapuściński zdaje sobie sprawę z tej ingerencji. W tym przekonaniu, w sposób szczególnie, utwierdza go pełne niechęci zachowanie współ-podróżujących, którzy przecież stanowią integralną część odkrywanego obszaru Rosji. Dystans jest dla nich barierą ochronną przed obcością, innością badacza, który, w ich mniemaniu, stanowi zagrożenie. Kapuściński pisze:

Nie sposób nawiązać z nikim rozmowy. Ludzie (nawet jeśli gdzieś tu się pojawiają) albo od razu obchodzą mnie bokiem, albo już niemal schwytni za rękaw coś odburkną i już ich nie widzę. Jeżeli odpowiadają, to niejasno, dwuznacznie, monosylabicznie, tak że nic właściwie z tej odpowiedzi nie wynika. [...] Wiadomo dlaczego: cudzoziemiec. Cudzoziemiec budzi mieszane uczucia [...] ale przede wszystkim wywołuje uczucie lęku. Jednym z filarów, na których opiera się system, jest izolacja od świata, a cudzoziemiec, przez sam fakt, że istnieje, filar ten podkopuje⁶.

Nie należy oczywiście lekceważyć faktu, iż takie zachowanie Rosjan warunkowane jest wieloletnimi doświadczeniami historycznymi i politycznymi. Reżim totalitaryzmu niewątpliwie pozostawił piętno na światopoglądzie ludności rosyjskiej i zaowocował nieufnością i lękiem wobec obcego. Jednakże nieufność ta wydaje się mieć również podłoże egzystencjalne. Jak podkreśla autor, sam fakt istnienia obcego we *wnętrzu* ich własnej przestrzeni, wywołuje uczucie niepewności i lęku; narusza izolacyjną barierę ochronną, jaką każdy z nich, w obawie przed prześladowaniem, wokół siebie wytworzył.

Niepodważalność doświadczenia fizycznej obecności podróżnika pozwala również mieszkańcom Rosji zdać sobie sprawę z niestabilności podstaw systemu, w którym funkcjonują. „Ciało podróżnika przenosi się na świat [...] staje się samo w sobie skomplikowanym instrumentem [...] przenosząc konkretne znaczenia i tworząc trwałe ‘obrazy’, które stają się częścią dyskursu podróżniczego”⁷.

Z drugiej strony stanowiąc po prostu nowy element rzeczywistości, podróżnik wpisuje się w Derridiańską koncepcję przenikania się znaczeń; tworzy nową konfigurację elementów tylko po to, aby ta ponownie została zmodyfikowana i przeobraziła się w kolejną, wyłącznie tymczasową wersję samej siebie⁸. Podobnie w prozie Kapuścińskiego „ciało” podróżnika stając się nieodłączną częścią

6. Ryszard Kapuściński, *Imperium*, s. 44.

7. „[T]he travelling body projects itself onto the world [...] becomes in itself a rather intricate instrument [...] transporting specific meanings and creating persistent ‘scapes’ that enter travel discourse”. Zbigniew Białas, *The Body Wall: Somatics of Travelling and Discursive Practices*, Peter Lang, Frankfurt am Main 2006, s. 21. Przekład –M.K.

8. Leonard Lawlor, „Jacques Derrida”, w: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Fall 2008 Edition)*, red. Edward N. Zalta, zob. <<http://plato.stanford.edu/entries/derrida/>>

„ciała” przestrzeni, w którą wnika, pozostawia w niej ślad, który choć modyfikuje obraz pozornie nieruchomego obszaru, jest nietrwały ze względu na płynność znaczeń. Moment wkroczenia w daną rzeczywistość jest więc jedynie chwilowym przekształceniem jej znaczenia.

Empiryczne doświadczenie Imperium

Uznając somatyczne doświadczenie za jedną z podstawowych metod poznawczych podróżnika, filozofia empiryczna, ze swym brakiem zaufania do wyłącznie racjonalnego sposobu postrzegania rzeczywistości, wydaje się w tym kontekście pokrewna intencjom Kapuścińskiego. Podróżnik bowiem, istotnie, odczytuje rzeczywistość często poprzez matrycę znaczeń wykształconych przez jego kulturę, jednak podróż obfituje w doświadczenia, które niejednokrotnie nie tylko do tej matrycy nie pasują, ale wręcz podważają zasadność jej funkcjonowania. Uniwersalizm, który członkowie zachodnio-europejskiej kultury przypisują wykształconym przez siebie normom etycznym, konstruktom ontologicznym, pojęciom nadającym znaczenie, w obliczu niedającego się wyjaśnić w kategoriach przyczynowo-skutkowych doświadczenia okazuje się „bezbronny”. Dlatego, patrząc przez pryzmat empiryzmu w ujęciu Hume’a i jego krytyki postrzegania świata jako logicznie uporządkowanego systemu znaczeń⁹, doświadczenie somatyczne – nie mieszcząc się w semiotycznej strukturze danej kultury – w dyskursie podróżniczym nie jest pozbawione wartości semantycznej.

W ten kontekst doskonale wpisuje się relacja z podróży Kapuścińskiego. Przeważającą część reportażu *Imperium* stanowią opisy obszarów często pomijanych w opisach Rosji, choć niewątpliwie kształtujących jej krajobraz. Reporter często

9. „Reasumując, każdy skutek jest odrębny od swej przyczyny. Nie może więc być wywnioskowany z przyczyny, i pierwsza myśl na jego temat, a priori, musi być całkowicie arbitralna. I nawet wówczas gdy zostanie zasugerowana, łączenie jej z konkretną przyczyną musi okazać się równie arbitralne; zawsze istnieje bowiem wiele innych skutków, które, dla naszego umysłu muszą wydawać się równie spójne i naturalne. Na próżno więc próbujemy ustalić jakiegokolwiek zdarzenie lub wydedukować jakiegokolwiek przyczynę czy skutek, bez pomocy obserwacji i doświadczenia”. [„In a word, then, every effect is a distinct event from its cause. It could not, therefore, be discovered in the cause, and the first invention or conception of it, *a priori*, must be entirely arbitrary. And even after it is suggested, the conjunction of it with the cause must appear equally arbitrary; since there are always many other effects, which, to reason, must seem fully as consistent and natural. In vain, therefore, should we pretend to determine any single event, or infer any cause or effect, without the assistance of observation and experience”.] David Hume, *Enquiries Concerning Human Understanding and Concerning the Principles of Morals*, Oxford University Press, Oxford 1975, s. 30. Przekład – M.K.

podkreśla „niewidzialność” pewnych części Rosji, które „niewidzialne” są właśnie dlatego, iż często „nie pasują” do historiograficznych opisów tego kraju.

Pomysł wielkiej podróży zrodził się w trakcie czytania informacji o pierestrojce: niemal wszystkie pochodziły z Moskwy. Nawet jeżeli chodziło o wydarzenia w miejscu tak odległym jak Chabarowsk – też pisano o nich z Moskwy. Moja reporterska dusza buntowała się. W takich chwilach ciągnęło mnie do Chabarowska, chciałem sam zobaczyć, co się tam dzieje. Była to pokusa tym silniejsza, że znając trochę Imperium wiedziałem, jak bardzo Moskwa różni się od reszty kraju [...] ¹⁰.

Za sprawą Kapuścińskiego przed oczami czytelnika rozpościera się więc *terra incognita*, „rozłożony w słońcu dywan wschodni”, jak reporter sam określa rozległe „obce” tereny byłego Związku Radzieckiego ¹¹. W swojej relacji z podróży przez Gruzję, Turkmenię czy Uzbekistan, reporter podkreśla różnorodność kultur i tradycji, które jednocześnie przerażają i zachęcają swoją egzotyką, wciągając podróżnika do swego wnętrza. Ta internalizacja staje się początkiem modyfikacji, jakie za jej sprawą dokonują się w głębi eksplorowanych przestrzeni. Stanowiąc tymczasową część wschodniego krajobrazu, chwilowe znaczenie w polu semantycznym „innej” rzeczywistości, reporter staje się podmiotem poddanym bezpośredniemu doświadczeniu odkrywanego wnętrza. Takie badanie od wewnątrz pozwala na własnej skórze odczuć upalny, pustynny klimat południowych zakątków „nie-rosyjskich republik” ¹² – tak skrajnie odmiennych w zderzeniu z powszechnie panującymi wyobrażeniami o Rosji – i czyni zakwestionowanie tego doświadczenia problematycznym. Doświadczenie owo staje się eko-faktem ¹³. I chociaż, jak twierdził Kartezjusz, wiedza zdobywana zmysłowo bywa złudna ¹⁴,

10. Ryszard Kapuściński, *Imperium*, s. 90.

11. Kapuściński, s. 90

12. Kapuściński, s. 43.

13. Ewa Domańska używa pojęcia ekofaktu w opozycji do artefaktu. Ponieważ, jak pisze Domańska, ekofakt jest „bytem wytworzonym przez procesy naturalne bez ingerencji człowieka”, wydaje się wymykać ludzkim tendencjom do klasyfikowania i kontroli otaczającej rzeczywistości. Jednocześnie będąc faktem staje się niepodważalnym elementem owej rzeczywistości. Ewa Domańska, *Historie niekonwencjonalne*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2006, s. 105.

14. W *Zasadach filozofii* Kartezjusz pisze: „Tak więc teraz, gdy mamy się zajmować tylko poszukiwaniem prawdy, będziemy przede wszystkim wątpić o tym, czy istnieją w ogóle jakies rzeczy zmysłowe lub wyobrażalne. Po pierwsze dlatego, że przyłapaliśmy zmysły na tym, jak niekiedy nas łudzą, a przezorność nakazuje nigdy nie ufać zbytnio tym, którzy choć raz nas oszukali; po wtóre zaś dlatego, że co dzień zdajemy się czuć lub wyobrażać sobie rzeczy, których naprawdę nigdzie nie ma; a temu, kto tak dalece wątpi, nie nasuwają się żadne oznaki, które by mu pozwoliły na pewno rozróżnić sen od jawy”. Rene Descartes, *Zasady filozofii*, przeł. Izydora Dąmbska, Wydawnictwo Antyk, Kęty 2001, s. 29.

to możliwość somatycznego poznania, tak bezpośrednio odczuwalna, wydaje się tę ułudę podważać.

Pomimo swojego zamięłowania do eksploracji tego, co dotąd jeszcze niezbadane, Kapuściński nie zapomina w swym reportażu o stolicy Rosji – o miejscu, które nie tylko uważane jest za centrum kraju, ale stanowi synonim całego obszaru Imperium¹⁵. Jego ogrom w połączeniu z bogactwem zabudowań, pełnych splendoru i przepychu, stanowi powszechnie pożądanym symbol dobrobytu i władzy. Jednak obraz Moskwy w ujęciu Kapuścińskiego jest nieco inny niż ten, który można znaleźć w przewodniku:

Moskwa [...] jest tak rozległa, że można było w nią wbudować mnóstwo domów, ulic, nawet całych osiedli, a nadal jest w niej przestronno i luźno. Właśnie ta przestronność jest jedną z uderzających cech miasta; jak w każdym ze światowych miast-gigantów wszędzie trzeba iść i iść albo jechać i jechać godzinami [...] Ale nikogo te problemy nie zrażają. Wszyscy chcą mieszkać w Moskwie, Moskwa to Mekka¹⁶.

Kapuściński wydaje się być wchłonięty przez Moskwę, o czym świadczą mogą jego wizualne opisy, ponownie związane z tematyką przestrzeni, którą podróżnik musi przemierzyć a więc i doświadczyć somatycznie. Ze względu na wyraziste porównanie stolicy Rosji do miejsca pielgrzymek, Kapuściński wydaje się widzieć w Moskwie zmitologizowaną ikonę, która dla wielu może stanowić miejsce święte. I choć Michel Butor zaznacza że „wyprawy badawcze» kierują się inną logiką niż pielgrzymowanie”¹⁷. sam akt wkroczenia w głąb obszaru Moskwy w obu przypadkach stanowi naruszenie jej misternej struktury, bariery ochronnej Rosji; naruszenie świętości.

15. Ewa Thompson w ten sposób opisuje znaczenie tej figury metonimicznej: „Nacjonalizm rosyjski jest i agresywny, i obronny, a w swej odmianie agresywnej przybrał on postać imperialnej żądzy posiadłości kolonialnych przylegających do etnicznie rosyjskich obszarów.[...] Rezultatem podbojów terytorialnych [Rosji] było wcielanie innych krajów do Rosji lub nadawanie władzy w tych krajach rządowi służącemu interesom rosyjskim. Literatura rosyjska pośredniczyła w tym procesie poprzez narzucanie podbitym terytoriom narracji obecności rosyjskiej, wypierającej rdzenną problematykę i narrację. [...] Podczas gdy upadek komunizmu przyniósł suwerenność europejskim i środkowoazjatyckim posiadłościom Rosji, Syberia, Kaukaz i Daleki Wschód pozostają w coraz bardziej niezręcznej relacji wobec Moskwy. [...] Pisarze rosyjscy pośredniczyli we władzy Centrum, powstrzymując obrzeża państwa od przemawiania własnym głosem oraz wypowiedzania własnego doświadczenia jako podmiotu, a nie peryferii przyłączonych do Centrum”. Ewa M. Thompson, *Trubadurzy imperium: Literatura rosyjska i kolonializm*, przeł. Anna Sierszulska, Universitas, Kraków 2000, s. 1–2

16. Ryszard Kapuściński, *Imperium*, s.96.

17. „»[V]oyages of exploration» follow a different logic than voyages of pilgrimage”. Michel Butor, cyt. za: Stephen M. Levin, *The Contemporary Anglophone Travel Novel: The Aesthetics of Self-Fashioning in the Era of Globalization*, Routledge, New York 2008, s. 34. Przekład – M. K.

Wzniosłe spotkania z Kaukazem

Doświadczenie somatyczne, któremu poddaje się Kapuściński, czy podróżując przez południowe republiki Rosji, czy też eksplorując Moskwę, cechuje pewna magiczność poznania. Polega ona na „nie-zwykłości” owego doświadczenia, czy może nawet jego „nie-przystawalności” do znanych dotąd podróżnikowi norm i granic rzeczywistości. Ontologiczna obecność „innego”, czy to w postaci krajobrazu czy w postaci drugiego człowieka, staje się rzeczywista, choć często niewytłumaczalna, i niewyraźna przy pomocy środków językowych.

Spotkanie „inności” staje się tak wyraziste w kontekście dyskursu podróżniczego, gdyż związane jest z cielesnym wniknięciem w nową rzeczywistość. Tego rodzaju eksploracja pozwala podróżnikowi z innej niż dotychczas perspektywy dokonać oglądu poznawanego obszaru. Ogrom natury, w którego wnętrzu badacz się znajduje często mieści się poza zdolnościami wyobrażenia i postrzegania, które dotychczas kształtowały jego światopogląd. Takie doświadczenie budzi zarówno lęk jak i przyjemność, co z kolei, zgodnie z propozycją filozoficzną Immanuela Kanta, może doprowadzić do uczucia wzniosłości. Należy jednak zaznaczyć zaistniałą dychotomię pomiędzy Kantowską wzniosłością – jako kategorią estetyczną – a somatycznym doświadczeniem „inności” w kontekście podróży. U Kanta, uczucie wzniosłości jest bowiem do pewnego stopnia związane z dystansem, który będzie nieobecny, wręcz nieosiągalny w przypadku przemierzania wnętrza eksplorowanego obszaru¹⁸. Wzniosłość nie będzie więc dla podróżnika kategorią estetyczną lecz epistemologiczną¹⁹.

W reportażu Kapuścińskiego wzniosłość doświadczenia owej „inności” przejawia się w licznych, obrazowych opisach „ciała” przestrzeni, która go pochłania,

18. „Przyroda rozpatrywana w sądzie estetycznym jako potęga nie mająca nad nami przemocy jest dynamicznie wzniosłą. [...] Strzeliste, jakby groźnie wznoszące się skały, ciężkie piętrzące się na niebie chmury, nadciągające wśród piorunów i grzmotów, wulkany w całej swej niszczącej potęgde, orkany i spowodowane przez nie spustoszenia, burzliwy, bezkresny ocean, wysoki wodospad potężnej rzeki itp. – wszystko to – w porównaniu z tymi potęgami – obraca naszą zdolność oporu w drobiazg bez znaczenia. Ale ich widok tym silniej nas pociąga, im większy budzi lęk, o ile tylko sami znajdujemy się w bezpiecznym miejscu”. Immanuel Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, przeł. Jerzy Gałęcki, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004, s. 157–158.

Doświadczenie wzniosłości związanej z postrzeganiem nieokielzanej i bezkresnej natury z dystansu i bezradnością wobec niej, w filozofii Burke’a i Kanta, doskonale analizuje Tadeusz Rachwał w *The Unnameable: Representation(s) of the Sublime*, w: *The Most Sublime Act: Essays on the Sublime*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1994, s. 52–53.

19. W eseju *‘Sublime Labours’: Blake, Nietzsche and the Notion of the Sublime*, Tadeusz Sławek przypomina o tym właśnie epistemologicznym „statusie wzniosłości” u Blake’a jak i o Nietzsche’ańskim rozpatrzeniu tego zjawiska w kategoriach „intoksykacji”, odurzenia a nawet szaleństwa. (w: *The Most Sublime Act: Essays on the Sublime*, s. 35–36).

obezwładnia i przeraża swoim ogromem i bezkresem. Przedstawiając krajobraz Kaukazu reporter pisze :

Jak okiem sięgnąć – nagie, kamieniste wzgórza, obłe, głądzone wiatrem miliony lat, jakby z innej planety, z Księżyca. Ani śladu człowieka, ani śladu drzewa. [...] Widok z tego miejsca przestronny, wysoki. Góry i góry, mgiełka, światło, pastelowa jasność – impresjonizm²⁰.

„Bezgraniczność”²¹ opisywanego obszaru wydaje się wywoływać w podróżniku uczucie wzniosłości, „[...] bowiem przedmioty wzniosłe mają ogromne rozmiary”²² jak pisze Edmund Burke, a „wielkość musi być masywna i przytłaczająca”²³. W *Imperium*, właśnie owo „przytłoczenie” umożliwia Kapuścińskiemu wykroczenie poza znane i zrozumiałe ramy dyskursu przyjmowanego za oczywisty i uniwersalny. Jeśli racjonalizm rozumieć przez pryzmat hierarchii wykształconych przez zachodnie ramy kulturowe, stając się doświadczeniem indywidualnym, nieprzystającym do ogólnie przyjętych przez podróżnika norm rzeczywistości, somatyczne odczytanie przestrzeni wydaje się być doświadczeniem hiperracjonalnym. „Zakłada [bowiem] koniec uniwersalizmu, wszechogarniającej wiedzy, otwierając w zamian przestrzeń dla nowego zapisu formowania wiedzy, w którym centralność zastąpiona jest przez peryferie, a jedna naczelna narracja systemu zastąpiona jest lokalnymi historiami poszczególnych obiektów”²⁴.

Podsumowanie

Dyskurs podróżniczy, którego integralną część stanowi somatyczne doświadczenie rzeczywistości, wydaje się zmieniać postrzeganie podróży jako aktu przemieszczania się. Wzniosłość odczytania „innego”, choć nie opiera się na dystansie, ale na bezpośredniej, wręcz cielesnej relacji, wydaje się niepodważalna. Nieopisany charakter epistemologicznego doświadczenia, które przy każdej próbie deskrypcji staje się semiotycznym konstruktem, pozwala niejako „odświeżyć” możliwości poznawcze badacza. Mając do dyspozycji niewystarczające narzędzia językowe,

20. Ryszard Kapuściński, *Imperium*, s.121.

21. Kapuściński, s. 37.

22. Edmund Burke, *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, przeł. Piotr Graff, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1968, s.142.

23. Burke, s. 142.

24. „[I]t postulates the end of the universal, all inclusive knowledge opening, instead, the space for a new protocol of knowledge forming in which centrality is replaced by the periphery, and one supreme narration of the system substituted by local stories of particular objects”. Tadeusz Sławek, *'Sublime Labours'...*, s. 30. Przekład – M. K.

które nie są w stanie przenieść magii samego doświadczenia w sferę znaków, podróżnik stara się stworzyć taką rzeczywistość w swoim reportażu, aby czytelnik, pomimo, iż nie jest w stanie doświadczyć samej podróży, miał wrażenie uczestniczenia w niej. Za pomocą wizualno-akustycznego instrumentarium, reporter wciąga czytelnika w świat przedstawiony, tak jak on sam zostaje zinternalizowany przez eksplorowaną przestrzeń.

Reportaż Kapuścińskiego z podróży w głąb Rosji stanowi doskonały przykład przełożenia somatycznej relacji pomiędzy ciałem podróżnika a „ciałem” badanej przestrzeni w sferę semiotyczną. To obcowanie reportera z krajobrazem wschodu, pomimo znacznych odstępów czasowych i przez to różnic w sposobie postrzegania rzeczywistości, zawsze posiada charakter somatyczny. Takie spotkania z „innością” zmieniają nie tylko światopogląd podróżnika i czytelników, ale modyfikują również strukturę „ciała” badanego ładu. Magiczność tej relacji, choć niewątpliwie kwestionuje systemy i ramy semantyczne wytwarzane przez kulturę i uznawane za uniwersalne, nie przedstawia zmysłowego poznania jako jedynej słusznej metody odkrywania świata. Pozwala jednak dostrzec, iż „czytanie” danego obszaru od wewnątrz jest źródłem wyjątkowego doświadczenia, które, będąc z pewnością nieodłącznym elementem podróży, wspiera odkrywcę w procesie pełnego dekodowania zastanego porządku rozczytywanego uniwersum.

Śnić może? O pustym wnętrzu ego,
czyli prolegomena do krytyki
cynicznej podmiotowości współczesnej

Przyjrzyjmy się drugiej scenie pierwszego aktu *Ryszarda III*. Poznaliśmy już księcia Gloucester, przyszłego, osławionego nieludzkim okrucieństwem trzeciego Ryszarda w historii Anglii. Wiemy już, że polityka przelewu krwi będzie dla zdeformowanego arystokraty sposobem na zdobycie władzy, a zabijanie i zwodzenie niewinnych nie wzbudzi wyrzutów sumienia ani tym bardziej potrzeby namysłu o etycznych implikacjach swoich działań. Uciekanie się do skrajnego zła zostaje w krótkim monologu zadeklarowane jako najzwyczajsza w świecie polityki metoda dochodzenia do własnych celów. Ta lekkość „bycia” jednym z najbardziej demonicznych charakterów dramatu powszechnego pozostanie ze złoczynią do końca jego dni. Ta dziecinna niemal szczerość, z jaką Ryszard przyznaje się do swego psychopatycznego bestialstwa sprawia, że postać ta daje się lubić, zwłaszcza w wersji wykreowanej przez Rona Cooka (produkcja spektaklu telewizyjnego BBC).

Na tę okazję Ryszard pożycza sobie obliczę aktora, którego kojarzy się również z szekspirowską rolą komediową (por. Simple w *Merry Wives of Windsor*). Dlatego też, zło wyolbrzymione do granic absurdu firmowane niewinną i sympatyczną twarzą niewysokiego Cooka czyni z tragedii widowisko dramatyczne, które trudno do końca potraktować serio. Jeżeli ktoś jest aż tak absurdalnie okrutny i jednocześnie miły, nie sposób śledzić jego dziejów angażując w tę czynność cały swój potencjał empatii, jaki rezerwujemy dla wzruszających historii literackich. Piękno i sens tej rozbudowanej sztuki zdaje się dziś raczej umotywowane jakąś logiką ironii i wielkiego podziwu dla cierpliwości i chłonności intelektualnej Elżbietańskiej publiczności teatralnej. Przeczytawszy tak bogaty retorycznie i skomplikowany tekst dochodzi się do wniosku, że i cierpliwość i wyjątkowa retencyjność umysłu jest wręcz niezbędna, by połapać się przynajmniej dostatecznie w wielogodzinnej inscenizacji takiego dramatu na żywo. Pamięamy jeszcze, że to mimetyczne przedstawienie środowiska „historycznego” u Szekspira nie zawiera w sobie więcej weryfikowalnej historii niż twórczość *science fiction* elementu prawdziwej nauki. O ile akcja *Ryszarda Trzeciego* nie należy do najbardziej skomplikowanych, to ładunek retoryczny oraz dynamika interpersonalna scen imponują przewrotnością i pokaźnym zasobem odsłon, odsłonek,

prezentacji drugorzędnych postaci, które nie lubią zbyt często przypominać kim są i jak się nazywają.

Przypomnijmy. W scenie drugiej „wnoszą ciało Henryka Szóstego w otwartej trumnie otoczonej halabardnikami; za trumną Lady Anna (wdowa po Edwardzie, księciu Walii, synu Henryka VI) w żałobie oraz Tressel i Berkeley”¹. Wyobrażamy sobie stan umysłu dopiero co owdowiałej Lady Ann, w obecności zwłok teścia, którego określa jako najłagodniejszego i najcnotliwszego z ludzi. Król Plantagenet – lamentuje Anna – był, a tym bardziej teraz, jest aniołem, skoro właśnie powrócił do raj. Czyli dobry król, w pewnym sensie, wraca do siebie, jego miejsce jest w niebie, choć najwidoczniej nie dostaje się tam na własne życzenie. Wyobrażamy sobie bez trudu, że soczystość tego porównania ma swoją ekspresywną przeciwagę w postaci siarczystego przekleństwa sprawcy tego zabójstwa.

Niechaj nędznika, który przez śmierć twoją
Nędzę nam przyniósł, gorszy los napotka,
Niż życzę zmijom, ropuchom, pająkom
I wszystkim stworom jadowitym świata! (1/2)

To dopiero początek tyrady – nienawiść nabierze na sile, bo „nędznik” ów dalej, w tłumaczeniu Macieja Słomczyńskiego, nazwany też „strzępem zgnilizny człowieczej” pojawia się we własnej osobie przed Lady Anną. Gloucester przychodzi pewnie, by zjednać sobie względy doprowadzonej do pasji kobiety i – ku zdumieniu czytelnika lub widza współczesnego – czyni to ze zdumiewającą skutecznością.

Po jakże dynamicznej wymianie zdań ze wzburzoną rozmówczynią, Gloucester przyznaje, że przyczynił się do zabójstwa króla oraz jej męża Edwarda, a czyny swoje usprawiedliwia szaloną namiętnością do Lady Anny właśnie. Wystarczyło niespełna dziesięć minut, bo mniej więcej w tym przedziale czasowym można odegrać tę scenę, by opętana przez skrajne emocje kobietę – przynajmniej śmiało – owinąć sobie wokół palca i to podając się za sprawcę jej tragicznego nieszczęścia. Choć retorycznie Gloucester zostaje wysłany do piekieł, bez chwili wahania, „sługa diabelski”, sprytnie żonglując słowami, zamienia owo piekło na „jeszcze jedno miejsce”.

LADY ANNA: Zapewnie jakiś loch.

GLOUCESTER: Twoja sypialnia.

1. William Szekspir, *Żywot i śmierć Ryszarda Trzeciego*, tłum. Maciej Słomczyński, Cassiopeia, Kraków 1993.

Lady Anna przepadła z kretelem, ktoś albo coś zamieniło jej siłę wstrętu i nienawiści w demoniczne pożądanie i nieludzką w swej ekstazy sile namiętność. Może w podświadomości, czyli *deep down* jakby to powiedział Anglik, takiej niesamowitej romantyki i przewrotności sytuacyjnej pożąda każda kobieta z krwi i kości? Wystarczyło, by Gloucester w tej scenie, dosłownie, siedem razy zaapelował do niebiańskiego piękna swojej rozmówczyni, by skutecznie „wybłągać sobie łaskę z tej tak pięknej dłoni”. Wysłuchawszy „eschatologicznie” wybujałych komplementów, Lady Anna, tak jakby pod wpływem impulsu retorycznego, zaczyna wierzyć, lub może raczej, pragnie wierzyć w nieszczerą i jakże nieprzekonywującą w swojej dyplomatycznej szablonowości obietnicę „skruchy i pokuty” Gloucester. Naturalnie, w miarę rozwoju zdarzeń – by wywiązać się z moralizatorskiego i cywilizacyjnego posłannictwa – tragedia ostatecznie musi potępić złoczyńcę. Lady Anna będzie miała jeszcze okazję, by powtórzyć siarczyste przekleństwa pod adresem Gloucester jako swojego małżonka i króla Anglii Ryszarda III w czwartym akcie, „Ach, znów przekleństwo to mogę powtórzyć” (IV.1), lecz fakt ten nie przekreśli naszego prawa do niniejszej interpretacji. W dalszych rozważaniach odniesienia do Lady Anny ograniczmy do tego momentu nagłej transmutacji energii nienawiści i rozpaczy w energię nadziei i ekscytacji nowym przedmiotem pożądania.

Na pierwszy rzut oka scenę drugą aktu pierwszego należałoby przyporządkować kontekstom negocjacji seksualnej, a więc oceniać ją z punktu widzenia natury relacji płciowych. Można by powiedzieć, że taki demoniczny brak skrupułów okrutnego mężczyzny w usuwaniu przeszkód na drodze do władzy oraz sprawność retoryczna, z jaką usprawiedliwia swoje czyny, może zaimponować kobiecie. Lady Anna należy do porządku doczesnego, materialnego, lgnie do ośrodka oddziaływania silnej energii „w danej chwili”. Nudny małżonek oraz jego ojciec, jako aniołowie wrócili do swego stwórcy. Nowy demoniczny partner, który przemożną moc historycznego przekleństwa kobiety ma za nic, jawi się w jej oczach jako ciekawy partner nowej przygody, otwierającej nowy, interesujący zapowiadający się rozdział w jej życiu. Jednak elastyczność Lady Anny w literacko przejawiony sposób ilustruje to, co psychologia analityczna nazywa zasadą optimum życiowego. „Optimum życia da się osiągnąć tylko poprzez posłuszeństwo wobec praw rządzących nurtem libido, które pozwalają na następowanie po sobie systole i diastole, co przynosi radość i konieczne ograniczenie, jakie stawiają też zadania życiowe indywidualnej natury, bez których spełnienia nigdy nie można osiągnąć optimum życia”². Można więc pojmować „Lady Annę” jako sugestywny analogon literacki psychiki ludzkiej podlegającej

2. Carl Gustav Jung, *Problem typu w sztuce poetyckiej*, w: *Rebis czyli kamień filozofów*, wybór i tłum. Jerzy Prokopiuk, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1989, s. 124.

Jungowskiej zasadzie balansowania między otwartością ja na presję i stres a jego wyborem ucieczki w stan odprężenia i spoczynku. Należy od razu podkreślić w tym miejscu, że psychoanaliza, która w obecnej postaci zawdzięcza najwięcej Jacquesowi Lacanowi, to nie tylko psychologia w postaci klinicznej, ale bogata dziedzina skupiająca różne aspekty humanistyki współczesnej (filozofia, krytyka kultury, meta-polityka, krytyka mediów i filmu, literaturoznawstwo).

Współczesne modele podmiotowości lubią się powoływać na liczne wieloznaczne paradygmaty poetyki szekspirowskiej. Można już dziś zapomnieć o pewnikach kartezjańskich. Fundament podmiotowości ludzkiej to dokładnie coś przeciwnego niż Cogito. To raczej jakiś brak „pewnika” w ocenie swoich własnych celów, a może wręcz pusta „otchłań” jaźni, która identyfikuje się chimerycznie z „jednym” albo z „drugim” w zależności od okoliczności „subiektywnych”. Natura ludzka – to jaźń rozdarta między słowami (identyfikacją porządku symbolicznego) a obrazami (Wyobrażeniowe), chwiejna do granic perwersji, wiecznie szukająca ukojenia w wybujałych fantazjach, ulegająca obietnicom i apelom ideologicznym. Identyfikacja ludzka, wewnętrzna i zewnętrzna – w retoryce pozornie wyołbrzymionych amplifikacji szekspirowskich – to rozhisteryzowana Lady Anna. Czy wie czego chce? Trudno powiedzieć. Pewne jest to, że moment hysterii i żaloby trwał wyjątkowo krótko, a moment stabilizacji na nowej drodze życia przyszedł w transie dezorientacji, w obliczu obietnicy nowej i świeżej rokoszy. W świetle teorii identyfikacji w psychoanalizie, by zostać w pełni uspołecznionym podmiotem nie wystarczy „być sobą”. Do identyfikacji potrzebny jest Inny (śląd matki, ojca, Bóg, diabeł, ideologia, głos propagandy i reklamy). Do uzyskania pełniejszego wizerunku człowieka – kim jest i kim bywa – zatem, bardzo potrzebujemy jakiegoś Ryszarda Trzeciego i jego słów.

Skoro nie chodzi nam już nie tylko o Lady Annę, jako postać i indywidualność fikcyjną, ale i o element kobiecy w ogóle, pojawia się pytanie jak wyjaśnić naturę podmiotowości ludzkiej w oparciu o tak niewiarygodną wręcz przewrotność, powiedzmy, „decyzyjną”. Posłużmy się etopoją, by wyobrazić sobie namysł Anny. „Dobrze było być po stronie aniołów, gdy ci byli przy władzy, ale ich odejście nie przekreśla moich szans na zostanie małżonką króla. Należy tylko dać wyraz wiary w słowa tego demona, Glouceстера.” Oczywiście Szekspira nie należy pojmować dosłownie. Geniusz jego twórczości raczej polega na tym, że dramaturg bawi się wyjątkowo wybujałymi poetyckimi konfiguracjami słów, osiągając efekty gry znaczeń, które obnażają mechanizmy nieświadomości. Zauważa to Freud, który czyni z paradygmatów szekspirowskich wiarygodną, poetycką wykładnię swoich odkryć, poniekąd naukowych (*Ryszard III*, *Hamlet*, *Kupiec wenecki*). Wydaje się, że dzięki temuż Freudowi możemy wyjaśnić, przynajmniej schematycznie, przewrotność wyboru Lady Anny, która jako postać nietuzinkowa, może, jako przedstawicielka wyżyn społecznych (klasy

próżniaczej), wybrać sobie własną formułę dążenia do szczęścia. Zatem wdowa wybiera opcję najintensywniejszej przyjemności „seksualnej” jeśli rozkosz seksualności, za Freudem, skojarzymy z przyjemnością jaką daje pokonanie odruchu wstrętu. Nie trzeba zapędzać się wyobraźnią w zakazane regiony intymności, by to zrozumieć. Freudowi i nam wystarczy przykład namiętnego pocałunku, który jak wiemy, w naszym kręgu kulturowym, nie uchodzi za zjawisko sprośne. Istotnie techniczna strona fizjologii „pocałunku” nie jest z założenia czymś apetycznym. Pocałunek jest ekscytujący i przyjemny, właśnie dlatego, że jego istotą jest chwilowe zawieszenie zasad przyzwoitości i swoistej dyscypliny estetycznej, właściwej dla zachowania człowieka „cywilizowanego”. Zachowanie Lady Anny można potraktować jako przebiegłe „ustawienie” się, by dobrze i prawidłowo odegrać swoją rolę w oczach społeczeństwa oraz otrzymać – zupełnie prywatnie – to, co gwarantuje silne doznania seksualne. Dramatyczne odgrywanie roli przyzwoitki przed oczyma innych (społeczeństwa, ojca, Boga, sąsiadów) to doskonały przykład hysterii. Natomiast uleganie słowom odrażających Ryszardów Trzecich i podobnym typom, to intymne diastole, czyli poszukiwane rekompensaty za niedole i presje nałożone na każdego człowieka przez superego.

Podmiotowość ludzką – jakże niestabilną w swojej przebiegłości i dynamice identyfikacyjnej – pragniemy poznać przede wszystkim w dwóch kontekstach. Ten pierwszy to metodologia i racja bycia nauk humanistycznych, które zdają się bezproduktywne, gdy poszukują zbyt jasnych rozwiązań akademickich. Popularna wśród akademickich kręgów zasada porządkowania bałaganu aksjologicznego – by przywrócić stary, dobry ład – bardzo często ogranicza się do banalnych tez, powielania modnych terminów, lub schludnej projekcji „drzewek”, na przykład, w technikach prezentacji PowerPoint. W zasadzie, można przyznać, że produkcja akademicka, pod wieloma względami zupełnie jałowa, jest „historyczną” stroną zachowania, czyli też dramatycznego spektaklu żałoby Lady Anny. W zasadzie zawsze chodzi o coś, innego – na przykład podbicie statystyki „dorobku” potrzebnego, między innymi, do lepszego ustawienia się w przyszłości. Jeśli zagadnienie to zda się zbyt osobiste – można powiedzieć, że tak czy inaczej, działania akademickie nie mają nic wspólnego z pierwotnym założeniem humanistyki i filozofii jako umiłowaniem mądrości. Naturalnie, w ocenie tej całkowicie pomijamy aspekty intymnej perwersyjności. Przeciwwagą oficjalnych metod jest może właśnie styl badań umotywowany „etyką” i „epistemologią” psychoanalizy, oraz inne opcje i koncepcje krytyki kultury i nie tylko. Założymy, że te ostatnie biorą jawnie pod uwagę czynnik cynizmu i interesowności jako czynnika w stopniu istotnym motywującego gesty poznawcze, które formalnie obnoszą się bezinteresownością, powiedzmy, naukową. W tej części refleksji należałoby się powołać na liczącą sobie już blisko trzydzieści lat *Krytykę Cynicznego Rozumu*, Petera Sloterdijka.

Drugi kontekst zakłada konieczność radykalnego wspomnienia dyskursu krytycznego treścią przekazywaną obrazem lub sensem zasugerowanym w porządku Wyobrażeniowego. Przestrzeń cynizmu, fantazji i hysterii to nie jedynie dyskurs o słowach w słowach, ale także scena „zauważalnych” zależności między reprezentacją werbalną i tekstualną (czyli logosu), a znaczeniem przemilczanym, „jakoś” dającym się we znaki jako symptom, mimika, tik itd. Rozróżnienie pomiędzy tożsamością językową ja a jego obrazowym wyobrażeniem jest oczywiste w modelu podmiotowości Lacana. Podmiot mowy (*S* lub *je*) nie jest tu tożsamy z podmiotem identyfikacji (ego lub *moi*), chociaż obie te strony wchodzą za sobą we wzajemną i czynną relację. Zatem świadomość podmiotu jest zdeterminowana łańcuchami symbolicznymi, które zawierają także nieświadome relacje i skojarzenia³. Pełny „obraz” kultury, świata i osadzonego w nim podmiotu, musi uwzględniać jego identyfikacje z obrazami, a raczej, natłokiem obrazów, który, często całkowicie, pochłania jego uwagę i na wiele sposobów sugeruje, co warto pożądać, mieć, kupować i tak dalej.

Człowiekiem naszych czasów jest Chance Gardner, bohater krótkiej powieści Jerzego Kosińskiego, (w polskim tłumaczeniu Ross O’Grodnik)⁴ umysłowo spowolniony, niepiśmienny ogrodnik, odizolowany społecznie, poznaje świat tylko przez oglądanie telewizji. Po śmierci swojego chlebobawcy (Old Man), nieprzystosowany społecznie Chance, dzięki licznym zbiegom okoliczności, zostaje wciągnięty w świat wielkiej polityki, by ostatecznie przenieść się do Białego Domu i, widocznie zupełnie nieświadomie, odegrać rolę prezydenta Stanów Zjednoczonych. Na pierwszy rzut oka, ów gest satyryczny można by odebrać jako aluzję do ograniczeń możliwości intelektualnych niektórych prezydentów największego mocarstwa ekonomicznego i militarne go dwudziestego wieku. Mimo że książka została napisana blisko czterdzieści lat temu (1970) okoliczności polityczno-satyryczne sprawdzają się jeszcze lepiej w kontekście globalnej polityki pierwszej dekady XXI wieku. Jednakże przesłanie utworu (może przy okazji intelektualnego plagiatu *Kariery Nikodema Dyzmy*, Tadeusza Dołęgi-Mostowicza) można zinterpretować jako przykład przejęcia zadania kształtowania egzystencji człowieka przez ideologię nieustającego spektaklu medialnego. „Wystarczy być” – i to dosłownie – oglądać pasywnie telewizję, która pokaże nam kim mamy być oraz odegra dla nas i za nas wszystko, czego oczekuje od nas Bóg, państwo i społeczeństwo. Zatem człowiek przełomu wieków nie jest już czytelnikiem, ale tak jak Chance „chce patrzeć”, przez co pozostaje widzem bez reszty, człowiekiem,

3. Ellie Ragland-Sullivan, *Jacques Lacan and the Philosophy of Psychoanalysis*, Croom Helm, London 1986, p. 4.

4. Polskie odniesienia, w tym „chcę patrzeć” (*I prefer to watch*) za przekładem: Jerzy Kosiński, *Wystarczy być*, tłum. Julita Wroniak, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1990.

któremu cynicznie odbiera się prawo do egzystencji. Przejawem przejmowania inicjatywy wyboru i krytyki przez media jest, na przykład, zjawisko puszkowanego śmiechu. W programach i serialach o charakterze komediowym nagrane salwy śmiechu doklejane są do ścieżki dźwiękowej odcinka lub filmu, by jasno wskazać widzowi moment, w którym należy się śmiać. Maszyna, wyalienowane centrum inteligencji, śmieje się za nas, zauważa Slavoj Žižek, a więc, w istocie zwalnia nas z obowiązku śmiechu⁵.

Pozostajemy przy tym wizerunku człowieka oglądającego obrazki – kopiującego gesty, manieri, mimikę, czy intonacje aktorów na ekranie. Zgodnie z przyjętą w niniejszym odczytaniu stanowiskiem etycznym, podmiot, „który woli patrzeć” nie jest świadomością ubezwłasnowolnioną. Oddanie inicjatywy swojego samookreślenia Innemu (ideologii, spektaklowi medialnemu) musi się podmiotowi opłacać. Człowiek, niczym Lady Anna ulegająca słowom Glouceстера, nigdy nie jest, tak do końca, pasywnym i niewinnym „pochłaniaczem wrażeń”. Innymi słowy, libido wie, gdzie posłać świadomość, a świadomość ma swoje ciche sposoby, by pojednać się z libido. Oprawcę i ofiarę łączy cichy związek dzielenia ciekawych, wrażeń – jest co robić. Świadomość musi znaleźć jakiś nieoficjalny sposób zrekompensowania sobie utraty tej części swojej egzystencji, która została przywłaszczona przez spektakl medialny. Przerwanie tej stymulacji oznaczałoby przerwanie gry *jouissance*, dla której tak naprawdę opłaca się żyć. *Jouissance*, by było warte siebie, musi w jakimś stopniu być doznaniem lub doświadczeniem nieprzyjemnym. Tę „pozytywną negatywność” zilustrujemy krótką scenką z *Latającego Cyrku Monty Pythona*. Ujęcie kamery eksponuje plecy spętanego marynarza (Eric Idle). Skórę Idle’a pokrywają krwawe pręgi – przeraźliwy efekt kary chłosty wymierzonej na pokładzie żaglowca doby wczesnego kolonializmu angielskiego. Z sytuacji wynika, że oprawca tak jakby znudził się wymierzaniem rąk i zajął się inną czynnością. Idle odwraca się w kierunku kamery i oznajmia z dziwnie rozkapryszoną miną, najwyraźniej wyrażając rozczarowanie, „you are no fun any more”.

Warto więc rozważyć owo zjawisko obopólnego cynizmu (kat wybiera ofiarę, ofiara wybiera swojego kata), dzięki któremu postawienie banalnej tezy o „niegodziwości” systemów władzy, Amerykanów, kapitalizmu nie będzie takie proste. Jednakże bez względu na to, czy będziemy interpretowali ów czynnik głupoty jako zbiegający się z jakąś formą psychologicznego zadośćuczynienia czy też nie, faktem jest, że jesteśmy dziś, by przywołać poetykę terminologii Heideggera, przytomnością-wśród-obrazów. Należy, w takim razie, uprzytomnić sobie punkt zwrotny naszych czasów, który oznajmia upadek prymatu tekstualności w naszej cywilizacji. Od tej pory edukacja „przez czytanie” zajmuje drugorzędne

5. Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, Verso, London, New York 1989, s. 3.

miejsce a wszystko, co definiuje najważniejsze aspiracje człowieka (konsumpcja, wygodne życie, dobry *image*) prezentuje się jako projekcja lub spektakl. Pytanie, które nasuwa się przy okazji – czy prezentacja konferencyjna, na przykład, przy pomocy technologii PowerPoint – nie jest przede wszystkim oglądaniem obrazów „tekstualnych” z radykalnie uproszczoną treścią, tak zwaną, merytoryczną? Zadanie przymusowego korzystania z technologii projekcji wizualnej najwidoczniej sprzyja tej globalnej konwersji istoty człowieczeństwa jako bytu zdefiniowanego epistemicznie na człowieczeństwo biernie „partycypujące” w projekcjach wirtualnych.

Podsumujmy. Człowiek, podmiot, konsument dysponuje wieloma sposobami usprawiedliwienia swoich licznych aktów niesubordynacji wobec nadrepresji superego. Dlatego też, w obliczu rosnącego znaczenia przestrzeni ironicznych niedomówień, krytyka podmiotowości współczesnej, siłą rzeczy, domaga się poszerzenia możliwości dyskursywnych, dzięki którym szeroko rozumiana cyniczność przestałaby być tematem niegodnym poważnej dywagacji. Ironiczność, chwiejność, ucieczkę w histerię, budowanie fantazyjnych pomostów między tożsamością językową i obrazową należy prawdopodobnie rozpatrywać w ich sytuacyjnej dynamiczności, która daje się we znaki choćby i w ciekawych pojedynkach idei i „charakterów” u Szekspira.

W niniejszym szkicu zajmujemy się głównie pierwszym kontekstem jako krytycznym przygotowaniem gruntu pod kontekst drugi.

Jedną z pierwszych istotnych powieści niniejszego stulecia jest *Fury* Salmana Rudshdiego. Książka jest czymś więcej niż zwykłą powieścią, co można by uzasadnić jej oczywistym powinowactwem do stylów i technik pisania nawiązujących do ponowoczesności, czy też, jak kto woli, postmodernizmu. Zresztą trudno powiedzieć, czy postmodernizm już się skończył czy też nie. Problem w tym, że kultura w obecnej postaci nie wykazuje tendencji czy też potrzeby, by się konkretniej określić. Żyjemy w czasie post-postów i przedawnienia wszelkich –izmów. W takiej sytuacji jasne jest zapewne tylko to, że czasy nasze charakteryzuje kryzys akademizmu, czy też intelektualizmu, który jako część elitarniej działalności kulturowej zawsze rościł sobie prawo do określania kierunku ideowego danej epoki. *Fury* Rushdiego przejawia skłonność do refleksyjności poszukującej adekwatnych obrazów i metafor oddających specyfikę cywilizacji w jej obecnej postaci. Analogonami artystycznymi epoki „cyfrowej” (*age of the digital*), jak to przekonywująco oddaje autor, jest pozbawiona aspiracji duchowych i retuszowana na wiele sposobów Ameryka. Konkretniejsze reprezentacje symboliczne Ameryki to Barbie, czyli malowana lala, modelka bez duszy; „lalki” w ogóle jako przedmioty, których wartość sprowadza się do walorów czysto fizjonomicznych; ogólniej, wszechobecność krzykliwych obrazów – obecnych zarówno w przestrzeni fizycznej życia jak i wirtualnej rzeczywistości Internetu.

W manierze wywiedzionej z poetyki magiczno-realistycznej, Rushdie określa ową kondycję ludzkości jako stan „furi”.

Życie jest furią [...] seksualną, Edypową, polityczną, magiczną, brutalną – furia unosi nas na wyżyny naszych możliwości lub spycha nas na samo dno. Z furii czerpiemy kreatywność, inspirację, oryginalność, pasję, lecz furia jest także przemocą, bólem, bezwzględną destrukcją, przyjmuje i zadaje nam ciosy, po których nie sposób się pozbierać [...] Tym jesteśmy [furią] – cywilizujemy się, by ukryć w nas przerażające ludzkie zwierzę. [Furia to] egzaltowany, transcendentny, samozniszczalny, nieposkromiony bóg tworzenia⁶.

Trafność retoryczna tej nieco magicznej figury furii polega na tym, że kryzys i nieważkość wartości cywilizacji nie jest przypisywana jedynie jakiemuś obcemu i bezwzględnemu czynnikowi ideologicznemu. To jest, ideologii globalnego kapitalizmu, który zniewolił ludzkość i omotał ją bezwartościowym kultem konsumpcji. „Furia” jest potencjałem siły budującej lub niszczycielskiej zarówno w sensie globalnym, ponadosobowym (zewnętrznym) jak i subiektywnym (wewnętrznym). Dlatego też, odpowiedzialność za kryzys ludzkości (a ten zdaje się nie opuszczał jej nigdy) nie stoi tylko po stronie systemu, reżimu, ideologii klas trzymających pieczę nad środkami produkcji, ale też po stronie człowieka, który ulega pokusie bezproblemowego i byle jakiego, wygodnego życia. „Furia”, w takim razie, wprowadza nas w zagadnienie wzajemnego, płynnego przenikania się subiektywnych wymiarów odpowiedzialności za to kim człowiek jest i kim się staje w wyniku presji ideologicznej. I tak ideologia epoki cyfrowej odpowiada za wygodną ignorancję i bylejakość, jaką karmi człowieka na każdym kroku. Natomiast podmiot, niczym Lady Anna – przytomność bardziej wyrafinowana niż by to sugerował jej spektakl oficjalnej żałoby – bierze odpowiedzialność za ściśle osobisty wybór własnej drogi szczęścia. Częścią wspólną, może przy okazji, szerokim pasem granicznym, obu stron jest specyficzny, i niezwykle twórczy, wymiar zachowań ironicznych, bądź kodów cynicznych. Jażn w zasadzie dysponuje dwoma „ja” i jednemu z nich może powierzyć interpretację usłyszanego słowa.

Język, równie dobrze nadaje się, by nas uzasadnić w innym, jak do tego, by całkowicie powstrzymać nas przed zrozumieniem go. Oś słowa, które zasadza się na możliwości kłamstwa, na próbie połączenia podmiotu z Innym, napotyka „mur słowny”, który subiektywną prawdziwość słowa sprowadza do wymiany słownej między dwoma „ja”⁷.

6. Salman Rushdie, *Fury*, Random House, New York 2001, s. 30–31. (Tłum. Maciej Nowak).

7. Agnieszka Doda, *Ironia przeciw erozji wyobraźni*, w: *Powaga ironii*, red. Agnieszka Doda, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2004, s. 94

Być może krytyka kultury, literatury i antropologia wieku „cyfrowego” najbardziej dziś potrzebuje kierunku interpretacji, która poświęci temu poniekąd oczywistemu zjawisku więcej uwagi. Koniecznym zdaje się uwierzytelnienie narzędzi interpretacji, które precyzyjniej zidentyfikują miejsce, w której jedna ze stron (ideologia, podmiot) ucieka się do cynicznego przekłamania bądź uniku. W pewnym sensie nie ma wyjścia. Kultura cyfrowego przełomu znosi konieczność konstruowania wielkich trendów i prądów humanistycznych na wzór „wysokiego” modernizmu wokół ludzkości zaśmieconej, i to dosłownie, tanimi produktami bez jednoznacznej proveniencji geo-ekonomicznej (na przykład, oryginalny produkt, amerykańska marka, „made in China”). Pozostaje nam więc interpretować zjawiska zmarginalizowane, tak jakby widziane tylko kątem oka czujności metodologicznej poważnych dyscyplin. Należałoby zatem szukać sposobów na dopowiedzenie ironicznych i cynicznych niedopowiedzeń, a niekoniecznie przypinać im sensy w kategoriach tego, co Richard Rorty nazywa słownikiem metafizycznym lub finalnym.

Zalóżmy więc za Sloterdijkem, że ideologia nie może panować, nie będąc cyniczną. Orientujemy się doskonale, a asercję tę powieliła myśl Nietzschego i to w każdym jego dziele, że hipokryzja, czy skrajna obłuda nader często przybiera postać dyskursu normatywnego. Normatywność cyniczna, jak wiemy, w postaci skrajnej przybiera formę, na przykład, ideologii faszystowskiej, koronnego przypadku rozziwmu między publiczną akceptacją oficjalnej idei a głosem sumienia jednostki. Cynizm to nieuchronny efekt wdrażania w kulturze wielkich idei, światopoglądów, ugruntowanych jako powszechnie obowiązujących, podtrzymujących przy życiu bieżący reżim ideologiczny, polityczny, technologiczno-poznawczy i tak dalej. Cynizm jest „oświeconą fałszywą świadomością – świadomością nieszczęśliwą, we współczesnej formie”⁸. Rozumiemy dokładnie ową bezosobową cyniczność jeśli przypomnimy sobie rozbieżności między oficjalną retoryką państwową, a empiryczną rzeczywistością w dziejowych próbach budowania komunizmu. Kłamstwo jest więc jedną z kluczowych praktyk ideologicznych reżimu politycznego jako takiego. Terror kolonialny konkwistadorów, na przykład, bezczelnie wręcz lekceważy, o ile nie profanuje skrajnie, fundamentalne zasady etyczne religii miłosierdzia i miłości, na którą siłą nawraca się Inków, Azteków oraz mniej rozwinięte ludy Ameryki łaćńskiej.

Na przeciwstawnym biegunie „schizofrenicznego” cynizmu cywilizacji znajduje się cynik – indywidualista, Sloterdijk nazywa go, nawiązując do starożytnej formy i znaczenia tego słowa, *kynikiem*. *Kynik* to „samotna sowa”, prowokujący, uparty moralista, którego wczesnym, historycznym wcieleniem jest Diogenes. Postać tę literatura antyku przedstawia jako trzymający dystans do wszystkiego

8. Peter Sloterdijk, *The Critique of Cynical Reason*, ... s. 217.

szyderca, kąsający i złośliwy indywidualista, który zachowuje się tak jakby nikogo nie potrzebował i nie był przez nikogo kochany. Diogenes – filozof i *kynik* to chodzący przykład inteligencji zdeklasowanej, opowiadającej się po stronie plebsu”⁹. Cynizmów i odpowiadającym im protestów *kynicznych* można dopatrzeć się wszędzie w historii, najogólniej, idei i kultury. W najbardziej filozoficznej części swojej książki, Sloterdijk omawia sześć „cynizmów kardynalnych”: cynizm militarny, cynizm właściwy władzy hegemonicznej – czyli polityczny, cynizm religijny, seksualny, medyczny oraz poznawczy. Wielkie teorie akademickie, domyślamy się, zawężają swój ogłąd do tego, co wzniosłe przez co raczej wspomagają aparaty represji światopoglądowej. Z reguły i z powołania, podniosły weltanschauung pragnie dostrzec tylko wielkie osiągnięcia, w tradycji i stylu *kynicznym*, można mówić o tym, co – może przede wszystkim – „spaprano”¹⁰.

Na czym miałyby zatem polegać cynizm szeroko rozumianej humanistyki jako praktyki społecznej lub, jak kto woli, „cynizm poznawczy”? Można mówić z grubsza o dwóch sposobach manipulacji przemysłem wiedzy. Naturalnie, jest to ujęcie skrajnie uproszczone, należy również pamiętać o tym, że wiedza, czy edukacja często spełnia swoje należne zadanie. Jednym w niechlubnych cech krytyki kultury w stylu intelektualistyczno-lewicowym jest tendencja do rewolucyjnego w swym temperamencie odrzucenia wszystkiego, co kojarzy się z krytykowanym systemem państwowym. Zapomina się, że jest wielu przedstawicieli każdej dziedziny działania instytucjonalnego, którzy uczciwie (nie-cynicznie) podchodzą do swojego posłannictwa społecznego. Nie mniej jednak pewne twory kultury spełniają też swoje niejawne zadania. Jedną z funkcji nauk (głównie humanistycznych) oraz literatury i sztuki, tak zwanej wysokiej, służyło niemal zawsze celom swoistej selekcji koteryjnej. W Polsce, to jest w kraju, w którym większość społeczeństwa wywodzi się z klasy chłopskiej, przez co nie może szczyścić się, jak to mawiają rodziny o ustabilizowanej inteligenckiej proveniencji, dobrymi genami wykształcenia, system edukacji wyższej stanowił podstawę swoistej dystynkcji nośników tychże genów. Kultura „inteligenta” zawsze przejawiała tendencję do podkreślania swojej wyższości nad ludźmi „pospolitymi”. Przyznajmy to wprost, kultowy *Rejs* Marka Piwowskiego to nie tylko satyryczna alegoria o charakterze politycznym, lecz także przednia zabawa, jaką inteligenci zafundowali sobie kosztem naturszczyków. Innym przykładem wyświecenia elementu wyższego (humanistycznego) nad niższym (technicznym) – dyskryminacja w stylu przedwojennym – to tendencja do nadużywania terminologii akademickiej w wypowiedziach publicznych, w których użycie filozoficznych pojęć i innych tworów abstrakcyjnych nie ma żadnego pragmatycznego uzasad-

9. Peter Sloterdijk, *The Critique of Cynical Reason*, s. 3–4.

10. Sloterdijk, s. 289.

nienia. Ów modus tajemnicy inteligentnej mowy pozwala, na przykład, recenzentowi wykonania utworu fortepianowego śmiało nawiązywać do „akuszerstwa metody sokratejskiej” lub socjologowi, a jeszcze częściej, psychologowi mówić w naukowy i odkrywczy sposób o rzeczach zupełnie oczywistych. Naturalnie „dyskryminacja”, w tym sensie, nie jest cechą cichego nadzoru porządków hierarchicznych w społeczeństwie rodzimym. Każdy system czy też ustrój ucieka się do podobnych jawnych, oficjalnych metod odsiewu elementu, powiedzmy, masowej popolitości. Pierre Bourdieu, na przykład, pisze o monopolizacji praktyk kulturowych intelektualistów w starym stylu. Klasa ta przypisuje sobie „znaki dystynkcji”, przyjmując za główny punkt odniesienia dyskryminacji między tym, co godne jest dystynkcji a tym, co na nią nie zasługuje kryterium partycypacji w działaniach kulturalnych i artystycznych¹¹. „Cyniczność” tej sytuacji polega na tym, że, oficjalnie, wartości literackie i artystyczne upowszechnia się jako doskonałe przykłady dziedziny uduchowionej, przez co, z założenia, „bezinteresownej” kultury.

Drugi przykład cynizmu akademickiego dotyczy praktyk humanistycznych zupełnie współczesnych. Można powiedzieć, że działalność humanistyczna uniwersytetów zachodnich już od wielu dekad opiera się na marksistowskich, czy też post-marksistowskich stylach krytyki literatury, kultury i innych dziedzin życia instytucjonalnego. Oczywiście, wiemy, że „marksizm” powoduje u polskiego inteligenta, który w swoim życiu poświęcił znaczną część swoich zasobów witalnych walce z komunizmem, reakcję alergiczną. Jednakże tej uniwersyteckiej lewicowości nie należy pojmować w kategoriach dyskursów *stricte* polityczno-ekonomicznych. Słownik filozofii marksistowskiej widocznie zdał się atrakcyjny dla akademika zachodniego może właśnie dlatego, że materialistyczna i rzeczowa perspektywa oceny rzeczywistości naturalnie podsunęła się jako konkretna, nowa, propozycja metodologiczna. Podkreślmy, że jest to propozycja alternatywna wobec starego, bezużytecznego, czyli metafizycznego filozofowania. Można przyznać, że taki „politycznie” niezobowiązujący quasi-marksizm przyjął się w Wielkiej Brytanii jako *culture studies*, wyspiarski trend intelektualny reprezentowany przez Walijczyka Raymonda Williama i szkołę *Centre for Contemporary Cultural Studies* z siedzibą w Birmingham, mieście etosu klasy, której egzystencja była zawsze uwarunkowana ciężką pracą fizyczną¹². Są powody, by sądzić, że tak głęboko osadzona na społecznym *praxis* szkoła *culture studies* nie narodziła się w wyniku globalnego i międzynarodowego „budzenia się” świadomości klasowej, a jest

11. Pierre Bourdieu, *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*, trans. Richard Nice, Routledge & Kegan Paul, London 1996, s. 315.

12. Chris Jenks, *Kultura*, tłum. Wojciech J. Bursa, Zysk i S-ka, Poznań 1999, s. 198.

raczej przejawem „naturalnej”, wyspiarskiej niechęci do wszelkich niepraktycznych teorii, uduchowionych programów naprawy kondycji ludzkości i tak dalej.

Zacytujmy Jeremy'ego Paxmana ze słynnego eseju o swoich rodakach. „Twierdzenie, że jakkolwiek pogląd zasługuje na to, by dla niego umrzeć bądź zabić, to coś, na co żaden angielski uczone nie mógłby się zdobyć. Stereotypowa opinia powiada, że w Anglii nie ma intelektualistów. To także jest nieprawdą. Ale jeśli zamierza się być intelektualistą w Anglii, lepiej zabierać się do tego dyskretnie, a już na pewno nie nazywać siebie intelektualistą. Nie pomoże namiętne opowiadanie o swoich przekonaniach ani wiara, że każdy problem można rozwiązać. A nade wszystko nie należy wyglądać na osobę inteligentną”¹³. Nie mamy najmniejszej wątpliwości, że w tym przypadku, o swoim narodzie wypowiada się Anglik-*kynik*, ale w przejawieniu stylistycznym często odnajdujemy prawdę. Niemal każdy Anglik, którego stać na zdrowy przejaw poczucia humoru, stwierdzi, że tak istotnie „u nas” jest – Paxman wcale nie żartuje. Zatem, przyznamy całkiem poważnie, że brytyjska wersja marksizmu ma charakter intelektualistyczny i akademicki z założenia, ale w gruncie rzeczy służy potrzebom demokratycznej debaty publicznej szeroko rozumianego liberalizmu angielskiego – przy okazji, liberalizmu, w oczach innych nacji, dość „konserwatywnego”.

Dzięki „zdroworozsądkowym”, lewicowym stylom krytyki kultury jesteśmy w stanie ujawnić nie tylko istnienie ironicznego, drugiego dna tego, co w sposób przyjazny jawi się nam jako bezinteresowne poznanie. Perspektywa krytyczna zorientowana na ekspozycje konfliktów i różnicy interesów między grupami społecznymi (niekoniecznie „klasami”), pozwala rozpatrywać „ideologiczne” zagrywki masmediów. To właśnie *media studies* biorą odpowiedzialność za demaskację polityki mediów, walczących za wszelką cenę, by przyciągnąć do siebie widza-konsumenta. By to uczynić skutecznie, telewizja przestaje uczyć i rozwijać postawy etycznej odpowiedzialności w zakresie działania społecznego, ekologii, krzewienia humanitarnej wrażliwości na krzywdę ludzką. „Elektroniczna produkcja” mediów umożliwia przekaz „dziwnej ekwiwalencji spektakli”, czyli dynamicznej prezentacji poważnych zdarzeń obok wiadomości, dotyczących spraw banalnych, skandali towarzyskich i tym podobnych¹⁴. Efekt takiego cynicznego zestawienia ‘spektakli’ nie rokuje dobrze rodzajowi ludzkiemu – tym bardziej, że tylko nieliczni widzowie, świadomie lub nie, realizujący swoje aspiracje ży-

13. Jeremy Paxman, *Anglicy. Opis przypadku*, tłum. Jarosław Mikos, Wydawnictwo W.A.B, Warszawa 2007, s. 262.

14. James Fallows, *Breaking the News: How the Media Undermine American Democracy*, Pantheon Books, New York 1996, s. 52–53, cytowane za: Sharon L. Bracci, *Ethical Issues in Media Production*.

ciowe na poziomie aktywności „Chance Gardnera” będą mieli zaszczyt dostąpić honorów pełnienia najwyższej funkcji państwowej swojego kraju.

Jednak problem cynizmu akademickiego nie kończy się na szczęśliwej homeostazie osiągniętej przez – zresztą, jak się domyślamy, doktrynalnie niezbyt szczerą – krytykę „marksistowską”. Zdaje się, że owa bonanza rozlicznych lewackich krytyk skończyła się właśnie na przełomie stulecia dwudziestego i obecnego wieku. Pochody *culture studies* zostały zmuszone do dokonania pragmatycznej dekonstrukcji samych siebie. Innymi słowy, należało w końcu zauważyć, że powoływanie się na te same terminy materialistyczno-krytyczne doprowadziło do bezwzględnej „fetyszyzacji” tychże terminów, a co za tym idzie, do wyjałowienia namysłu humanistycznego. Przyjrzyjmy się pewnemu amerykańskiemu spojrzeniu na ten temat.

Przez dwadzieścia lat do końca ubiegłego wieku, amerykańskie studia nad mediami i zagadnieniami komunikacji były bardzo dużym stopniu ożywione napływem świeżych perspektyw, w większości zapożyczonych ze źródeł europejskich, głównie brytyjskich, francuskich, niemieckich oraz hiszpańskich (z powodu dominacji języka angielskiego, przefiltrowanych przez teksty brytyjskie). Do źródeł tych perspektyw można zaliczyć autorów takich jak Stuart Hall, Michel Foucault, Jürgen Habermas, Antonio Gramsci, Deleuze and Guattari oraz Manuel Castells. Jednakże zjawisku pozytywnej hybrydyzacji towarzyszy także zła skłonność europejskiej sceny intelektualnej, a mianowicie, regularna (rutynowa) „fetyszyzacja” poszczególnych pojęć. Ich lista jest długa. Począwszy od lat siedemdziesiątych, w obiegu pojęć – w takim czy innym czasie – znajdziemy takie terminy jak struktura głęboka, ideologia, sfera publiczna, globalizacja, tożsamość, *cultural studies*, państwo, dyskurs, przestrzeń/miejsce, dekonstrukcja, nowoczesność (*modernity*), ponowoczesność (*postmodernism*), społeczeństwo informacyjne, technologie władzy, hegemonia, feminizm, postkolonializm, wielokulturowość, hybrydowość, społeczeństwo obywatelskie, *gouvernementalité*, panoptikon, kłaczka, heteroglossia, dialogizm¹⁵.

Trudno sobie wyobrazić humanistykę bez dorobku wspomnianych pojęć, nie mówiąc już o ich użyteczności w precyzowaniu problemów specyficznych dla współczesnego świata. Nie mniej jednak, domyślamy się, że wspomniane tu terminy teoriopoznawcze, choćby najtrafniejsze dla oddania aury światopoglądowej danej epoki, muszą ulec przedawnieniu, zwłaszcza jeśli ich formy słowne są ślepo powielane na masową skalę. Stąd może dobre chęci ponowoczesnych trendów badawczych, interpretacyjnych, teoretycznych, siłą rzeczy, zostają wchłonięte

15. John D. H. Downing, *Where We Should Go Next and Why We Probably Won't: An Entirely Idiosyncratic, Utopian, and Unashamedly Peppery Map for the Future*, w: *A Companion to Media Studies*, red. Angharad N. Valdivia, Blackwell Publishing, 2005, *Blackwell Reference Online*. 13 May 2007 <http://www.blackwellreference.com/subscriber/tocnode?id=g9781405141741_chunk_g978140514174126>. (Przekład – Maciej Nowak).

w struktury, praktycznie niezbyt nośnej, produkcji akademickiej. W sposób cyniczny, w takim razie, czynnik „oświecenia” intelektualnego nieuchronnie został wcielony do struktur ideologii – z natury – ostatecznie zawsze cynicznej.

Czas nawiązać do interioryzacji może jako sposobu na cynizm instytucji, choć, jak się już przekonaliśmy, każda „interioryzacja” jest chwiejna, by nie powiedzieć, podobnie jak tożsamość ego w psychoanalizie, złudna z natury. „Interioryzacja” ma sens najwidoczniej jako wspomniany już gest buntu *kynicznego*, buntowi artyści i upadłego filozofa przeciwko wszystkiemu, co trąci obłudą. Nawiążmy jeszcze raz do Szekspira jako twórcy archetypów ponadczasowych i skojarzmy doskonały przykład odwetu *kynicznego* w postaci działania i sposobu myślenia Hamleta. Hamlet to *kynik* nie byle jaki – jest przecież arystokratą i dobrze zapowiadającym się człowiekiem renesansu, któremu przyszło żyć w wieku duchów i próżnych zagrywek nieoświeconych feudałów.

Hamlet jest dziełem niezwykle twórczym zarówno na poziomie „interioryzacji” czyli zagadnień, które można rozpatrywać tylko na poziomie „podmiotowości” oraz na poziomie „tekstualno-gatunkowym”. Ten ostatni dotyczy refleksji filozoficznej przemawiającej subtelnie zarówno poprzez formalną problematykę tragedii, jak i zjawiska teoretyczne wybiegające daleko poza wąską dziedzinę reprezentacji literackiej. Freud, na przykład, odczytuje sztukę Szekspira jako grę „neurotycznej” empatyczności mocno angażującą widza w fikcyjne zdarzenia sceniczne¹⁶. W eseju *Unheimlich*, jak pamiętamy, Freud przywoła jeszcze okoliczności biograficzne Szekspira towarzyszące napisaniu tej wyjątkowej tragedii. Nie mamy wątpliwości, że Hamlet musi mieć jakiś związek z tragiczną przedwczesną śmiercią Hamneta, syna dramaturga. Ale ciekawszą propozycją interpretacyjną jawi się dziś ocena tragedii duńskiej jako „nietrafnej” tragedii (u Waltera Benjamina *Trauerspiel*). Naturalnie, ta eratywność gatunkowa utworu świadczy właśnie o jej wyjątkowości i nadzwyczajnym bogactwie treści. „Definiując *Trauerspiel* jako Innego tragedii, Benjamin wyeksponował ich (wzajemne) relacje nie jako klasyczny dramat Edypowy lub *agon* ojcobójczy, ale jako poklasyczny *Trauerspiel* melancholicznej identyfikacji – jednocześnie śmiertcionośnej jak i idealizującej. W analizie Benjamina, *Trauerspiel* nie tylko jawi się nam jedynie jako specyficzny gatunek, lecz również jako wykładnia relacji między gatunkami. Owa różnica między gatunkami wymaga nie tylko uwzględnienia samego gatunku jako przedmiotu analizy, lecz uprzytomnia nam, że przywołane narracje odzwierciedlają również zagadnienia (teoretyczno) krytyczne, uobecnione jako *forms, nastroje i kształty*

16. Sigmund Freud, *Psychopathic stage Character*, w: *Sigmund Freud. On Art and Literature, The Penguin Freud Library*, vol. 14, przekład i red. James Strachey, Albert Dickinson, London, Penguin Books, New York 1985, s. 125.

smutku”¹⁷. Filozoficzna dyskusja na temat wzajemnego przenikania się krytyki, czyli dyskursu teoretycznego, jawnie skonceptualizowanego, z narracją literacką zmierza ku dość przewidywalnemu pytaniu o naturę elementu komediowego w *Hamlecie*, czy też w tragedii w ogóle.

Podobnie jak natura ludzka w ogóle (Lady Anna) nie jest ani mądra ani głupia, nie jest nigdy konkretna i oparta na solidnej tożsamości ontologicznej, ale najwidoczniej świetnie daje sobie radę w realiach świata społecznych, gatunek literacki, jako twór umysłu ludzkiego, nigdy nie jest czystym odbiciem swojej idealnej definicji. Praca Alenki Zupančič *Odd One In*, ujmując problemat komedii nie tylko jako gatunku, lecz jako epistemologicznej sceny w której podmiotowość poznaje siebie jako świadomość bliższa prawdy o sobie. A „prawdą” jest, w świetle refleksji Lacanowsko-Heglowskiej, „zasadnicza” pustka identyfikacyjna człowieka – na przykład, w dużym uproszczeniu – kondycja Hamleta, barwnie przedstawiająca rozdźwięk między tym, kim chcielibyśmy być, a tym, kim być musimy. Prawda jest komiczna, ponieważ tożsamość ludzka jest w czymś rodzaju „nadwyżki znaczenia”, albo maską zasłaniającą lukę, pustkę pożądania, której nie da się wypełnić – czyli inaczej – zaspokoić pragnienie „spełnienia”. Tragedia, jako gatunek i sama sytuacyjność, pokazują samą maskę w całej powadze jej mimetycznej prezencji. Komedia – co łatwo już przewidzieć w tym zamiśle – „ukazuje koincydencję realizmu (który uchodzi za gatunek bardziej realistyczny i przyziemny niż komedia) i całkowitego „nie-realizmu” (opierającego się prawom ludzkim i prawom natury, [nierealizmu], któremu wszystko uchodzi na sucho – rzecz nie do pomyślenia w prawdziwym życiu)¹⁸. W tym sensie komedia łączy codzienne, małostkowe *praxis* z momentem absolutnej transcendencji, chociaż wartość tej ostatniej nie ma charakteru religijnego. Pytanie „ontologiczne” w tym wypadku skierowane jest ku psychologii Lacana i systemu rozumnego umysłu, czy też ducha (*Geist*) Hegla. Pogłębienie wartości komicznego momentu w poznaniu podmiotowości nie jest sprawą drugorzędną i mniej poważną. Sam Lacan twierdzi, że człowiek niepotrzebnie poszukuje odpowiedzi na zasadnicze pytania epistemologiczne – na przykład o naturę świadomości – w dziedzinach „wysublimowanych” przez naukę i wzniosłe namysły. Świadomość nie jest potworem, za którego uchodzi. Wyodrębnienie jej i przykuwanie [gdzieś] łańcuchem nie przynosi żadnych korzyści¹⁹.

17. Julia Reinhard Lupton and Kenneth Reinhard, *Shakespeare in Psychoanalysis*, Cornell University Press, Ithaca, London 1993, s. 36–37. (Przekład – Maciej Nowak).

18. Alenka Zupančič, *The Odd One In. On Comedy*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London 2008, s. 217.

19. Jacques Lacan, *Book II, The Ego in Freud's Theory and in Technique of Psychoanalysis*, trans. Sylvana Tomaselli, red. Jacques-Alain Miller, W.W. Norton & Company, New York 1991, s. 48–49.

Zajmijmy się na chwilę samym Hamletem, jak już stwierdziliśmy, wyjątkowo interesującym przypadkiem bohatera *kynicznego*. Zinterpretujmy sytuację księcia duńskiego w następujący sposób. W obliczu śmierci samobójczej – bo tego bez wątpienia dotyczy sławetne *to be or not to be* – Hamlet wybiera „bycie”, a więc istnienie empiryczne. Od tego momentu, zadaniem bohatera będzie weryfikacja hipotez – bo czy nie o to chodzi człowiekowi nauki? Wiemy, że Hamlet nie jest typem mocarnego rycerza, pogromcy niewiernych w Ziemi Świętej. Jest lekko otyły, lubi czytać książki, przy czym nie jest nudnym człowiekiem uciekającym od życia, los obdarzył go przecież, niczym angielskiego dżentelmena, błyskotliwością konwersacyjną i dość ciętym językiem. Załóżmy, że bunt *kyniczny* Hamleta zakłada sobie dwa zasadnicze zadania. Po pierwsze. Należy poświęcić swoją egzystencję walce przeciwko największemu w jego sytuacji cynizmowi władzy, który przyzwolił na to, żeby na tronie Danii zasiadł człowiek niegodziwy. Naturalnie, niegodziwości tej należy dowieść. Los cyniczny pozwolił, przy okazji, by funkcję naczelnego policjanta i psychologa dworu przejął ktoś tak niekompetentny i intelektualnie ograniczony jak Poloniusz. Sędziwy dworzanin to nie tylko uosobienie głupoty w środowisku wyżyn władzy, to też, jak się go określa w kontekście odczytań „w kierunku” psychoanalizy, figura złego, barokowego poczucia smaku²⁰. Zatem walka Hamleta – i to w sprawie słusznej dla całej ludzkości – przebiega w całkowitej izolacji, we „wnętrzu” świadomości tragicznego *kynika*, który poczuwa się do walki o wartości i racje ponadosobiste. Komiczna otwartość Hamleta polega na wybraniu drogi dowcipu, po angielsku *wit*, w dochodzeniu do prawdy, a dowcip, w rozumieniu Freudowskim, ale i też w nieskomplikowanym angielskim, intuicyjnym „poczuciu” tego znaczenia, ma charakter *par excellence* prospołeczny.

Po drugie, jako człowiek wybierający bycie, podmiot wybiera również zadanie empirycznej weryfikacji założeń. W takim przypadku należy za „wszelką cenę” zachować się przy zdrowych zmysłach i nie popaść w „sen” niebytu, zabobonu, uległości wobec sugestii zmysłów i marzycielskiej ekstazy. Warto przypomnieć, że sen i śnienie John Locke przeciwstawia władzy poznania jako jasnego „rozumienia” rzeczy empirycznej, a ekstazę nazwał, dość prowizorycznie i niezobowiązująco, *snem na jawie*²¹.

Umrzeć, usnąć, –

Usnąć! Śnić może? Tak, oto przeszkoda [...]²² (III,1)

20. Julia Reinhard Lupton, and Kenneth Reinhard, *Shakespeare in Psychoanalysis*, s. 44.

21. John Locke, *An Essay Concerning Human Understanding*, Prometheus Books, New York 1995, s. 158–159.

22. William Szekspir, *Hamlet. Tragiczna historia Hamleta księcia Danii*, tłum. Maciej Słomczyński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978.

Hamlet, który wybrał „być” musi więc sprawdzić, czy objawienie się Innego, póki co, głosu przemawiającego w nim samym jako duch ojca, nie jest przejawem szaleńczej ekstazy albo jakąś niebezpieczną formą śnienia. Tę dwuznaczność empirycznego statusu ducha podsunął już sam Szekspir, skoro ojciec (Inny) również nazywa się Hamlet. Czy udaje się podmiotowi dowieść swoich hipotez? Owszem. Po pierwsze, sprawdzianem hipotez jest „eksternalizacja” dramatu psyche w świecie empirii pod postacią korelatu obiektywnego. Aranżacja przypuszczeń i podszeptów umysłu zostaje odegrana na zewnątrz przez trupę aktorów, a rezultat eksperymentu wykazał, że przypuszczenia Hamleta były słuszne. To zapowiedź nowego oblicza cywilizacji. W świecie nowoczesnym sztuka nie będzie tylko bawić i cieszyć, ale będzie potrafiła przysłużyć się – czy to w formie tragicznej czy też komicznej – poznaniu i prawdzie. Po drugie, o czym mało kto zdaje się pamiętać, działania Hamleta są również weryfikowane obecnością jedyne go przyjaciela, w pełni poczytalnego Horacja. Czy przyjaźń nie polega bowiem między innymi na tym, że nie pozostawia się „człowieka w potrzebie” tylko i wyłącznie jego własnym myślom? Cel został osiągnięty – metoda empiryczna i jej godność, jako „bycie”, zostały uratowane przed siłami nieświadomości, snu, delirycznej ekstazy.

Jednakże, jak wiemy, ostatecznie, Hamlet ponosi porażkę. Symbolicznie rzecz ujmując, jego upadek można motywować „prawdą” o większym zasięgu ontologicznym niż prawda wąskiej wisty empirii. Tożsamości ludzkiej w zasadzie nie jest pisane spełnienie. Jażń, niczym wspomniana Lady Anna, jest nieustannym procesem stawania się – podmiotem nieustannie dokonującym wyborów. O taki obraz podmiotowości właśnie nam chodzi – nie o jakieś Cogito, punkt pewności ego, lecz o scenę cynicznego przenikania się tego, co oficjalne i osobiste; tego, co „wewnętrzne”, z tym, co istnieje w oglądzie ludzi, zbiorowości. Być może Hamlet rzeczywiście, w końcu, popada w szaleństwo, ponieważ empirycznie odkrywa, że prawdą jest absurd, beznadziejna prawda o sobie jako synu „archetypowo” związanego z ziemią i rodziną. Książę duński jest młodym człowiekiem, który nie może sobie pozwolić na luksus bycia nowoczesnym. Dlatego też, ostatecznie, Hamlet „wybrać” musi tragiczny „niebyt” szaleństwa oraz śmierć. To tak jakby nie zostało mu już nic innego do zrobienia. Przykład nieszczęśliwego końca Hamleta znów sprowadza nas na grunt psychoanalizy i jej dynamicznego modelu jaźni ukształtowanej ekonomią pożądania. Skoro treść prawdy o tożsamości ludzkiej jest pusta i absurdalna, by znaleźć jakąś sensowną motywację „bycia”, wypadałoby zaangażować świadomość w jakieś działanie. By „być” i żyć dalej, należy uwierzyć w prawdziwość obiektu, by niemu poświęcić swój czas, uwagę i siły witalne. Domyślamy się, że sens takiego traumatycznego zadowolenia (*jouissance*), polega na tym, żeby, w przeciwieństwie do Hamleta, nigdy, dosłownie, nie osiągnąć celu. Lacan nazywa przedmiot tak pojętej fanta-

zji „celowości”, a w zasadzie, wielu takowych fantazji podtrzymujących naszą psychiczną i społeczną tożsamość, małym obiektem *a* (*petit objet a*).

Jako przykład praktyki kulturowej odgrywanej wokół obiektu *a*, Slavoj Žižek podaje kult rycerza do pani swego serca w tradycji dworskiej. Idealizacja kobiety i jej wywyższenie do rangi uduchowionego ideału ma w istocie drugorzędne znaczenie. Wizerunek damy jest projekcją narcystyczną podmiotu lirycznego (męskiego), a jej celem jest zakrycie traumatycznego wymiaru przedmiotu pożądania²³. Sensem „atrakcyjności” damy serca jako obiektu *a* jest więc jej seksualna niedostępność. Tak długo jak podmiot nie splami tej czystej i idealnej relacji zbliżeniem cielesnym, będzie mógł cieszyć się, jako poeta, twórczością artystyczną lub, jako rycerz, interesującymi przygodami, które z przyjemną tęsknotą zadedykuje, w domyśle zupełnie narcystycznie, „tej jedynej”. Problemy ekonomii *jouissance* mogą jednak, w poszczególnych przypadkach, okazać się bardziej skomplikowane. Žižek opisuje przykład sfrustrowanej kobiety, oddającej się niemal każdej nocy przyjemnościom seksualnym z przygodnymi partnerami. Problem polega na tym, że pacjentka najwidoczniej nie może się powstrzymać od swojego nawyku, ani uwolnić od świadomości, że dopuszcza się, z punktu widzenia moralności „oficjalnej”, czynów nieprzyzwoitych. Zatem w przeciwieństwie do Lady Anny, rzeczona pani nie zaakceptuje „źródła” przyjemności zrzekając się — i to, jak przystało na przewrotność szekspirowską, błyskawicznie — powinności oplakiwania dopiero co zmarłego męża. Jeśli pacjentka nie może się zdecydować na żadną z opcji (przyjemność/moralność) — sugeruje, i to zapewne z lekkim uśmiechem Slavoj Žižek — analityk powinien dać jej do zrozumienia, że należy „robić swoje” bez poczucia winy. Jeśli w tym wypadku zadowolenie (*jouissance*) zostało przerwane nierozważnym kontaktem z przedmiotem pożądania, kobieta wcześniej czy później straci zainteresowanie swoimi eskapadami. Jeśli okaże się, że tak realizowana namiętność przetrwa próbę czasu — nie ma powodów, żeby komukolwiek cokolwiek zakazywać. „Psychoanaliza to nie katechizm”²⁴. Prawda nie jest taka sama dla wszystkich, może niektóre konstrukcje psychiczne dojrzały już do tego, by podmiot uświadomił sobie, że obiekt pożądania jako taki jest w istocie pusty.

Równie interesująco Žižek interpretuje znaczenie chrześcijaństwa, którego na swój sposób pozostaje zwolennikiem. Sens ukrzyżowania Chrystusa filozof odbiera jako sytuację, w której Bóg nie jest już jednym ze sobą samym, ale poprzez inkarnację „internalizuje” radykalny dystans, który dzieli go od nas — śmiertel-

23. Slavoj Žižek, *The Metastases of Enjoyment. Six Essays on Woman and Casuality*, London, Verso, New York 1994, s. 90.

24. Slavoj Žižek, *The Puppet and the Dwarf. The Perverse Core of Christianity*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London 2003, s. 57.

ników²⁵. Jesteśmy więc podobni do Boga jako Chrystusa w tym, że jesteśmy całkowicie osamotnieni w swojej ludzkiej kondycji – przez co dzielimy los Boga, umęczonego, upokorzonego pozostawionego na pastwę bezosobowego „losu”. Czy powracamy, w takim razie, do egzystencjalizmu? Jeśli tak, to wzbogaceni o wgląd w nieuchronność cynizmu, za którego odpowiadają zawsze obydwie strony: na przykład, wielka ideologia i tak zwana ofiara – przebiegła jaźń indywidualna.

Okazuje się, że błędem Hamleta był nadmiar „empirycznej” powagi, z jakim podszedł do swoich spraw rodzinnych. Książę duński zdobył się wprawdzie na odegranie roli Diogenesa naszych czasów, lecz do pełnego sukcesu – a więc by pozostać przy „byciu” – zabrakło mu komediowej afirmacji sedna prawdy jako nonsensu. Być może jednym najważniejszych zadań nowoczesnej humanistyki będzie rozwinięcie odpowiedniej uważności krytycznej, by nie powtórzyć jego błędu.

25. Slavoj Žižek, *The Puppet...*, s. 91.

ER(R)GO

omówienia | komentarze | opracowania

Osnowa złej ziemi

Nie pozwalając czytelnikowi na powolne osvajanie się z narracją, *Rękopis znaleziony w Saragossie* Jana Potockiego rozpoczyna się radykalnym gestem deterytorializacji:

Hrabia Olavidez jeszcze nie był sprowadził osadników do gór Sierra Morena. Strome to pasmo, które oddziela Andaluzję od Manszy, zamieszkiwali wówczas kontrabandziści, rozbójnicy i kilku Cyganów, o których mówiono, że pożerają ciała zabitych wędrowców. Stąd nawet poszło hiszpańskie przysłowie: *Las gitanas de Sierra Morena quieren carne de hombres*. Nie dość na tym. Podróżny, który odważył się zapuścić w tę dziką okolicę, napastowany był, jak mówiono, przez tysiączne okropności, na których widok drżała najzimniejsza odwaga. Słyszał płaczące głosy mieszające się z hukami potoków, wśród poświstu burzy mamili go błędne ogniki, a niewidzialne ręce popychały w bezdenne przepaście¹.

Wjeżdżając w łańcuch Sierra Morena z Alfonssem van Worden zapuszczamy się na tereny znajdujące się poza kontrolą hiszpańskiego prawa, górzysty region, gdzie władzę przejmuje to, co niesamowite, obszar niebezpieczeństwa, lecz i inicjacji. Worden opuścił rodzinny dom po raz pierwszy w życiu, zabierając ze sobą ojcowiznę w postaci feudalnych pojęć honoru i rycerskości oraz kilka podstawowych prawd religii katolickiej, które wpoił mu teolog Inigo Vélez, jego nauczyciel. Już na początku podróży słudzy dezertują, a czające się niebezpieczeństwo nabiera cielesnej formy: u wylotu doliny Los Hermanos, objadane przez sępy, wiszą dwa trupy, każdy na swojej szubienicy. Doskonały obraz niesamowitego – do tego podwojony; dwa słupy Herkulesa wyznaczające miejsce, gdzie świat cywilizowany opisany przez mapy ma swój kres. Ale to jeszcze nie wszystko:

Dziwne wieści rozpowiadano o dwóch powieszonych braciach. Wprawdzie nie mówiono, że to upiory, ale utrzymywano, że nieraz w nocy ciała ich, ożywione szatańską potęgą, odwiązują się z szubienic i niepokoją żyjących. (I, 12)

Wydaje się, że wkraczamy na teren pograniczny, który nie dość, że znajduje się poza jurysdykcją władzy państwowej, nic sobie także nie robi z władzą rozumu, a przynajmniej zwykłego klasyfikującego rozumu zdrowego rozsądku.

1. Jan Potocki, *Rękopis znaleziony w Saragossie*, przeł. Edmund Chojecki, Wydawnictwo Test, Lublin 1995, tom I, s. 7; dalej numery tomu i stron podane w nawiasie w tekście.

Wszystko, co się od tego momentu wydarza w tej historii stanowi nieustanny atak na obowiązujące dla Wordena pojęcia tego, co prawdziwe i fałszywe, dobre i złe, wiarygodne i niewiarygodne, honorowe i niehonorowe. Z ziemi nieustannie rodzą się tu duchy, zjawy, diabły, magiczne moce oraz lustra; nigdy nie można być pewnym, gdzie człowiek się znajduje i czy nie jest to jakiś diabelski spisek, by pomieszać mu zmysły, uczynić z niego marionetkę, która przemówi za niego głosem kogoś innego. Jednak w finale tryumfalnie ogłasza się przezwycięzenie wszystkich tych zagrożeń: Worden zwycięża, gdyż wytrwał dzielnie przy prostych prawdach wpojonych mu w trakcie wychowania, przezwycięzył pokusy i chaos, pozostał panem swego głosu. Przeciwnicy uznają się za pokonanych i pokornie ujawniają kulisy spisku: wszystko, co wyglądało na nadprzyrodzone okazuje się oszustwem.

Czyżby?

Tekst *Rękopisu znalezionej w Saragossie* wydaje się posiadać bardzo szczególny status wykraczający poza sprawy czysto literackie. Wszystko zaczyna się całkiem konwencjonalnie: to, co czytamy ma być tłumaczeniem z języka hiszpańskiego dokonany przez hiszpańskiego oficera w czasach kampanii Napoleońskiej na Półwyspie Iberyjskim – jest to typowy chwyt stosowany w romansach rycerskich (szczególnie w ich hiszpańskiej odmianie), gdzie tekst zwykle przedstawia się jako tłumaczenie rękopisu w obcym języku². Co więcej, Worden ma wiele cech błędnego rycerza: honor stanowi dla niego najwyższą wartość, jego przywiązanie do króla i religii katolickiej bywa bezgraniczne, jest nieustraszony i dzielnie pokonuje wszystkie przeszkody. W tym sensie, *Rękopis* jest w sposób oczywisty parodią gatunku (nie tylko jednak romansu rycerskiego, również wielu innych: opowieści gotyckiej, *exemplum*, literatury podróżniczej itd.), jednak ta parodystyczna intencja komplikuje się od samego początku: użyta konwencja jest już u źródła podwojona. Nie mamy tu do czynienia z konwencją romansu rycerskiego jako taką, ponieważ powieść posługuje się również konwencją parodii romansu rycerskiego, o czym wie każdy czytelnik *Przemysłnego szlachcica Don Kichota z Manczy* – dzieło Cervantesa także udaje, że jest przekładem (tym razem z arabskiego na hiszpański), a jako że *Don Kichota* uznać można pod wieloma względami za przodka wszystkich zachodnich powieści, owa parodia konwencji staje się zarazem generalną konwencją, jeśli nie gestem fundującym powieści wszystkich następných wieków.

Gdyby jednak komplikacje dotyczyły jedynie sposobów użycia konwencji i tym podobnych czysto literackich spraw, książka nie różniłaby się zbytnio

2. Aníbal González, *Translation and Genealogy: One Hundred Years of Solitude*, w: *Gabriel García Márquez: New Readings*, red. Bernard McGuirk i Richard Cardwell, Cambridge University Press, Cambridge 1987, s. 79.

od wielu innych dzieł. Istnieją jednak okoliczności, które niezmiernie gmatwiają sam status ontologiczny powieści. Choć wydają się one być sprawą historycznego i edytorskiego przypadku, związane są jednak ściśle ze sprawami dotyczącymi przekładu.

Hiszpański tekst „oryginalnego” rękopisu zostaje przełożony przez hiszpańskiego oficera na francuski i, jak wiadomo, w tym języku książka została przez Potockiego napisana. Pod nadzorem autora, pierwszy i jedyny raz, wydrukowano anonimowo po francusku fragmenty wczesnej wersji (pierwsze dziesięć dni) w Petersburgu w 1804 roku. Później niektóre inne fragmenty wydano w tłumaczeniu niemieckim, jeszcze inne po francusku w Paryżu. Nie były one autoryzowane, chociaż istnieje duże prawdopodobieństwo, że niektóre z nich zostały przełożone lub skopiowane z oryginalnego francuskiego rękopisu (dzieło zyskało pewną sławę w kręgach literackich najpierw Petersburga – Puszkina był jego gorącym wielbicielem – a następnie Zachodniej Europy), jednak nie można ustalić, które fragmenty są kopiami z pierwszej ręki, a które z drugiej, trzeciej itd. (czyli które z nich to kopie kopii, które kopie kopii kopii...) Zamieszanie zwiększa jeszcze to, że kompletny oryginalny tekst francuski nigdy za życia autora nie został opublikowany, a po śmierci Potockiego w 1815 roku zaginął. Jedyne ocalałą „kompletną” wersją *Rękopisu* jest przekład na polski dokonany przez Edmunda Chojeckiego (opublikowany w Lipsku w 1847 roku), który prawdopodobnie tłumaczył z oryginalnego rękopisu autora. Jednak tłumaczenie Chojeckiego często odbiega od oryginału – Aleksander Brückner, który porównywał polski przekład z „oryginalnym” tekstem petersburskim, zauważył znaczące różnice (wydanie petersburskie potem zaginęło); to samo można powiedzieć porównując przekład z fragmentarycznymi nieautoryzowanymi wydaniem opublikowanymi w Paryżu w latach 1813–1814³. Wysiłki redaktorów, zarówno dziewiętnastowiecznych, jak i współczesnych, jeszcze bardziej skomplikowały sprawy: „kompletny” przekład można porównać tylko z innymi przekładami lub z „oryginalnymi” fragmentami paryskimi, które mogą być (i najprawdopodobniej są) kopiami z drugiej ręki. Co więcej, edycje, dążąc do koherencji, pomijają znaczne fragmenty tekstu i często przedstawiają czytelnikowi odmienną, „wygładzoną” i bardziej spójną narrację, która bardzo słabo przypomina zaginiony wielogłosowy tekst. W pewnym sensie one także są przekładami, które przenoszą dzieło w inny idiom, chociaż wszystko to ma miejsce w ramach języka oryginału⁴.

3. Bardziej szczegółową analizę można znaleźć w: Leszek Kukulski, *Nota wydawnicza*, w: Jan Potocki, *Rękopis znaleziony w Saragossie*, tekst przygotował, wstępem i przypisami opatrzył Leszek Kukulski, Czytelnik, Warszawa 1956, s. 634–638.

4. Jako przykład można podać *Avadoro, Histoire espagnole par M. L. C. J. P.* (Paris, chez M. Gide fils, 1813), która to powieść obejmowała wyjęte z całości przygody naczelnika Cy-

Biorąc to wszystko pod uwagę, czy można znaleźć lepszy przykład dzieła, które zmusza do zadania niegdyś modnego pytania: kto mówi? Które fragmenty *Rękopisu* należą do autora? Które do tłumaczy? Które do redaktorów? Jaki jest status błędu drukarskiego w takim dziele? Co z błędnym odczytaniem pisma odręcznego? A co z błędną interpretacją tekstu spowodowaną brakiem koniecznej wiedzy (*Rękopis* posługuje się sporą liczbą specjalistycznych dyskursów: historycznym, matematycznym, filozoficznym, teologicznym, politycznym itd.)? Co z domniemanymi poprawkami uznanego za przekreślony fragmentu? Czy można tu uniknąć ontologicznego zawrotu głowy? Redaktor, a z nim i czytelnik, muszą czuć się tak nieszczęśliwi i pokonani jak Velásquez w powieści:

Jakkolwiek całą uwagę zwracam na słowa naszego naczelnika, nie mogę przecie schwytać w nich najmniejszego związku. W istocie, nie wiem kto mówi, a kto słucha. Tu margrabia de Val Florida opowiada córce swoje przygody, która opowiada je naczelnikowi, który nam znów je opowiada. To istny labirynt. (I, 390)

Dzięki szczególnemu historycznemu zbiegowi okoliczności, czyli przez to, że „oryginalna” wersja, a nawet „autoryzowany” fragment petersburski zaginęły, okazuje się, iż rzeczywistość i powieść (ten pozornie najbardziej mimetyczny z gatunków literackich) odbijają się w sobie wzajemnie. Cóż to jednak za *mimesis* jeśli proces, który zachodzi w powieści jest w rzeczywistości (w „realnym świecie”) późniejszy niż akt pisania? Co odzwierciedla co? I czy w ogóle jest tu coś do odzwierciedlenia? Czy przypadkowe zdarzenie historyczne może mieć dla nas ogólne znaczenie emblematyczne?

Historia pobytu Alfonsa van Wordena w Sierra Morena nie wydaje się przedstawiać sobą nic trudnego. Jak już wspomnieliśmy, pod koniec powieści Worden dowiaduje się, że wszystkie niesamowite zjawiska, których był świadkiem zostały po prostu wyreżyserowane przez Wielkiego Szejka Gomelezów, by nawrócić się na islam lub przynajmniej zapłodnić swe dwie kuzynki dla przedłużenia linii Gomelezów kończącej się na szejku. Sytuacja zdaje się prosta: z jednej strony mamy realny, racjonalny, codzienny świat z jego przyziemnymi celami i wydarzeniami, z drugiej, fikcyjność maskarady wystawionej, by przestraszyć Wordena i sprawdzić jego odwagę oraz by skłonić go do uczynienia pewnych rzeczy. Świat duchów jest udawany („to tylko słowa”), świat racjonalnych planów jest prawdziwy. Jednak, gdy przyjrzymy się narracji bliżej, sprawy przestają wyglądać tak jednoznacznie. Czy racjonalne wyjaśnienie sił nadprzyrodzonych, które przywraca równowagę zachwianemu obrazowi świata Wordena, mówi prawdę?

ganów, pomijając ramową historię Wordena (wraz ze wszystkimi jej odgałęzieniami) jak również podział na dni (Kukulski, *Nota wydawnicza*, s. 631).

W czasie swych peregrynacji przez pełną cudów Sierra Morena, Worden słyszy wiele historii, w których siły nadprzyrodzone odgrywają ważną rolę. Bierze również udział w różnych wydarzeniach, które mogą być albo są wyjaśniane jako interwencja sił anielskich lub demonicznych. Co więcej, poznaje jedną z mitycznych postaci – spotyka i wysłuchuje historii życia samego Żyda Wiecznego Tułacza. Jednak, gdy w finale powieści następuje odsłonięcie maszyny spisku, Worden dowiaduje się, że ów Żyd to tylko aktor, jeden z ludzi szejka, którego równie udawany kabalista Uzeda nauczył *zmyślenia* Żyda Wiecznego Tułacza. Wyjaśnienia dotyczą również wszystkich innych nadprzyrodzonych rzeczy, jakie wcześniej się wydarzyły: miały one charakter fikcyjny, a ich celem było zwiedzenie Wordena. Fikcje te były oszustwem na poziomie „rzeczywistej” historii, to znaczy historii postrzeganej z kontrolującego całą akcję punktu widzenia Gomelezów, którzy przygotowali całe przedstawienie. Jednak Żyd Wieczny Tułacz niespodziewanie pojawia się w opowiadanej przez szejka historii, która ma opisywać to, co wydarzyło się naprawdę. Kiedy przywódca Gomelezów opowiada *prawdziwą* historię Uzedów poprzez usta Mamuna, kabalisty i ojca Rebeki (po tym, jak opowiedziana wcześniej przez kabalistę historia Uzedów została już zdemaskowana jako fałszywa), imię Żyda Wiecznego Tułacza, postaci przynależącej do świata *zmyślenia*, pojawia się znowu: ma on być ostatnim potomkiem innej gałęzi rodu, z którego wywodzą się Uzedowie. W ten sposób dzieło ukazuje nam wewnątrz siebie lustro, w którym samo siebie odbija – w chwili, gdy narracja ma powiedzieć *prawdę* (historię dziejącą się na innym poziomie niż poziom fikcji czy też oszustwa historii wcześniej opowiedzianych Wordenowi i dla niego zaaranżowanych), opowiada ona swą własną historię dokładnie w ten sam sposób jak opowiedziane zostały niesamowite historie przynależące do królestwa maskarady. Historia odzwierciedla się w swym własnym zwierciadle – język zachodzi na siebie⁵.

Obraz *speculum* nie jest tu przypadkowy. W powieści wiele rzeczy wydarza się w lustrach, jednak przede wszystkim ukazują one to, co niesamowite (jak zatem można dociec czy to, co odbijają jest prawdziwe czy fałszywe?). Lub raczej, lustro staje się tu samym obrazem tego, co niesamowite: niewidzialne (co nie posiada obrazu w „realnym” świecie) pojawia się w lustrze i, co więcej, odbija się tam już jako podwójne (na przykład: przyszli partnerzy Uzedów – córki Salomona lub Dioskurowie). Jeden z przykładów wydaje się tu szczególnie interesujący w kontekście samoodzwierciedlenia lub podwajania się języka: głęboko zaszyty w materii powieści znajdujemy obraz diabła przeglądającego się w lustrze. Co więcej, lustro to podniesione zostaje do n-tej potęgi: Worden opowiada swym czytelnikom, jak otrzymał księgę, w której Happelius relacjonuje historię Thibauda de la Jacquiere, któremu pewna dziewczyna opowiada historię, w której

5. Michel Foucault, *Dits et écrits. 1954–1988*, Gallimard, Paris 1994, t. I, s. 219–220.

przygląda się ona sobie w lustrze *jako komuś innemu*⁶; dziewczyna okazuje się być złym duchem i Thibaud, po zakosztowaniu jej (?) ciała, budzi się trzymając w objęciach rozkładającego się trupa. Diabeł, kobieta i ludzkie szczątki – szczególnie dość trio. (Należy pamiętać o tym, że podobne przebudzenia – czasem także po pełnej namiętności nocy – wciąż zdarzają się pierwszemu lustru w naszym szeregu, czyli samemu Alfonsowi van Worden.) Czy możemy znaleźć jakiś wspólny mianownik dla tej nieświętej trójcy?

Jak od wielu lat wskazuje teoria feministyczna, obrazy kobiet, przynajmniej jeśli chodzi o zachodni kontekst, wykazują zadziwiająco jednolite cechy; można więc mówić w ogólnym sensie o zachodnim obrazie kobiety – figurze paradygmatycznej. Istotą takiej figury jest to, iż brak jej wszelkich właściwości. Nie ma ona żadnych stałych cech; paradoksalnie, ukazuje się jako ktoś, kim nie jest; nie posiada we właściwym sensie „wnętrza”, „charakteru” – może się stać kimkolwiek, ale sama w sobie jest nikim. Kobieta nie przypomina siebie, lecz zawsze maskuje się i to właśnie stanowi jej esencję: jest ona nieustanną ucieczką od samej siebie. Jako taka, stanowi doskonały obraz nikogo, „nikogo – we własnej osobie”⁷. Dlatego też kobieta jest zawsze swym własnym sobowtorem, kimś innym, obrazem bez twarzy, zwierciadłem odzwierciedlającym siebie – prawdziwie demoniczną siłą.

„Zwłoki są swym własnym obrazem” pisze Maurice Blanchot w „Dwóch wersjach wyobrazonego” i w tym właśnie sensie martwe ciało nic już nie przypomina; nie jest już istotą ludzką, „osobą”, ale nie jest też zwyczajnie rzeczą, kupą mięsa i kości. Blanchot (nawiązując do Heideggera) przyrównuje ten dziwny rodzaj obecności do tego, co ukazuje się w zepsutym narzędziu:

[N]arzędzie, nie znikając już w używaniu, ukazuje się. Takie ukazanie się rzeczy jest upodobieniem i odzwierciedleniem: sobowtorem rzeczy, jeśli można tak to ująć⁸.

Jednak zwłoki są dziwnym sobowtorem, nie przypominają „po prostu” żywej osoby, która właśnie zmarła.

6. „[M]iałam jeszcze jedną, równie niewinną zabawę. Było to wielkie zwierciadło, w którym prze-glądałam się każdego poranku, jak tylko wstałam z łóżka. [...] Czasami wyobrażałam sobie, że widzę w zwierciadle towarzyszkę w moim wieku, która odpowiada na moje poruszenia i dzieli moje uczucia. Im więcej oddawałam się temu złudzeniu, tym bardziej ta igraszka mnie bawiła.” (I, 139).

7. Philippe Lacoue-Labarthe, *Typography: Mimesis, Philosophy, Politics*, red. Christopher Fynsk, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1989, s. 119. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia na polski pochodzą od autora.

8. Maurice Blanchot, *The Space of Literature*, przeł. Ann Smock, University of Nebraska Press, Lincoln 1982, s. 258.

Nie mają już innego związku z tym światem, w którym wciąż się ukazują, oprócz tego, że są obrazem, niejasną możliwością cienia zawsze obecnego za formą żyjącą, który teraz, daleki od oddzielenia się od tej formy, przekształca ją całkowicie w cień. Zwłoki są odbiciem, które staje się panem odbijanego przez nie życia – wchłania je, wciela się w nie substancjalnie przez to, że przekształca zarówno jego wartość użytkową jak i prawdziwością w coś niewiarygodnego – coś neutralnego, do czego nie można się przyzwyczaić. I jeśli zwłoki są tak podobne, to dlatego, że stają się w pewnym momencie podobieństwem *par excellence*: samym podobieństwem i niczym więcej. Stanowią podobieństwo podobne w stopniu absolutnym, porażające i wspaniałe. Do czegoż się jednak upodabniają? Do niczego⁹.

Obraz, który przedstawiają sobą zwłoki posiada strukturę podobną do tej zauważonej już w obrazie kobiety i w narracji *Rękopisu*. Wspólne jest im to, że następuje tu podwojenie: struktura odzwierciedlająca zbudowana jest z co najmniej dwóch stojących naprzeciw siebie luster, a skoro nie można wskazać miejsca, gdzie znajduje się oryginał, który należy odzwierciedlić, to, co odzwierciedla się w zwierciadle stanowi tylko nieskończony ciąg reprezentacji. Zwierciadło zawsze ukazuje nam kopię będącą figurą samego procesu odzwierciedlania, który można przedstawić za pomocą różnorodnych obrazów: zjawy, kobiety, zwłok – każdej figury odzwierciedlającej tylko samą siebie.

Zwłoki posiadają jeszcze jedną cechę, o której jeszcze nie wspomnieliśmy: chociaż wydają się nieruchome, nie spoczywają.

Niezależnie od tego, jak spokojnie zwłoki zostały złożone na marach, są wszędzie w pokoju, w całym domu. W każdej chwili mogą być gdzie indziej niż są. Są właśnie tam gdzie ich nie ma, gdzie nie ma nic; są narzucającą się obecnością, mroczną i próżną obfitością¹⁰.

Zmarli nie pozostają w miejscu – urywają się z szubienicy i *blądzą*. Nieustanne mimetyczne zapadanie się niszczy możliwość punktualnego (zarówno w sensie czasowym jak i przestrzennym) miejsca, ponieważ stabilny punkt, na którym spoczywał oryginał (życie) zawsze okazuje się swoją własną kopią. Choć jednak dystans dzielący go od kopii jest zarazem nieskończenie mały (oryginał zawsze okazuje się kopią) i nieskończenie wielki (kopia nie przypomina niczego poza sobą), nigdy nie zlewają się w jedno (nie mówilibyśmy wtedy o procesie odzwierciedlania). Odległość między Sierra Morena a Puerto Lapiche jest znaczna, jednak list i pieniądze czekające tam na Wordena pokonują ją w jednej chwili na rozkaz kabalisty. Wydarzenia, o których czytamy, mają miejsce w 1739 roku, jednak dzięki Żydowi Wiecznemu Tułaczowi i magii zyskują swobodę w czasie

9. Maurice Blanchot, *The Space of Literature*, s. 258.

10. Blanchot, s. 259.

i przestrzeni (niektóre wydarzenia w Venta Quemada trwają dłużej niż jedną noc, przenosząc się tu i ówdzie, jednak zawsze kończą się pod szubienicą). W królestwie niesamowitego odległości i czas wydają się rządzić odmiennymi prawami.

Pamiętamy wszakże, że to, co nadprzyrodzone i niesamowite zostaje ukazane Wordenowi jako oszustwo, jako nieprawdziwe i zmyślane słowa. Jednak w obszarze wyobrażonego trudno zastosować takie naiwne rozgraniczenie. Słowo jest jak zwłoki: przypomina siebie w stopniu absolutnym; nie jest ani przedmiotem, który nazywa ani oddzielnym przedmiotem, który po prostu *jest* sobą. Słowo jest jak siła nieczysta, wampir: nie odbija się w lustrze ponieważ zawsze jest już swoim własnym odbiciem. Słowo jest śmiercią samą: nie odbija rzeczy, którą nazywa, lecz ją unicestwia: odsyła jej byt substancjalny poza granice reprezentacji – to, co określamy jako słowo jest po prostu zjawą: negacją wyabstrahowaną z ciała i krwi¹¹. Jednak słowo nie daje się pogrzebać: zawsze powraca do świata ciągnąc za sobą swe nowe transsubstancjalne ciało zjawy, dzięki któremu nam się ukazuje (słowo także jest przeciwieństwem „rzeczą” w sensie np. dźwięku), nie przypominające jednak ciała rzeczy odesłanej w zapomnienie – z tych względów nie stanowi ono obrazu rzeczy. „Cóż więc przedstawia?” możemy zatem znów zapytać. I odpowiedź będzie ta sama: nie przedstawia niczego; lub: przedstawia samo siebie. Słowo jest swym własnym obrazem, swoim nieuniknionym sobowtorem.

Można zauważyć, że podróż Wordena przez krainę złych duchów jest również podróżą, która prowadzi go przez domenę słów: okres pobytu w Sierra Madre wypełnia mu głównie słuchanie nieustającego potoku wypowiedzi, do którego czasem sam się włącza. Mijając szubienicę braci Zoto, Alfons van Worden wkracza w krainę języka.

Czas spędzony w górach przez Wordena to w jego życiu okres nomadyczny: podróżuje tu i tam bez wyraźnej przyczyny z grupą Cyganów i kilkoma szlachciami, których spotyka w drodze. Na wólczęę składają się trzy miesiące błądzenia i opowieści – żadne z nich nie podąża prostą drogą. Jadąc nią Worden szybko dotarłby do Madrytu, więc by opóźnić swe przybycie musi (tak jak i inni) kluczyć tam i z powrotem, przecinając wiele razy własny szlak pod wieloma różnymi kątami. Jak już zauważyliśmy, również opowiadane historie nie podążają spójnym i jednokierunkowym torem: schodzą z prostej drogi, podążają bocznymi ścieżkami, powracają do bohaterów wspomnianych wcześniej przez innego opowiadającego, tworząc gęstą sieć wzajemnie powiązanych opowieści, które zdają się rozciągać coraz dalej we wszystkich kierunkach. Weześniej czy później każda z historii

11. Giorgio Agamben, *Language and Death: The Place of Negativity*, przeł. Karen E. Pinkus i Michael Hardt, University of Minnesota Press, Minneapolis 1991, s. 41–48; Maurice Blanchot, *Wokół Kafki*, przeł. Krzysztof Kocjan, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 28–31. Obaj autorzy nawiązują tu do Hegla *Phänomenologie des Geistes* i *Jenenser Realphilosophie, 1803–1804*.

zbiega się z każdą inną (zawsze okaże się, że będą miały coś wspólnego: bohatera, wydarzenie, miejsce itd.) tak, jak każda ścieżka przez góry niechybnie przetnie jakąś obronę w przeszłości lub w przyszłości. Sierra Morena to przestrzeń, w której szlaki już pokonane i te jeszcze do pokonania tworzą spłot znajdujący odbicie w strukturze wygłaszanych opowieści. Jest to region, w którym materia języka odzwierciedla sieć ścieżek tworzącą powierzchnię tej ziemi czy też, odwrotnie, gdzie wyobrażona ziemia ścieżek i zjaw odzwierciedla pracę języka. Żadna z tych struktur nie może się uważać za pierwotną – znowu napotykammy dwa stojące naprzeciw siebie lustra.

Sierra Morena, jak już zauważyliśmy, to obszar znajdujący się poza władzą króla i kościoła. To ziemia włóczęgów i Cyganów, o których mówi się, że to przestępcy (rabusie, kontrabandziści itp.), Żydów symulujących konwersję na katolicyzm, by uniknąć wygnania i muzułmanów, którzy nie mają prawa przebywać w Hiszpanii. „Autochtoni” ci wydają się jednak żyć w czymś w rodzaju symbiozy z oficjalną władzą; mówi się nawet, że Święta Inkwizycja może być zainteresowana tym, by sprawy miały się tu tak jak się mają (nigdy jednak nie wyjaśnia się dlaczego). Cyganie błędzą bez przerwy po powierzchni, muzułmanie kryją się pod ziemią strzegąc swych sekretów w wydrążonych przez siebie jaskiniach, a Żydzi wydają się być pośrednikami zarówno pomiędzy tymi dwoma społecznościami jak i światem króla. Przestrzeń, w której dzieje się narracja ukazuje się nam jako dziwna manifestacja w granicach królestwa tych właśnie sił, które postrzega ono jako groźne dla swego istnienia i dlatego skazane na zniknięcie poza granicą domeny prawa.

W Sierra Morena zewnątrz nieustannie prześwieca przez cienką tkaninę oficjalnej mapy terenu. Jednak jakiego rodzaju elementem zewnątrz są w Hiszpanii Żyd, muzułmanin czy Cygan? Czyż owa groźna niesamowitość „nie jest tak naprawdę niczym nowym czy obcym, lecz jest czymś od dawna znanym życiu psychicznemu [w naszym kontekście: tej ziemi], czymś co wyobcowało się z niego za sprawą procesu wyparcia”¹² Kto przejął materialne i kulturowe dziedzictwo symbolizowane przez Awerroesa, *Zohar* Mojżesza z Leon i ludową kulturę cygańską z jej muzyką, tańcem i kuchnią? Wszystko to są kamienie węgielne Królestwa Hiszpańskiego, niektóre z jego najważniejszych źródeł, które proces dysymulacji przekształcił w złe i godne pogardy zewnętrzne obrazy zagrożenia. To właśnie takie zewnątrz wciąż pojawia się w niesamowitych historiach o krwi chrześcijańskich noworodków, czcicielach Mahunda czy cygańskich sługach demonicznych sił. Stanowią one odwrotną stronę sumienia dręczonego poczuciem winy – odwrócony i *ufabularyzowany* rezultat rzeczywi-

12. Sigmund Freud, *Niesamowite*, w: *Pisma psychologiczne*, przeł. Robert Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, s. 253.

stego cierpienia, którego przykładów dostarczają losy wygnanych, poniżonych i straconych. Jediną realność u źródła stanowi tu ból, jednak wielki ból jest właśnie tym, co nie poddaje się procesowi indywiduacji, nie pozwala zogniskować tożsamości. Sednem cierpienia jest to, że zawsze wykracza ono poza siebie. „Cierpienie jest cierpieniem, gdy ktoś nie jest w stanie już go cierpieć i kiedy z powodu tej bezsily, ktoś nie może przestać go cierpieć”¹³. Ból, który jest „znośny” to tylko przydarzające się komuś uczucie czegoś nieprzyjemnego, które jest doświadczane w granicach indywidualnej tożsamości. Cierpienie nie przydarza się podmiotowi – męka sprawia, że cierpiący staje się absolutnie tożsamy ze swym ciałem, od którego nie może się zdystansować, by uczynić z siebie podmiotowość. Cierpiące ciało nie jest stabilnym, oznaczonym terenem – rozciąga się i wypełnia cały wszechświat nie przestając być *tutaj*, w miejscu tortury. Czas przestaje się liczyć i staje się niepodzielną chwilą, jednak chwila ta *trwa* i trwa przez całą wieczność. Dlatego rzeczywistość, której doświadczamy w cierpieniu jest prawdziwie rzeczywistością zewnątrz (a właściwie miejscem dotknięcia tego, co zarazem zewnętrzne i wewnętrzne, chwilą sprzed ich konstytucji, zewnętrzną w stosunku do tych kategorii).

Historia znikającego punktu źródłowego powtarza się tutaj raz jeszcze: rzeczywiste prześladowania usprawiedliwia się jako następstwo potwornego wydarzenia (zewnętrze jest zło i stanowi zagrożenie), jednak wydarzenie to jest w rzeczywistości zmyśleniem nieświadomie sfabrykowanym, by usprawiedliwić prześladowania – źródło cierpienia jest w rzeczywistości *kopią samego siebie jako kopii*, zawsze wywłaszczone z rzeczywistości w fikcję, a mimo to topiące rzeczywistość we krwi. Okazuje się, że trupie przeplatanie się niesamowitego z rzeczywistym, z którym tak otwarcie mieliśmy do czynienia w Sierra Morena, może mieć miejsce nie tylko w dalekich górach, gdzie zarówno władza królewska jak i władze rozumu zostają zachwiane.

Ale co to wszystko ma wspólnego z naszymi historiami i ich węzłowym punktem – sekretem Gomelezów? Co kryje się w jaskiniach zamku Kassar-Gomelez?

Tajemnica zostaje ujawniona Wordenowi pod koniec powieści: chodzi o złoto, które ma teraz prawo kopać każdego dnia podczas swego pobytu na zamku. Znalazienie skarbu jest oczywiście bardzo konwencjonalnym zakończeniem wielu tradycyjnych historii, wydarzeniem, które pozwala bohaterowi żyć długo i szczęśliwie poza ramami narracji (choć ta część historii nigdy nie jest relacjonowana). Czy jednak, w kontekście *Rękopisu*, nie mamy tu do czynienia z czymś w rodzaju protezy? Wskazywałaby na to dziwna niekonsekwencja w zachowaniu Wielkiego Szejka. Będąc ramowym narratorem Worden tłumaczy swym czytelnikom,

13. Maurice Blanchot, *The Infinite Conversation*, przeł. Susan Hanson, University of Minnesota Press, Minneapolis 1993, s. 44–45.

że całe przedstawienie miało na celu nawrócenie go na islam, co pozwoliłoby mu zostać nowym szejkiem (takie wyjaśnienie otrzymał od Gomelezów). Jednak projekt ten kończy się *niepowodzeniem*. W świetle tego, zachowanie szejka w scenie odsłonięcia mechanizmów spisku, gdy Wordenowi dostarczona zostaje racjonalna wykładnia tego, co mu się przydarzyło, wydaje się szczególnie dziwne: nie podejmuje ostatniego rozpaczliwego wysiłku, by go nawrócić, nie wydaje się nawet przygnębiony niepowodzeniem planu, który pochłonął nieprawdopodobną ilość kosztów, energii i inwencji – jest *radosny jak szczygiel*¹⁴.

[S]zejek zszedł z tronu i uściskał mnie, kuzynki uczyniły to samo. Odesłano derwiszów, przeszliśmy do drugiej komnaty, gdzie w głębi zastawiono wieczerzę. Nie było tam już żadnych uroczystych przemów, żadnych namawiań do mahometanizmu. Wesoło przepędziliśmy razem znaczną część nocy. (II, 295)

Szejk zachowuje się tak, jakby konwersja Wordena zupełnie nic dla niego nie znaczyła. Wyjawienie tajemnicy ukrytego złota wydaje się być konsekwencją tej obojętności.

Jest jeszcze jedna niekonsekwencja w ramowej historii sekretu Gomelezów: zostaje on ujawniony *dwa razy*. Mniej więcej w połowie *Rękopisu*, trzydziestego dnia, Worden wchodzi do grot Kassar-Gomelez i derwisz, którego tam spotyka zwraca się do niego tak:

Señor Alfonsie, nie jest mi obcym, że piękne twoje kuzynki uwiadomiły cię o historii twoich przodków i o znaczeniu, jakie przywiązywali oni do tajemnicy Kassar-Gomelezu. W istocie, nic w świecie nie może być ważniejsze. [...] Prawa od wielu wieków rządzące nami postanowiły, że tajemnica może być odkryta tylko ludziom z krwi Gomelezów i to wtedy, gdy mnogie próby przekonają o niezłomności i prawości ich sposobu myślenia. Wypada także żądać złożenia uroczystej przysięgi, popartej całą siłą form religijnych. Wszelako znając twój charakter, poprzestaniemy na twoim słowie honoru. (I, 418)

Worden przysięga nigdy nie wyjawić sekretu, a derwisz otwiera wrota *grobowca* (niesamowicie nie chce nas zostawić w spokoju), do którego nasz bohater zstępuje. Nic nigdy nie mówi się o konieczności zostania muzułmaninem.

Zszedłem więc i ujrzałem rzeczy, które z prawdziwą przyjemnością bym wam opowiedział, gdyby dane słowo honoru nie kładło temu nieprzezwyciężonej przeszkody. (I, 419)

14. Janusz Ryba, *Motywy podróźnicze w twórczości Jana Potockiego*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1993, s. 148.

Dlaczego znów podwojenie? Czemu służy powoływanie się na słowo honoru, jeśli i tak zostaje ono złamane w dalszej narracji? Czy chodzi tu o ekonomię opowieści, która zmusza Wordena do nie ujawniania wszystkich informacji, gdyż inaczej reszta opowiadania byłaby z punktu widzenia czytelnika niepotrzebna? Lecz przecież także dla narratora i bohatera powieści odkrycie sekretu w połowie narracji czyniłoby jej resztę zbędną: nie musiałby kontynuować podróży, a nawet gdyby to zrobił nie reagowałby w sposób odpowiadający planom Gomelezów, wiedząc, że wszystko, co przeżywa zostało na ich użytek zaaranżowane. Również złoto nie dostarcza żadnego wyjaśnienia dlaczego kontynuował podróż tracąc czas na wysłuchiwanie historii, które często nawet nie były dla niego interesujące, po to tylko, by powrócić do skarbu, o którym już wiedział. Nawet z punktu widzenia „zewnętrznego” w stosunku do narracji autora, epizod z odkryciem sekretu jest całkowicie niepotrzebny: zejście Wordena do grobowca nie wprowadza niczego, co służyłoby historii z punktu widzenia jej koherencji; jest wręcz przeciwnie: jeśli usunięto by z książki te akapity, spójność opowieści tylko by na tym *zyskała*. Moment, z którym mamy tu do czynienia wydaje się mieć szczególne znaczenie, ponieważ wprowadzony jest wbrew wszelkim zasadom sztuki opowiadania, a nawet zdrowego rozsądku.

Może jednak to, na co natrafiamy tutaj nie jest jednym sekretem, lecz dwoma? Czy też może jednym, który ukrywa drugi? Może sekret złota nie jest wcale sekretem, a tylko konwencjonalnym sposobem na zakończenie narracji przykrojonym do ograniczonych możliwości umysłu Wordena?

Wiele razy wskazywano na to, iż główny bohater *Rękopisu* jest „nierozgarniętym narratorem”¹⁵ i dlatego stanowi antytezę podróżnika spotykanego zwykle w oświeceniowej literaturze, gdzie podróż ma wymiar dydaktyczny i gdzie bohater chce podczas swych przygód zgromadzić tyle informacji i wiedzy, ile to możliwe, by rozwinąć swój umysł, poszerzyć horyzonty i uczynić swe życie lepszym. *Rękopis* niewątpliwie wywodzi się z tej tradycji, ale – jak w przypadku jego relacji z romanssem rycerskim – gatunek ten nie jest wykorzystywany w sposób naiwny. Pomimo tego, że Worden nie przemierza wielkich obszarów, jest nieustannie bombardowany współczesną wiedzą należącą do wielu rodzajów kursów poczynając od matematyki, a kończąc na teologii. Jednak nigdy niczego się nie uczy – jego jedyne reakcje to nuda albo podejrzenie. Gdy ma ocenić *intelektualną* zawartość historii Żyda Wiecznego Tułacza, odwołuje się on do pojęcia *honoru*¹⁶:

15. Janusz Ryba, *Motywy podróżnicze w twórczości Jana Potockiego*, s. 146. Zobacz też: Teresa Kostkiewiczowa, *Klasyzm, sentymentalizm, rokoko. Szkice o poglądach literackich polskiego Oświecenia*, PWN, Warszawa 1975, s. 404–405; Leszek Kukulski, *Posłowie*, w: Jan Potocki, *Rękopis znaleziony w Saragossie*, red. Leszek Kukulski, Czytelnik, Warszawa 1965, s. 764.

16. Ryba, s. 146–147.

Po odejściu włóczęgi zacząłem zastanawiać się nad jego słowami i zdało mi się, że odkryłem w nich wyraźną chęć osłabienia w nas zasad naszej religii, a tym samym popierania zamiarów tych, którzy pragnęli, abym moją przemienił. Wszelako dobrze wiedziałem, co honor nakazuje mi w tym względzie i byłem mocno przekonany o bezskuteczności wszelkich tego rodzaju usiłowań. (I, 451)

Jak większość bohaterów dydaktycznych romansów podróżniczych (*Kandyd*, *Rasselas* itd.), Worden jest niewinny, jednak w przeciwieństwie do tych modeli, niewinność jego graniczy z głupotą. Nie mamy tu do czynienia ze świeżością umysłu wynikłą z braku konwencjonalnej wiedzy, a mającą swe źródło w niedostatku doświadczenia, które gdy stanie się udziałem bohatera, może przemienić się w mądrość, nigdy nie będącą ślepyim posłuszeństwem prawu króla, kodeksowi honorowemu i prawdomy wiary. Tego rodzaju mądrość nie jest przede wszystkim nigdy ślepa na to, co ją ogranicza – na konieczną obecność czegoś, co umyka wiedzy, ślepej plamki u jej źródła. To właśnie pozycję tego punktu poza-wiedzy próbowaliśmy prześledzić w tym eseju, ujmując ją w figurę lustra obecnego wewnątrz narracji.

Worden, wjeżdżając w Sierra Morena, rzeczywiście rozpoczyna przygodę swego życia, która, gdyby została przez niego zrozumiana, uczyniłaby go innym człowiekiem – istotą świadomą pęknięcia, które sprawia, że różni się ona od siebie samej. Człowiekiem świadomym fikcyjności podstaw swej tożsamości, zdającym sobie sprawę z tego, jak określa się ona za pomocą zewnątrz, które jest jej własnym wytworem. Człowiekiem znającym niebezpieczeństwa, ku którym prowadzi wiara w absolutność tych fikcji (przykładem w krzywym zwierciadle może być tu sposób w jaki ojciec Wordena uczynił z siebie swój własny pamiętnik pojedynków). Człowiekiem zdającym sobie sprawę z tego, że niesamowitość, której doświadczył w Sierra Morena nie jest nieustannie czającym się do skoku złem i szaleństwem, lecz właściwą substancją naszego codziennego świata, która bezustannie ukazuje się nam przebrana za ów codzienny świat właśnie.

Może zatem nie istnieje nic do ujawnienia, a słowo honoru jest tylko przykrywką, która maskuje to, że nie wie się, co powiedzieć? Może dla Wordena nie istnieje żaden sekret? Może po prostu zszedł do grot Kassara-Gomelez i w lustrze, które musiał napotkać (nawet jeśli było to tylko lustro jego własnego umysłu) *nie zobaczył* niczego niesamowitego? Może ujrzał siebie jak zwykle – od dawna znajomą twarz Alfonsa van Wordena, kapitana Gwardii Walońskiej, poddanego swego króla, papieża i suwerennego pana swych włości? Ponieważ to, co się widzi zależy od sposobu patrzenia, a trzydziestodniowy trening oczu i umysłu, gdy za oparcie ma wyłącznie odwagę, musi zakończyć się niepowodzeniem, niezależnie od tego jak ciężko pracują instruktorzy. Wordenowi umknął sekret Gomelezów, ich nierozumna mądrość: by dostrzec niewidzialne nie trzeba wykraczać poza widzialne.

Niewidzialne skacze do oczu w którąkolwiek nie spojrzeć stronę. W przebraniu widzialnego jest wszędzie, lecz nie ukrywa się za nim czy też w jego głębi. Jako jego sekret rozciąga się na powierzchni pozbawione głębi i tajemniczości: wszystko *jest* – czasownik nieprzechodni. To sama oczywistość, lecz w swej oczywistości niewyczerpana.

Nieudana lekcja była lekcją języka, ponieważ jego nieczysta natura najdobitniej ukazuje niesamowity obszar mimetycznego zapadania się. Jednak by poznać to, czego język może nas nauczyć, trzeba rozstać się z sobą czy też otworzyć się na ten osobliwy brak władzy, którym język jest: nawet w najbardziej konwencjonalnych teoriach czytania podkreślana jest konieczność wyjścia z siebie, by utożsamić się z bohaterem (a kim jest bohater, jeśli nie konwencją, tym, co ściśle *bezosobowe* – jeszcze jedną figurą niesamowitości). Coś takiego jest jednak zawsze podejrzane w obszarze samousprawiedliwiającego się integralnego prawa króla-ojca: tu literatura zawsze nosi znamię szaleństwa lub kłamstwa, które trzeba zwalczać za pomocą kaftana bezpieczeństwa i bata. W tym sensie cytowany już fragment:

Po odejściu włóczęgi zacząłem zastanawiać się nad jego słowami i zdało mi się, że odkryłem w nich wyraźną chęć osłabienia w nas zasad naszej religii, a tym samym popierania zamiarów tych, którzy pragnęli, abym moją przemienił

w sposób paradygmatyczny opisuje pozycję wszelkiej literatury w obliczu samotzsamego paternalistycznego dyskursu, którego *jedyną* możliwą odpowiedzią na zachwianie się gruntu pod nogami jest samoutwierdzenie i megalomania, których doskonałym przykładem jest dyskurs honoru:

Wszelako dobrze wiedziałem, co honor nakazuje mi w tym względzie i byłem mocno przekonany o bezskuteczności wszelkich tego rodzaju usiłowań. (I, 451)

Mamy tu do czynienia nie tylko z niezbyt błyskotliwą reakcją Wordena, ale z powszechnym fortem aktu złej *wiary*, który funduje pewność siebie prawowitego rozumu. I taki właśnie akt utwierdzenia w pewności ma miejsce, gdy okazuje się, że przyszły szejk nie jest w stanie podolać zadaniu: zostaje mu ofiarowane złoto – jedyna wartość (oprócz honoru), którą jest w stanie pojąć – oraz racjonalne wyjaśnienie, by mógł ocalić twarz i spać spokojnie. Czy zatem nie moglibyśmy na zakończenie powiązać obu zejść Wordena do grobowca, by odkryć tajemnicę złota? Czyż nie moglibyśmy powiedzieć, że w głębinach tego, co niesamowite Worden w *lustrze ze złota* napotkał *siebie*? Jeśli tak, to dokonało się tam to, co tyle razy dokonuje się wokół nas co dzień: spostrzegł jak nieskończenie jest piękny i zakochał się w sobie.

Mięso przekazu, czy skoorupa ciała: Dylematy odbiorcy współczesnej kultury audiowizualnej

Kiedy we wrześniu 2007 roku modelka Izabelle Caro postanowiła pokazać swoje nagie ciało na billboardzie¹, zdania opinii publicznej na ten temat były skrajnie różne. W prasie rozgorzała dyskusja nad słusnością postępowania 26-letniej Francuzki. „Reklama Toscaniego szokowała Włochy i wywołała lawinę polemik. W gazetach i programach telewizyjnych pojawiają się liczne protesty ludzi z branży jak i zwykłych przechodniów oraz czytelników, których wstrząsnęło szokujące zdjęcie.



Toscani oskarżany jest przede wszystkim o brak etyki, okrucieństwo oraz wykorzystywanie problemu anoreksji do promowania i co za tym idzie zwiększenia sprzedaży odzieży damskiej. Zwolennicy podkreślają natomiast, że reklama przywołała na pierwszy plan problem anoreksji i jest kolejnym ważnym krokiem w kierunku wyeliminowania choroby². Odbiorcy, na co dzień oswojeni z wszechobecną nagością, nie potrafili w tym przypadku właściwie zinterpretować i w pewnym sensie „oswoić” portretu obnażonej kobiety. W burzy medialnej,

1. Co ciekawe, autorem zdjęcia jest Oliviero Toscani, który w latach 90 XX wieku odpowiadał za przygotowywanie kampanii reklamowych firmy Benetton, które również wzbudzały wiele kontrowersji (wystarczy wspomnieć o zdjęciach całujących się księdza i zakonnicy (kampania jesień/zima 1991–1992) lub umierającego na AIDS (kampania wiosna/lato 1992).

2. Anita Kwestorowska, *Oliviero Toscani szokuje zdjęciem anorektyczki*, „Gazeta Wyborcza”, 2007, 29.08.

jaka rozpętała się wokół zdjęcia niebagatelne znaczenie miał również fakt, że była to kolejna kampania przygotowana przez Toscaniego, która spotkała się z niemal identycznymi zarzutami³.

Przyczyna indolencji odbiorczej oraz gwałtownych reakcji leżała nie tyle w pełnym odsłonięciu ciała, ile w specyficznych cechach, można by nawet rzec właściwościach, wizerunku. Obraz Isabelle przeraźliwie chudej, z zapadniętymi piersiami, przeźroczystą skórą pokrytą meszkiem i wylupiastymi oczyma jest w istocie znakiem: odcisniętym na fotografii symbolem naszych czasów. Na fakt, iż uprawnione jest poszukiwanie głębszego sensu w billboardowym wizerunku modelki, zwracają uwagę wcześniejsze kampanie z udziałem autora zdjęcia – Oliviera Toscaniego oraz nieomal filozoficzna otoczka, jaką im nadawał.

Nie staram się namawiać publiczności do kupna, nie chcę jej hipnotyzować – dążę natomiast do dialogu w kwestii pewnej koncepcji filozoficznej [...]. Przekształca się tu slogan reklamowy w postawę humanistyczną. Akcentuje postępowe nastawienie Benettona i lansuje filozoficzny wizerunek znaku firmowego bez związku z samą konsumpcją⁴.

W związku z tym zdjęcie nagiej anorektyczki, która *nota bene* nie jest anonimowa i już wcześniej otwarcie wspominała o swojej chorobie, należy traktować jako coś więcej niż tylko grę z odbiorcą obliczoną na wywołanie reakcji dzięki naruszeniu kategorii szoku kulturowego oraz tabu. Zwłaszcza, że autor zdjęcia deklaruje:

Nie jestem cyniczny, poszukuję nowych środków wyrazu. Dyskutuję z publicznością jak inni artyści. [...] podgryzam konformizm zadufania. Wykorzystuję możliwości reklamy – pogardzanej i nie wyzyskanej sztuki, jej siłę oddziaływania i zdolność prezentacji. Drapię opinię publiczną tam, gdzie ją swędzi⁵.

Zatem można zaryzykować stwierdzenie, że Toscaniemu zależy na pokazaniu na billboardzie czegoś więcej niż tylko nagiej, chorej kobiety. Wychudzone ciało przykuwa uwagę po to, by zwrócić uwagę na inne ciała – sztucznie wypielęgnowane modele ludzkie z reklam, z którymi obcujemy na co dzień. Obnaża idyllę przygotowaną na użytek odbiorców, skrupulatnie ukrywającą prawdę o świecie i, co gorsza, sobie samej⁶. Dlatego sprzeciw odbiorców reklamy na widok podo-

3. Oliviero Toscani, *Reklama uśmiechnięte ścierwo*, Agencja Wydawnicza Delta, Łódź 1995, s. 42, 49–53, 55–56, 72–79.

4. Toscani, s. 45.

5. Toscani, s. 87.

6. Zdaniem Toscaniego reklama to: „uperfumowany kawał ścierwa. O świeżym nieboszczyku zwykło się mówić: »Wyglądał bardzo dobrze, zupełnie jakby się do nas uśmiechał«. To samo odnosi się do reklamy. Umarła, ale wciąż się uśmiecha”. (Toscani, s. 36.)

bizny Caro jest tym gwałtowniejszy, im bardziej „wrosli” oni w świat stworzony przez obrazy reklamowe. Typ ich zachowania jest niemal kalką mitu jaskini platońskiej, w której uwięzieni ludzie za rzeczywiste przyjmują obrazy cieni: „[...] – Więc gdyby mogli rozmawiać jeden z drugim, to jak sądzisz, czy nie byłiby przekonani, że nazwami określają to, co mają przed sobą, to, co widzą? – Koniecznie”⁷. We współczesnym świecie każdy z nas ma przed sobą setki wizerunków reklamowych, to fakt niezbity. I dlatego wielu, którzy z reklamą obcują od lat na widok zdjęcia lub wzmianki o fałszu tej rzeczywistości reagują gwałtownie, podobnie jak kajdaniarze u Platona prowadzeni z ciemności w stronę światła: „[...] I gdyby ich ktoś próbował wyzwalać i doprowadzać wyżej, to gdyby tylko mogli chwycić coś w garść i zabić, na pewno by go zabili. – Z pewnością – powiada”⁸. Naturalna chęć obrony swoich przekonań w tym przypadku staje się zapalczą walką z oczywistymi faktami. Analogicznie w przypadku Oliviera Toscaniego sprzeciw odbiorców nasuwa myśl o pewnej doprowadzonej do granic możliwości właściwości współczesnych obrazów, nie tylko reklamowych i ciał, które są na nich przedstawiane.

Michel Foucault w swojej książce *Nadzorować i karać* przytoczył tezę Rusche’a i Kirchheima dotyczącą systemu penitencjarnego, która jako metoda prowadzenia badań może mieć zastosowanie bardziej uniwersalne.

Najpierw trzeba pozbyć się złudzenia, że system karny jest przede wszystkim (jeśli nie wyłącznie) sposobem napiętnowania zbrodni i że pełnię tę funkcję może być surowy lub łagodny, nastawiony na pokutę lub poprawę [...]. Analizować trzeba raczej „konkretne systemy penitencjarne” – badać je jako zjawiska społeczne, których nie tłumaczy do końca ani armatura prawna społeczeństwa, ani jego fundamentalne wybory etyczne; umieszcza je we właściwym im obszarze funkcjonowania, gdzie nie wszystko sprowadza się do ścigania zbrodni; pokazywać, że środki prawne nie są prostymi mechanizmami „negatywnymi”, pozwalającymi na tłumienie, zapobieganie, wykluczanie, eliminowanie, ale również wiążą się z szeregiem skutków dodatnich i pozytywnych, dla których mają być podbudową [...]⁹.

Przytoczoną w cytacie metodologię można zastosować także do badań nad ciałem człowieka i jego obrazowaniem obecnym w ikonografii. Bowiem niezależnie od okresu, którego dotyczyć będą rozważania ciało w nim prezentowane nie będzie już fizycznym, można by rzec materialnym, „mięsnym” przedmiotem, ciałem samym w sobie, lecz pewną ideologią zamkniętą w jego ramach, ukrytą pod powierzchnią jego fizyczności, pozy, stroju czy sposobu utrwalenia. I dlatego moda,

7. Platon, *Państwo*, De Agostini, Warszawa 2003, s. 313.

8. Platon, s. 316.

9. Michel Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. Tadeusz Komendant, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009, s. 26.

spół sposób bycia, metody utrwalania wizerunku, czy panujące w tym zakresie wzorce nie są autonomicznymi systemami, lecz stanowią dokładne odwzorowanie tego, co w danej epoce było najistotniejszym elementem i wpływało na inne dziedziny życia i egzystencji ludzkiej. Ciało, jego wizerunek były i nadal są sankcjonowane przez wszystko to, co je otacza oraz towarzyszy im w ich egzystencjalnym przejawie. Zaskakująco wyraziście widać tę zależność współcześnie, kiedy coraz doskonalsze nowe technologie i wykreowane przez nie nowe media ingerują w sferę cielesności oraz jej obrazu.

Charles Peirce w swojej teorii przedstawił rozumienie znaku, które zakładało, że jest on podstawowym elementem komunikacji. W związku z tym potencjalnie niemal każdy obiekt, wytwór lub rzecz były nośnikami znaczenia. Zatem w myśl tej teorii „wszechświat jest olbrzymim znakiem, wspaniałym symbolem celów Boga, wypracowującym swe konkluzje w żyjących rzeczywistościach [...]”¹⁰. Każdy holistycznie pojmowany znak, czyli całość znaczącego znaku, zakładał w sobie triadyczną relację pomiędzy środkiem przekazu, przedmiotem zewnętrznym i znaczeniem.

Znak, czyli reprezentamen, jest Pierwszym, które znajduje się w takiej autentycznej relacji do Drugiego, zwanego jego przedmiotem, że może określić Trzecie, zwane jego interpretantem, które przejmuje na siebie triadyczną relację w stosunku do tego samego przedmiotu¹¹.

Tak pojmowane znaki, zdaniem Peirce’a, dzieliły się na trzy podstawowe rodzaje: symbol, indeks i ikonę¹². Symbol nie zakładał żadnego związku między wyrażonym elementem a jego znakiem graficznym, związek pomiędzy nimi był umowny, zapośredniczony mentalnie, zaczerpnięty z wiedzy lub tradycji. Natomiast podstawowym wyróżnikiem ikony, zdaniem Peirce’a, był bezpośredni związek wizualny przedmiotu i jego wyobrażenia. „Istotną, szczególnie wyróżniającą cechą znaku ikonicznego jest to, że dzięki jego bezpośredniej obserwacji można odkryć prawdy o przedmiocie inne niż te, które wystarczają do określenia jego budowy”¹³. Z kolei najważniejszy w przypadku niniejszych rozważań rodzaj znaku – indeks, nazywany także wskaźnikiem – z założenia powstaje w wyniku kontaktu przedmiotu z materią, jest czymś w rodzaju odcisniętego śladu. Stąd łatwo wysnuć wiosek, iż by indeks mógł powstać, musi pierwotnie istnieć element znaczący: dym traktowany jako indeks ognia, nie istnieje bez niego, tak samo

10. Marian Dobrosielski, *Filozoficzny pragmatyzm C. S. Peirce’a*, PWN, Warszawa 1967, s. 163.

11. Dobrosielski, s. 163.

12. Dobrosielski, s. 163.

13. Charles Peirce, *Wybór pism semiotycznych*, Polskie Towarzystwo Semiotyczne, Warszawa 1997, s. 151.

jak tradycyjna fotografia musi mieć obiekt fotografowany, którego ślad zostanie uwieczniony na kliszy filmowej.

Śledząc historię przedstawień ciała ludzkiego można zauważyć, że przez wiele wieków dominowały w niej wyobrażenia ikoniczne bądź symboliczne. Były one w pewnym sensie wymuszone przez niedoskonałe, ograniczające w tym względzie techniki tworzenia. Jednak już w połowie XIX wieku pojawiła się nowa, nieznana dotąd możliwość utrwalania wizerunku – dagerotyp. Względna łatwość tworzenia podobizn oraz fakt, iż działo się to za pośrednictwem maszyny sprawiły, że bardzo szybko uznano je za bezstronnych świadków, którzy nie ulegają presji jakichkolwiek fałszerstw. Fotografia, której relacja między przedmiotem a jego obrazem w powszechnym przekonaniu do złudzenia przypominała relację sankcjonującą grupę znaków indeksowych, zawładnęła masową wyobraźnią. I o ile ludzie od początku mieli świadomość, że sposób postrzegania świata przez malarza także zawiera się w „odbiciu” na obrazie (do dziś możemy znaleźć na to dowody, np. w opiniach o malarstwie Matejki, wedle których nagromadzenie postaci na pierwszym planie oraz szczytkowy zarys kolejnych planów jest wynikiem jego wady wzroku – był on krótkowidzem) i dlatego raczej należy je zaliczyć do grupy znaków ikonicznych, o tyle nie zdawano sobie sprawy z możliwości manipulowania elementami zdjęć. Nawet zawód retuszerza nie nadwątlił podstaw tej wiary.

Przekonanie o „czystości” obrazu fotograficznego tkwi w jego odbiorcach do dziś. Wiara w to, że istnieje bezpośredni związek pomiędzy przedmiotem a jego utrwalonym obrazem, czyli mówiąc prościej, przekonanie, że skoro powstał obraz musiał istnieć pierwowzór, sprawia, że niewielu „pochlaniaczy obrazów” zdaje sobie sprawę ze sztuczności tej relacji. Dodatkowo przekonanie to pogłębiają nowe technologie medialne, których praktycznie już niczym nieograniczone (może poza naszą, ludzką wyobraźnią) możliwości, pozwalają na daleko idące modyfikacje, nie tylko w obrazie statycznym, lecz także ruchomym. Wskutek tego zapisana i odwzorowana cielesność przestaje mieć jakiegokolwiek znaczenie. Nie może być już znakiem, indeksem rzeczywistości, bo tak naprawdę niewiele ma z nią wspólnego. W skrajnych przypadkach nie istnieje żaden rzeczywisty odnośnik tego, co widzimy na zdjęciu, czy ekranie: tak było w przypadku jednej z postaci występującej w trylogii *Władca Pierścieni*¹⁴ – Golluma. Już na etapie tworzenia ambicją producentów było wykreowanie autonomicznego bytu, którego obecność na ekranie mistyfikuje indeksowość.

Gollum został powołany do istnienia dzięki połączeniu najnowocześniejszej animacji komputerowej z wyrafinowaną technologią odwzorowania ruchu, używającą „dynamiki

14. *Władca pierścieni. Dwie wieże*, reż. Peter Jackson, Niemcy, Nowa Zelandia, USA, 2003.

plynów”. Peter Jackson chciał uniknąć wrażenia „komputerowości” postaci, więc zamiast skomplikowanego projektowania realistycznych ruchów mięśni i stawów widocznych pod falującą skórą, Gollum zapożyczył je od tych rzeczywistych, organicznych. Plastycy komputerowi studiowali nawet atlasy anatomiczne, by stworzyć wiarygodny wygląd skóry Golluma¹⁵.

Wszystkie opisane zabiegi miały jeden podstawowy cel: stworzenie niewiarygodnie „rzeczywistego” wyobrażenia, animacji ciała graficznego prawdziwszej niż zwyczajne, tradycyjne ciała. Jak deklarował reżyser filmu, Peter Jackson, „chciałem, by potwory wyglądały na prawdziwe, łącznie z takimi szczegółami, jak brud za pazurami trolla jaskiniowego czy przekrwione, wylupiaсте oczy Golluma”¹⁶. W efekcie powstała postać, która zawładnęła masową wyobraźnią na równi z rzeczywistymi aktorami, o czym świadczy ogromna ilość gadżetów, plakatów i zamieszczanych w Internecie amatorskich filmów z nią związanych.

Przykład Golluma sprawia, że oczywistym staje się fakt tworzenia w ten sposób nowej jakości znaku, który można by nazwać indeksem pustym, fingującym bezpośredni kontakt z przedmiotem w rzeczywistości nieistniejącym. Z tego braku zakorzenienia w świecie, nazwijmy go realnym, wypływa jedna podstawowa cecha – aby uprawdopodobnić swój rodowód indeksy puste często wydają się być bardziej realistyczne i realne niż te, które mają swoje odwzorowanie w świecie ekstrapoetycznym w przypadku filmu. Starannie maskują swoją fałszywość m.in. poprzez idealne współgranie z naturalnym, istniejącym przed kamerą lub obiektywem otoczeniem, tak harmonijnie, że laikowi wydaje się niemal niemożliwie osiągnięcie takiego efektu symulując koegzystencję indeksów rzeczywistych i pustych. Tym, co w dziedzinie fotografii i filmu pomaga osiągnąć taki efekt jest fakt stopniowego zanikania rzeczywistych indeksów – tzn. coraz mniej jest obrazów od początku do końca powstałych na taśmie celuloidowej, gdzie obraz był niejako odcisnięciem światła odbitego od przedmiotu. W tę bezpośrednią relację nieuchronnie wdzierają się inne, nowe nośniki, które zaburzają bezpośredniość interakcji pomiędzy obiektem i jego odbiciem. Tworzy to zatem nową jakość indeksu, który zgodnie z definicją Peirce’a przeistacza się raczej w ikonę, której podstawową cechą jest chęć ukrycia na wszelkie sposoby swojej ikoniczności. Warto jednak zauważyć, że sferą nowych mediów nie rządzi już *sign*, sankcjonujący do tej pory wszystkie związki pomiędzy rzeczywistością i jej obrazem, a *design*, którego źródłosłów pozwala na postawienie tezy, iż jego zadaniem jest „odznakowanie”, nadanie nowego wymiaru znakom, przewar-

15. *Efekty specjalne w ekranizacji Władcy Pierścieni*, oprac. na podst. materiałów dystrybutora, „Gazeta Wyborcza”, 11.02.2002.

16. *Efekty specjalne w ekranizacji Władcy Pierścieni*, oprac. na podst. materiałów dystrybutora, „Gazeta Wyborcza”, 11.02.2002.

tościowanie dotychczasowych relacji. *Design* jako podstawowa cecha pozwala na rozszerzenie zakresu indeksów tak, by do jego grona można było włączyć indeksy powstałe poprzez użycie technologii nowych mediów. Wszystko to ma niemałe znaczenie w przypadku obrazu ciała, który prezentowany jest w obrazach, ruchomych bądź statycznych.

Jak zauważa w swojej książce Andrzej Gwóźdź „oto na naszych oczach zostaje rozbity teoremat technicznej reprodukcji, wsparty na triadycznym ciągu przyczynowo-skutkowym, charakteryzującym fazy powstawania »fotograficznego« filmu (rejestracja – transformacja – kreacja): istnieje fizyczna rzeczywistość profilowa, którą dzięki technice rejestracji film inkorporuje, poddając serii przetworzeń, nie naruszając wszak zasady, wedle której »realność przedmiotu przenosi się na jego reprodukcję«¹⁷. Opisuje w ten sposób nową kondycję obrazu filmowego, który przestaje być prostym odzwierciedleniem, a zaczyna rządzić się nowym prawem, wraz z którym nastaje epoka logiki paradoksalnej światów wirtualnych, stale obserwowanych przez ogarniającą wszystko wizjonikę – syntetyczne widzenie bez patrzenia¹⁸.

Wydawać się może, że prezentowane zabiegi są hiperbolizacją zjawiska telewizji, które zdefiniował Paul Virilio. „Film skupia spojrzenie widza, który staje się świadkiem małego złudzenia optycznego, powstającego na skutek zatrzymania przez siatkówkę kolejnego obrazu, a więc bezwładności oka. Telewizja natomiast dokonuje polaryzacji ciała widza, który staje się świadkiem wielkiego złudzenia optyczno-elektronicznego, rozkładającego rzeczywistość na fale. W przypadku widza telewizyjnego bezwładność oka prowadzi w konsekwencji do bezwładności całego ciała»¹⁹. Jednak w przypadku indeksów pustych można pokusić się o stwierdzenie, że bezwładność osiąga nie tylko ciała, lecz w znacznym stopniu percepcji. Pomimo że ewidentnie zaburzony zostaje ciąg przyczynowo-skutkowy (tzn. istnienie przedmiotu w rzeczywistości ekstradiegetycznej sankcjonuje istnienie przedmiotu, a właściwie jego odbicia w rzeczywistości diegetycznej obrazu), widz zdaje się nie dostrzegać różnicy. Ten brak, zdaniem Wolfganga Welscha, jest uzasadniony odwiecznym pragnieniem powrotu ludzi do raju, które wydają się spełniać nowoczesne technologie medialne. Sądzi on, że to pragnienie wyrażane np. poprzez chętnie zażywanie środków halucynogennych (na dowód przytacza m.in. słowa Baudelaire’a²⁰), właśnie dzięki nowym

17. Andrzej Gwóźdź, *Obrazy i rzeczy. Film między mediami*, Universitas, Kraków 2003, s. 20.

18. Paul Virilio, *Maszyna widzenia*, w: *Widzieć, myśleć, być. Technologie nowych mediów*, red. A. Gwóźdź, Universitas, Kraków 2001, s. 39–62.

19. Paul. Virilio, *Belichtungsgewindigkeit*, w: *Revolutionen der Geschwindigkeit*, Merve Verlag, Berlin 1993, s. 49, cyt. za: Andrzej Gwóźdź, *Obrazy i rzeczy...*, s. 19.

20. Wolfgang Welsch, *Sztuczne raje*, w: *Nowe media w komunikacji społecznej XX wieku*, red. Maryla Hopfinger, Oficyna Naukowa, Warszawa 2005, s. 462.

mediom elektronicznym ulegnie spełnieniu: „jakże podziwiałby więc Baudelaire media elektroniczne, które doskonale symulują realność, nie przecząc własnej sztuczności, dzięki którym wirtualność halucynacji jest na ogół przejrzysta, wolność zaś igraszek wyobraźni zachowana”²¹.

Wprowadzenie nowych, doskonalszych technologii pozwoliło na urzeczywistnienie marzeń o doskonałym ciele, które od zawsze towarzyszyły ludzkości. Rozważania na temat piękna i jego idealnej formy wyrażonej w ludzkim ciele od zawsze były przedmiotem sporu nie tylko artystów – praktyków, lecz także filozofów. Ich wysiłki bardzo często owocowały dokładnymi obliczeniami matematycznymi, sankcjonującymi idealną sylwetkę. Jednym z pierwszych pism, które dotyczyły tego zagadnienia był traktat „Kanon” Polikleta²². Zawarte w nim przepisy rygorystycznie określały wymiary ludzkiej postaci. W swojej teorii rzeźbiarz wskazywał na dwa podstawowe wymiary, które warunkowały resztę ciała i stanowiły punkt wyjścia do dalszej pracy. Pierwszym z nich był rozmiar palca postaci, której podobizna miała powstać. Jego grubość powtórzona sto razy dawała wysokość rzeźby. Drugim wyznacznikiem kanonu była dłoń. Była ona matrycą dla głowy, jej wymiar odpowiadał połowie wielkości twarzy. Powstała w efekcie głowa służyła za punkt odniesienia do dalszej pracy, bowiem miała się ona zawierać dwa razy w szerokości ramion i raz bioder. Z kolei jeżeli chodzi o wysokość tułowia – głowa miała zawierać się w niej osiem razy: trzy w korpusie i cztery w nogach. Tropem matematycznej matrycy podążali nie tylko starożytni mistrzowie, wystarczy wspomnieć rozważania Albrechta Dürera czy Leonarda da Vinci. Także starożytni Egipcjanie posiadali swój szablon, według którego wyznaczali rozmiar poszczególnych elementów ciała ludzkiego przedstawianych w malowidłach. Wszystkie te działania jednoczyło pragnienie dążenia do ideału cielesności. Jak słusznie zauważa Umberto Eco w *Historii piękna* twórczość Greków „nie idealizuje abstrakcyjnego ciała, ale poszukuje raczej piękności idealnej, tworząc syntezę ciał żywych, przez które wyraża się piękno psychofizyczne, harmonizujące duszę z ciałem [...]”²³. Syntezy, która zaowocuje realnym, zakorzenionym w świecie ciałem człowieka.

21. Welsch, s. 462.

22. Istotę jego rozważań doskonale znali współcześni, choć nie wszyscy gotowi byli uznać jego zasługi w tym względzie. Świadczy o tym m.in. fragment *Historii naturalnej* (XXXIV, 55) Pliniusza Starszego: „Poliklet z Sykionu, uczeń Hagleadesa, jest twórcą młodzieńca o zniewieściałym wyglądzie wiążącego na głowie przepaskę, który stał się sławny ze względu na swoją cenę 100 talentów, a także mężczyzny z włócznią, jeszcze niemal chłopca, ale o typie męskim. On jest twórcą i tego, co artyści nazywają kanonem, biorąc od niego głównie wytyczne sztuki, jak gdyby był jakimś pomysłodawcą. On w opinii ogółu jest tym jednym z ludzi, który wcielił sztukę w dzieło sztuki”. Cyt. za: *Historia piękna*, red. Umberto Eco, Rebis, Poznań 2006, s. 75.

23. Pliniusz Starszy, *Historia naturalna*, cyt. za: Eco, s. 45.

Na takiej idealizacji opierają się nie tylko artyści, lecz także filozofowie. Ciało ludzkie jest tu przede wszystkim elementem uspołnianego i porządkowanego przez system przekonań świata. Jeżeli już zostaje włączone do kręgu zainteresowań, pełni wyłącznie funkcję służebną: potrzebne jest do zilustrowania wywnioskowanej wcześniej globalnej teorii, nie stanowi samo w sobie celu epistemologicznego. Ciało jest przede wszystkim modelem, w tej kategorii jest przede wszystkim ujmowane. Ma stanowić ilustrację pewnych zasad globalnie obejmujących wszystkie ludzkie ciała i zasadę ich działania, bądź wyjaśnić potrzeby, które rodzą się w „realnych” ciałach. Bardzo klarownie te założenia wypełnione są w dialogach *Uczty* Platona²⁴. Z zapisu rozmowy można wysnuć wyobrażenie idealnego ciała ludzkiego oraz genezę potrzeb seksualnych. Zdaniem Platona ludzie na początku dzielili się a trzy płcie: żeńską, męską i obojnaczą, która łączyła w sobie oba pierwiastki. Jednak od podziału płci bardziej interesujący jest kształt ciała pierwszych ludzi. Całe ciało miało zamykać się w kształcie koła.

Otóż cała postać człowieka każdego była krągła, piersi i plecy miała naokoło, miała też cztery ręce i nogi w zgoła tej samej ilości, i dwie twarze na krągłej, walcowatej szyi, twarze zgoła do siebie podobne. Obie patrzyły w strony przeciwne z powierzchni jednej głowy. Czworo było uszu, dwie okolice wstydlive i tak dalej, jak sobie to każdy łatwo podług tego sam wyobrazić potrafi²⁵.

Jednak na skutek zbytnej zuchwałości wobec bogów, Zeus postanowił poprzecinać na pół obojnacze istoty. Śladem rozdzielenia miał być pępek – miejsce, w którym Apollo związał naciągniętą z pleców skórę. Aby rozdzieleni ludzie nie tęsknili zbyt za sobą, bogowie „przenieśli” ich narządy intymne tak, by podczas splatania się w uścisku mogły się stykać ze sobą. Zatem według Arystofanesa ciało ludzkie (jego wygląd) oraz jego potrzeby są wynikiem kaprysu bogów. Przypisana jest im służebna rola, zdecydowanie pełnią rolę środka do osiągnięcia celu – w tym przypadku ciało ludzkie i ingerencja w nie jest dla bogów sposobem na okiełznanie natury ludzkiej. Jednak przytoczony w dialogach Platona mit niesie w sobie przekonanie o innej ważnej właściwości ciała – daje ono bezpośredni dostęp do natury człowieka. Boska ingerencja w okrągłą postać ludzką powoduje zmiany nie tylko w zachowaniu (irracjonalne umieranie z głodu spowodowane chęcią bycia blisko z „drugą połową” ciała: „[...] więc się rękoma obejmować poczęli i tak, chcąc się zrosnąć na powrót w uściskach, ginęli z głodu i zaniedbania wszelkiego [...]”²⁶), lecz także pozbawia ich chęci do wszelkich

24. Platon, *Uczta*, tłum. Władysław Witwicki, Antyk, Kęty 2002, 189E–193D, s. 52–56.

25. Platon, *Uczta*, 189E, s. 53.

26. Platon, *Uczta*, 191A–B, s. 54.

działań, pacyfikuje zdolności intelektu²⁷. Ciało jest zatem przedmiotem, który zapewnia kontrolę nad ludźmi, a jego wygląd zewnętrzny ma jedyne zapewniać kompatybilność z działaniami, ewentualnie planami boskimi. Stąd bierze się np. swobodne przemieszczanie narządów rozrodczych, wspomniane wyżej.

Równie instrumentalnie do ciała podchodzi Kartezjusz. W swojej rozprawie „Człowiek” jako główną zasadę porządkującą rozważania przyjmuje metaforę maszyny. Ciało ludzkie jest dla niego niczym więcej jak zespołem sprawnie działających elementów. „Zdarza nam się widzieć zegary, fontanny, młyny i inne podobne maszyny, które – zbudowane zaledwie przez ludzi – nie są [przez to] pozbawione zdolności (*force*) samoistnego poruszania się w najrozmaitszy sposób. Wydaje mi się, iż nie mógłbym sobie wyobrazić tylu rodzajów ruchu w owej maszynie, o której sądzę, iż wyszła z rąk Boga, ani przypisać jej tyle pomysłowości (*artifice*), byście sobie nie pomyśleli, że nie mogłaby ona mieć ich jeszcze więcej”²⁸. Ciało ludzkie jako idealny mechanizm, wzór dla wszystkich innych i niedościgniony ideał to w przypadku Kartezjusza metafora, która rodzi się nie z doskonałego poznania ciała i zawodu, u którego podstaw leży odkrycie niedoskonałości, nazwijmy je umownie „rzeczywistych realizacji”. W tym przypadku jest to mimo wszystko wyraz zachwyty nad wówczas nie do końca jeszcze zgłębioną tajemnicą organizmu i jego biologii. Studia nad biologią człowieka nie służą jednak poznaniu mechanizmów rządzących przemianą materii lecz ogólniejszej zasady. Stąd jak zauważa we wstępie do rozprawy Andrzej Bednarczyk wiele błędów, które popełnia w swych rozważaniach filozof.

W anatomii Kartezjusz pozostał, jak się zdaje dyletantem, w dobrym wszakże tego słowa znaczeniu. Popełniane przezeń błędy anatomiczne mogły być nie tylko rezultatem naturalnej w jego przypadku niewiedzy; odsunięcie realnej anatomii na dalszy plan mogło się też łączyć ze świadomie przyjętą postawą badawczą. Wolno bowiem przypuszczać, że Kartezjusz czułby się w dużej mierze zwolniony z rygorystycznego przestrzegania tego, co już zostało ustalone w anatomii, gdyby opisywał i wyjaśniał nie czynności prawdziwego człowieka, lecz działanie skonstruowanego przez siebie samego modelu²⁹.

Warto wspomnieć, że Kartezjusz zajmował się ciałem ludzkim niejako na marginesie swoich rozważań i nie poświęcił mu zbyt wiele czasu. Punktem wyjścia do jego badań było idealne ciało – maszyna, w którym wszystkie procesy zachodziły w sposób niezwykle przejrzysty i klarowny. Dzięki temu z łatwością można było opisać zasadę działania mózgu, serca i innych narządów. Ciało dla niego jest raczej syntezą pewnych procesów, a nie bytem materialnym.

27. Platon, 190D, s. 53.

28. Kartezjusz, *Człowiek. Opis ciała ludzkiego*, PWN, Warszawa 1989, s. 2.

29. Andrzej Bednarczyk, *Wstęp*, w: Kartezjusz, *Człowiek...*, s. XIV–XV.

Dlatego opisuje on pewien idealny wytwór badawczy będący czymś w rodzaju kwintesencji dostępnych mu ciał.

Jednak dopiero narzędzia jakich dostarczył film pozwoliły to dążenie do syntezy ludzkiego ciała w niemal materialny sposób wywieść ze świata realnego. Dżiga Wiertow poświęcił temu dążeniu praktycznie całą twórczość, eksperymentując ze środkami kinowego wyrazu. Ten radziecki twórca wierzył, że zdolny jest za pośrednictwem kinematografu stworzyć nowego, silnego człowieka. Z założenia on także miałby być kwintesencją ludzi, a właściwie ciał, które odbite na taśmie celuloidowej i zestawione ze sobą tworzyłyby nową jakość.

Ja – kino-oko, tworzę człowieka doskonalszego niż ongiś stworzony Adam. Ja – kino-oko. Biorę od jednego ręce, najsilniejsze i najrzęczniejsze, od innego – nogi, najzgrabniejsze i najszybsze, od trzeciego – głowę, najpiękniejszą, najwyrazistszą, i tworzę w montażu nowego, doskonałego człowieka. Ja – kino-oko. Ja – oko mechaniczne. Ja, maszyna, ukazuję wam świat takim, jakim ja tylko mogę go zobaczyć³⁰.

Zabiegi Wiertowa sprawiają, że do życia powołany zostaje „nowy człowiek, wolny od ociężałości i niezdarności, o dokładnych i lekkich ruchach maszyn”³¹. W efekcie na taśmie celuloidowej powstaje obraz ciała, który symuluje bycie indeksem, odbiciem nowego, wspaniałego człowieka-socjalisty, maszyny do bicia rekordów. Jednak w wypadku niniejszych rozważań bardziej istotne od uwikłania ideologicznego, które nie pozostaje co prawda bez wpływu na retorykę przytoczonej deklaracji, jest wiara w możliwość wykreowania pewnego obrazu ciała, tak idealnego że aż niemożliwego do odnalezienia w świecie realnym. Zwłaszcza że jego, nazwijmy je, części składowe są jak najbardziej pochodzenia ekstradiegetycznego. Takie poszukiwania idealnego ciała nie są domeną jedynie radzieckiego reżysera – podobne dążenia można znaleźć między innymi w twórczości niemieckiej w okresie rządów faszystów. W tym okresie hitlerowcy opracowali nawet swoisty wzór ciała „prawdziwego” obywatela III Rzeszy, który miał się wywodzić z rasy aryjskiej, być wygimnastykowanym, niebieskookim blondynem. I o ile Dżiga Wiertow dążył do wykreowania kwintesencji wspaniałych radzieckich ciał, które miały stanowić wzór do naśladowania i przekonać wszystkich o wyższości *Homo sovieticus*³² nad resztą ludzi, o tyle faszyci, oprócz tworzenia matrycy ciała obywatela, starali się przekonać siebie samych i inne narody, że tylko ten rodzaj Niemców istnieje i jest prawowitym

30. Cytowane za: Andrzej Gwóźdź, red. *Europejskie manifesty kina. Od Matuszewskiego do Dogmy*, oprac. A. Gwóźdź, Wiedza Powszechna, Warszawa 2002, s. 55.

31. Gwóźdź, s. 55.

32. Termin *homo sovieticus* nie został tutaj użyty w rozumieniu prezentowanym przez ks. J. Tischnera, lecz raczej jako określenie idealnego i docelowego produktu ideologii socjalistycznej w ZSRR.

spadkobiercą całej tradycji przodków. Poszukiwanie ciała-wzoru, formatującego dążenia odbiorców ideologii, jest zatem nieodłączną cechą każdego systemu władzy-wiedzy, który stara się zawładnąć i dookreślić każdy, nawet najmniejszy element życia.

Podobne zabiegi stosowane są także w przypadku dzisiejszych wizerunków ciała, które jak było to już wcześniej zaznaczone, często nie odnoszą się do żadnego przedmiotu rzeczywistego. Jednak rozwój mediów pozwolił na wprowadzenie jeszcze jednej zmiany – lwia część z oglądanych przez zwykłych „zjadaczy obrazów” fotografii mimo swojej indeksowości jest tak naprawdę kwintesencją ciała idealnego. Sesje zdjęciowe zamieszczane w magazynach dla kobiet i mężczyzn, zdjęcia reklamowe z billboardów czy nawet nasze własne albumy rodzinne mogą być po brzegi wypełnione obrazami, które pod płaszczykiem idealnego odlewu rzeczywistości skrzętnie skrywają swoją ikoniczność idealizującą (często do granic możliwości) pierwowzór. Jednak ten zalew nowomediálních indeksów pociąga za sobą daleko idące konsekwencje, bowiem jego odbiorcy pomimo pewnej, stale rosnącej, świadomości zamiany pojęć, ze zdumiewającą łatwością zapominają o jej istnieniu i dają się uwieść magii ideału. Na tym polega wyższość a zarazem pewna zbrodniczość kwintesencji ciała współczesnego nad poddanym temu samemu zabiegowi ciałem greckim: Grek nie dawał się uwieść temu ciału i doskonale zdawał sobie sprawę z jego sztuczności. Marginalny przypadek Pigmaliona zakochanego w swoim własnym dziele – Galatei, który przytacza mitologia³³, dziś staje się niemal nagminny. Technologia pozwalająca dowolnie manipulować obrazem ludzkiego ciała sprawia, że doskonałość wydaje się być na wyciągnięcie ręki. A skoro tak jest, należy to osiągnąć.

Konsekwencją takiego przekonania staje się sytuacja, którą opisuje Wolfgang Welsch we wspomnianym wyżej eseju „Sztuczne raje”³⁴. Analizuje on zjawisko medialne dostępne w Stanach Zjednoczonych, nazwane „Video-Baby”. Jest to kasetka zawierająca nagrane elektroniczne komponenty niemowlaka. Użytkownik dzięki temu może poznać „wymarzone dziecko i może cieszyć się nim bez przeszkód”, którymi są (jak napisano na opakowaniu) bałagan oraz potrzeba poświęcenia czasu i troski. Taka reklama staje się dla filozofa podstawą do wysnucia wniosku, że

33. W *Encyklopedii „drugiej plci”* Władysław Kopaliński wspomina o Galatei, jako bohaterce jednej z nowożytnych wersji mitów greckich. „Ta rozmaicie interpretowana baśń zapłodniła wyobraźnię wielu twórców: [...] dramat Rousseau, [...] komedie W.S. Gilberta i G.B. Shawa (źródło musicalu *My Fair Lady* Lerner-Lowego), [...]”. (Władysław Kopaliński, *Encyklopedia „drugiej plci”*, Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa 1995, s. 299.

34. Wolfgang Welsch, *Sztuczne raje*, s. 472–473.

doświadczenie symulacji staje się coraz częściej wzorem dla zachowań realnych: Niemowlęta traktuje się coraz bardziej na sposób „Video-Baby”, a odstępstwa od idealnego obrazu uznaje się np. nie za oznakę człowieczeństwa, ale za uciążliwą niedoskonałość³⁵.

To poczucie niedoskonałości nie dotyczy jedynie małych dzieci zbyt absorbujących czas, lecz wszystkich sytuacji, których można doświadczyć zarówno wirtualnie jak i w rzeczywistości. A ponieważ ta granica stale się poszerza (właściwie obejmuje już większość życia człowieka) Welsch jest zdania, że w epoce, która podstawą jest osiągnięcie ideału w każdej dziedzinie, człowieczeństwo i jego fizjologiczne podstawy stają się niewygodnym dodatkiem. Ciało i jego naturalne cechy traktowane są jako niedoskonałość i postrzegane jako krępujący balast, który opóźnia lub całkowicie uniemożliwia osiągnięcie pewnego pułapu egzystencji, który dla wielu łączy się z poczuciem satysfakcji. Zatem współcześnie piękne ciało to ciało idealnie idealizowane; można by pokusić się o stwierdzenie, że jest ono hiperbolicznie piękne, brak w nim elementów, które mogłyby zawieść jakiegokolwiek oczekiwania. Począwszy od końcówek włosów na głowie a na paznokciach u stóp skończywszy wszystko w tym ciele jest lśniące, nieskończenie doskonałe. Szczególnie dobrze widoczne jest to w przypadku bohaterów z pierwszych stron gazet bulwarowych – aktorów, piosenkarzy czy modelek. Obrazy ich ciał są zawsze piękne (chodzi oczywiście o te, nazwijmy je „oficjalne”, fotografie i filmy), wypielęgnowane i co najważniejsze – nie ulegające presji czasu. Pozbawione presji tego krępującego wymiaru, nie naruszone trwają bez jakichkolwiek rys czy zmarszczek.

Świetnym przykładem takiego wizerunku jest Madonna, która oficjalnie przyznaje, że przeżycie połowy wieku nie musi wiązać się ze zmianami wyglądu³⁶. Na dowód prezentuje swoje, niemal zakonserwowane przez ćwiczenia i operacje plastyczne, ciało. Obsesja, by zachować je w niezmienionym stanie jest także swoistym *leit-motifem* jej twórczości, widocznym chociażby w wielu elementach jej choreografii na teledyskach czy koncertach, wymagającej często ponadprzeciętnej sprawności fizycznej. Agnieszka Ulka w „Barbie pokolenia video – tożsamość kameleona, czyli współczesny wizerunek ekranowego ciała

35. Wolfgang Welsch, *Sztuczne raje*, s. 473.

36. Mówiąc o obsesji idealnego ciała warto wspomnieć również o Michaelu Jacksonie, który, dążąc do założonego przez siebie ideału, poddał się serii operacji plastycznych zmieniających kolor skóry i rysy twarzy. Co ciekawe, zmiana wyglądu nie przeszkodziła mu w napisaniu piosenki, której jeden z wersów brzmiał: *It don't matter if you black or white* (nieważne, czy jesteś biały, czy czarny [sic!]), Michael Jackson, *Black or white, Dangerous* (1991). Jednak Madonna mimo wszystko wydaje się być lepszym przykładem ilustrującym stawianą przeze mnie tezę, choćby z uwagi na fakt, jak ważną rolę odrywają w tworzeniu wizerunku jej ciała teledyski (dla Jacksona były przede wszystkim możliwością zaprezentowania wyróżniających go spośród innych ówczesnych wokalistów umiejętności tanecznych).

w wykonaniu Madonny” obsesję wokół kwestii „konserwowania” ciała uznaje za kluczowy składnik jej tożsamości.

Przekaz jest jednoznaczny – istotą nowego kultu ciała wytyczanego przez takie fenomeny ekranowe jak Madonna, jest w gruncie rzeczy wyzbycie się tego, co ciało konstytuuje i determinuje, tj. jego substancji – mięsa. Oczywista materialność ciała zostaje tu podważona. [...] To ciało, które nie zna ograniczeń motorycznych, które się nie starzeje. Aby osiągnąć coś, co jest pozornie niemożliwe, należy wyeliminować te komponenty, nad którymi nie można zapanować. W przypadku ciała to właśnie „mięso”, a ono – jak wiadomo – ulega zepsuciu. Jak jest w życiu artystki – tego do końca nikt nie wie. Strzępy rzeczywistości w tym zakresie przedostają się siłą rzeczy na scenę i można je zobaczyć na koncercie. Natomiast na ekranie Madonna niepodzielnie króluje, obnosząc swoją szczupłą sylwetkę i mięśnie, które ze względu na charakter medium, jak i na ideę przyświecającą samej artystce, mają świadczyć nie tyle o istnieniu, co kształcie ciała – irracjonalnie tworzyć formę bez materii³⁷.

Rozważając fenomen ciała Madonny należy zwrócić uwagę na specyficzny kontekst kulturowy, w którym jest ona, a raczej ono osadzone. Pęd ku konserwacji ciała, dążenie do ciągłego ulepszania i eliminowania jego mankamentów jest stałym elementem kultury Stanów Zjednoczonych. Jest to kraj, w którym wykonuje się najwięcej operacji plastycznych na świecie³⁸.

Symptomów takiego postrzegania sylwetek ludzkich i narzucanego im rygoru można upatrywać już w historii odkryć tego lądu. Jednym z pierwszych, który postanowił spenetrować tereny Nowego Świata, tuż po odkryciu tej części świata przez Krzysztofa Kolumba, był Hiszpan Juan Ponce de Leon. Początkowo pełnił on funkcję gubernatora Puerto Rico³⁹. Jednak przez większą część pobytu na tych terenach koncentrował się na poszukiwaniu legendarnych bogactw. Skierowany przez Indian, poszukiwał on złota na północ od wysp Bahama. W ten sposób udało mu się dotrzeć na Florydę w 1513 roku. Prawdopodobnie z uwagi na żyzne ziemie i nieznaną, bujną roślinność oraz opowiadane mu przez tubylców historie, doszedł do przekonania, że jest to miejsce, w którym znajduje się mityczna fontanna młodości. Było to źródło, w którym kąpiel, według legendy miała odradzać ciało i przywracać mu młodość. W jego istnienie powszechnie wierzono w już średniowieczu.

37. Agnieszka Ulka, *Barbie pokolenia video – tożsamość kameleona, czyli współczesny wizerunek ekranowego ciała w wykonaniu Madonny*, „Magazyn Splot” 1/2007, *Ciało i cielesność* <<http://www.e-splot.pl/?pid=magazyn&id=1>>.

38. Jak wynika z badań Amerykańskiego Towarzystwa Chirurgii Plastycznej, w 2004 roku wykonano tam ok. 1740 tys. zabiegów.

39. Walter Chester Borucki, *Historia Stanów Zjednoczonych Ameryki Północnej*, Liberty Book Pub. Co, Detroit 1953., s. 31.

Jak zauważa Johan Huizinga ucieczka w świat wierzeń i mitów mogła być lekarstwem na wszechogarniającą tę epokę melancholię. „Ten, kto poważnie traktował codzienny bieg rzeczy i następnie wypowiadał swój sąd o życiu zwykł mówić tylko o cierpieniu i rozpaczycy”⁴⁰. Zatem źródło młodości było wyrazem tęsknoty za piękniejszym życiem, jedną z trzech wyodrębnionych dróg do osiągnięcia celu. „Skoro rzeczywistość ziemską jest tak beznadziejnie żalonna, a wyrzeczenie świata tak przykre, trzeba zatem zabarwiać życie piękną złudą, trzeba uciekać w wymarzoną krainę świetlanych fantazji, przytłumić rzeczywistość urokiem ideału”⁴¹. I być może właśnie dlatego w tym okresie pojawiało się wiele wersji dotyczących mitu o metodzie zachowania wiecznej młodości. Odkrycie Nowego Świata sprawiło, że na nowo odżył on w ludowych opowieściach, a jego poszukiwacze zyskali nowe nadzieje. Wszyscy zgodnie uznali, że fontanna/źródło młodości musi znajdować się w tamtych, niezbadanych jeszcze, okolicach. Tę wiarę podzielał także Ponce de Leon, który do końca swego życia poszukiwał tego miejsca na Florydzie⁴². Uprawiona zatem wydaje się teza, stawiająca Florydę, a poprzez nią całe Stany Zjednoczone jako wzór uznawania ulepszonych ciał za lepsze, bardziej godne docenienia, a tym samym stawiane jako wzór, do którego należy dążyć. Jednak fontannę młodości i obsesję jej znalezienia można uznać za symptom pragnienie ludzi, by odnaleźć remedium na starzenie się i wszystkie dolegliwości ciała z tym związane. Wielość przedstawięń malarskich⁴³ świadczy również, że był to temat przemawiający do wyobraźni zarówno odbiorców, jak i twórców.

Mitologia kąpeli w cudownym źródle dla odzyskania młodości w przypadku tradycji Stanów Zjednoczonych doskonale łączy się z innymi właściwościami tamtejszej kultury, opisanymi przez Umberto Eco. Jej symbolem jest tzw. *Wunderkammer*⁴⁴, który

[...] pozwala zrozumieć, czym jest stały składnik przeciętnej wyobraźni, przeciętne gustu Ameryki, dla której przeszłość powinna zostać zachowana i celebrowana w formie idealnej kopii rzeczywistego formatu, w skali jeden do jednego, a wszystko to pod znakiem nieśmiertelności jako duplikatu⁴⁵.

40. Johan Huizinga, *Jesień średniowiecza*, Czytelnik, Warszawa 2003, s. 54.

41. Huizinga, s. 61.

42. Władysław Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa 2003, s. 1008, 1499.

43. W swoich obrazach źródło uwiecznił m.in. Lucas Carnach Starszy.

44. Jak wyjaśnia autor, *Wunderkammer* to specjalne pomieszczenia służące do przechowywania pamiątek, skarbów i trofeów, „popularne w niemieckiej kulturze baroku, których początki sięgają skarbów średniowiecznych feudałów, a może jeszcze wcześniej, rzymskich i hellenistycznych kolekcji” (Umberto Eco, *Podróż do hiperrealności*, w: *Semiologia życia codziennego*, Czytelnik, Warszawa 1996, s. 13).

45. Umberto Eco, *Semiologia życia codziennego*, s. 14

Zdaniem Eco, Amerykanie poddani są dążeniu do odtwarzania wszystkiego w zgodnej z oryginałem, lecz zarazem doskonalszej formie. Stąd wniossek, że amerykańskim systemem kulturowym rządzą dwie zasady: *the real thing*⁴⁶ oraz *more*⁴⁷. Zdaniem Eco oba określenia są wyrazem dążenia do hiperrealności we wszystkich elementach życia z jakimi ma się do czynienia oraz pewnym nadmiarem tych starań. Na dowód opisuje muzea i sprzedawane w nich pamiątki⁴⁸ –

[...] absolutna nierealność jawi się jako rzeczywista obecność. Główną intencją [...] jest dostarczenie „znaku”, który ma jednakże uchodzić za znak: dąży bowiem do stania się rzeczą, do unicestwienia dystansu między nim a punktem odniesienia, do eliminacji mechanizmu substytucji. Nie chodzi o obraz rzeczy, ale o jej kalkę, czyli duplikat⁴⁹.

Dodatkowo warto zauważyć, że amerykańskie muzea – zdaniem Eco – posiadają podstawową cechę charakterystyczną: „rekonstrukcja, oryginał i figura woskowa tworzą rodzaj *continuum*, zwiedzający zaś nie znajduje bodźca ani zachęty do rozróżniania prawdy i fałszu”⁵⁰. Równie istotny jest także fakt, iż w muzeach z równą pieczołowitością odtwarzane są „sceny” historyczne oraz filmowe⁵¹, co również wskazuje na postrzeganie jako równoprawne i równoważne rzeczywistości i świata przedstawionego filmu (ich amalgamowanie się w przeciętnym sposobie postrzegania), co nie pozostaje bez wpływu na łatwość z jaką przyswajane są indeksy puste, o których wspominałam wcześniej. Mimo, iż autor odnosi się do sposobu postrzegania i kształtowania rzeczywistości przez obywateli USA, oba pojęcia mogą być przetransponowane na grunt kształtowania cielesności. Bowiem tak samo jak w przypadku pamiątkowych Deklaracji Niepodległości czy umów kupna Manhattan spisanych po angielsku (taką „wersję” sprzedaje się turystom), tak i ciała poddawanych operacjom plastycznym, rygorom żywieniowym i sprawnościowym, ważne jest tylko jedno – dążenie do z góry ustanowionego, idealnego wzorca.

Człowiek, który ma ambicje urealniać swoim życiem *American dream* musi być piękny, nieskazitelnie idealny. Tylko ten, kto jest piękny ma szansę zafunkcjonować w wyobraźni przeciętnego obywatela jako *the real American citizen*.

46. Dosł. „prawdziwa rzecz”, w przekonaniu autora „używany też jako hiperboliczna formuła w języku potocznym”, „oznacza maksimum, to, co najlepsze, non plus ultra” (Eco, s.16).

47. Dosł. „jeszcze”, w przekonaniu autora w powszechnym użyciu znaczy przede wszystkim „więcej”. „Nie mówi się »dalszy ciąg programu za chwilę«, ale *more to come*, [...] nie mówi się, że dany papieros jest dłuższy, ale że jest go *more*, więcej niż zwykłego papierosa, więcej niż moczenie zapragnąć, tyle, że możecie go wyrzucić – na tym polega przecież dobrobyt” (Eco, s. 16).

48. Umberto Eco, *Semiologia życia codziennego*, s. 14, 16–52.

49. Eco, s. 15.

50. Eco, s. 18.

51. Eco, s. 22–23.

Lecz ten bieg ku doskonałości nigdy się nie skończy, ponieważ nieustannie znajduje się on pod presją *more*: więcej urody, więcej bogactwa, prawdziwsze szczęście, prawdziwsza „naprawiona chirurgicznie” uroda. Tę właściwość amerykańskiej codzienności zauważa także Jean Baudrillard.

Stany Zjednoczone wraz z ich przestrzenią, technologicznym wyrachowaniem, brutalnie dobrym samopoczuciem, a także wszechobecną symulacją, są w istocie *jedynym dzisiejszym społeczeństwem prymitywnym* [podkr. Autora]. [...] Prymitywność przejawia się w hiperbolicznym i odhumanizowanym charakterze tego świata, który nam się wymyka i który daleko wyprzedza własną rację moralną, społeczną, czy ekologiczną⁵².

Dla Baudrillarda symbolem Ameryki jest Disneyland, ponieważ jego zadaniem jest ukrycie, że cała rzeczywistość jest sztuczna. „nie chodzi już o fałszywe przedstawianie rzeczywistości (o ideologię), chodzi o ukrycie, że rzeczywistość przestała być realna, aby ocalić zasadę rzeczywistości”⁵³. „W Disneylandzie zatem zarysowuje się obiektywny profil Ameryki, nawet w morfologii jednostek i tłumu. Wszystkie jej wartości, dzięki miniaturyzacji i komiksowym wcieleniom, doczekały się tu gloryfikacji”⁵⁴. Patrząc zatem na Amerykę w tym kontekście nie można zaprzeczyć, że jest ona ogarnięta przez wszechobecne indeksy puste przedstawień, a ich obecność jest uwarunkowana specyfiką kulturotwórczą społeczności, z której powstały Stany Zjednoczone⁵⁵.

Osadzony w takim kontekście obraz Izabelle Caro szokuje nie poprzez naruszenie tabu nagości, lecz tabu idealności. Jej ciało zaprezentowane można by rzec „w stanie surowym”, bez jakiegokolwiek tuszowania mankamentów oddziałuje na odbiorcę w sposób zdecydowany. Owszem nie obnaża w sposób jednoznaczny sztuczności przedstawień innych ciał, bowiem egzystuje na innym poziomie odniesienia. Tworzy jednak wyrwę uświadamiającą odbiorcy, że istnieje także ciało chore, dalekie od ideału i, co chyba najistotniejsze, jest ono efektem dążenia do wszechobecnego doskonałego wzoru. W tym przypadku skutek dążenia do celu staje się opozycją dla niego. Ciało ludzkie, choć w pełni poddane cyfryzacji, będąc jej wytworem udającym naturalność staje naprzeciw pozornie tego samego ciała, w pełni naturalnego, choć zdegradowanego i wyniszczonego przez oddziaływanie tego pierwszego. Wizerunek modelki-anorektyczki przedstawiony

52. Jean Baudrillard, *Ameryka*, przeł. Renata Lis, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2001, s. 15.

53. Jean Baudrillard, *Precesja symulaków*, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1997, s. 188.

54. Baudrillard, s. 188.

55. Sądzę, że nie bez znaczenia jest w tym przypadku fakt, iż Stany Zjednoczone jako państwo przybyszów ze Starego Kontynentu od początku musiało „symulować” tradycję, która pozwoliła mu stworzyć w miarę wspólną i spójną tradycję dla wszystkich obywateli oraz pozwoliła mu zafunkcjonować na arenie międzynarodowej.

jest za pomocą prostej, wręcz surowej formy fotografii. Ciało jest tu jedynym elementem, który ma skupić uwagę widza. Dlatego jego stan zobrazowany jest sugestywnie, wręcz dosłownie. Przekazu nie zakłóca żaden element, bowiem tło jest zupełnie wyrugowane – jest błękitnoniebieską plamą. Dzięki temu odbiorca od razu musi się z nim skonfrontować, nie może pozostać obojętnym. Jednak brak tła sprawia również, że Isabelle Caro staje się modelem zawieszonym w próżni, nie harmonizującym z otoczeniem, jak to ma miejsce w przypadku ciał będących indeksami pustymi. Ich wizerunki pojawiają się wkomponowane miejsca i sytuacje znane odbiorcy poprzez bezpośrednie uczestnictwo, doświadczenie lub aspiracje i plany. Dzięki temu łatwiej jest je oswoić, zaakceptować i uznać za autentyczne. Natomiast przeciętny „konsument obrazu” nie ma wystarczającego zaplecza, które pozwoli mu oswoić i przyjąć jako autentyczny wizerunek w podobnej formie jak przytoczony wyżej przykład. Dlatego będzie skłonny uznać go za efekt komputerowej manipulacji obrazem: nawet jeżeli uzna, że ma ona ograniczony zakres i w gruncie rzeczy sprowadza się do „wzmacniania” siły wyrazu, to i tak będzie wyczuwał pewien ładunek sztuczności.

Skłonność idealizowania ciała ludzkiego za pomocą przedstawień plastycznych towarzyszy człowiekowi od zarania dziejów. Zdaniem badaczy już pierwsze proste przedstawienia figur kobiecych (tzw. *Wenus*) są obarczone dużą dozą idealizacji żeńskiej sylwetki, której kształt miał symbolizować płodność. Najlepiej świadczył o tym sznur paciorków znalezionych w Dolních Věstonicach.

Wszystkie były przewiercone i ułożone według wielkości. Każdy z paciorków [...] przedstawiał zatem, [...] „małą, stylizowaną figurkę kobiety, znów w myśl zasady *pars pro toto*, [...], gdyż dolną część ciała pominięto całkowicie. Ten niezwykły naszyjnik ma więc również motywację seksualno-biologiczną”⁵⁶.

Ten trend na przestrzeni dziejów nie ulegał zmianie – wręcz przeciwnie ulegał wzmocnieniu poparty starannymi wytycznymi dotyczącymi zabiegów artystycznych, pomagających w tworzeniu ulepszonych przedstawień. Zatem wykorzystywanie osiągnięć techniki do ich tworzenia jest w pewnym sensie kontynuacją tego procesu. Jednak jest to kontynuacja, która zawiera w sobie nowe jakości, odgrywające niebagatelną rolę w procesie jej postrzegania i przyjmowania jako naturalny element sztuki i codzienności. U ich podłoża leży skłonność do przyjmowania przedstawień fotograficznych jako autentycznych „odlewów” rzeczywistości, co w moim przekonaniu prowadzi do praktycznie bezrefleksyjnego uznania indeksów pustych za autentyczne.

56. Rudolf Drössler, *Wenus epoki lodowej*, tłum. Bolesław i Tadeusz Baranowscy, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1983, s. 86.

Ciało ludzkie jest zatem nośnikiem znaczeń, które nie sposób przeoczyć lub pominąć w analizie kulturowej. Podobnie jak jego wizerunki, na których również odcisnięte jest piętno idiomu kulturowego. Badając je należy zwrócić uwagę nie tylko na sposób ich tworzenia, jakość i przeznaczenie, lecz osadzić w szerszym kontekście, który pozwala ujawnić motywacje oraz wyjaśnić decyzje powzięte w związku z estetyką. W świetle przytoczonych wcześniej kontekstów ciało białego człowieka oraz jego wizerunek wydają się być poddawane przede wszystkim daleko idącej idealizacji, wręcz odczłowieczeniu, co sprawia, że tę cechę należałoby uznać za konstytutywną dla opisu i analizy tego zagadnienia.

ER(R)GO

polemiki | rozmowy | uwagi

Amiri Baraka: poeta walczący. (Dwa wywiady)

21 listopada 2009 roku w katowickim klubie Hipnoza, zaproszony przez Organizatorów festiwalu *Ars Cameralis Silesiae Superioris*, wystąpił gość niezwykle: artysta wyklęty i uwielbiany, ikona rewolucyjnego aktywizmu politycznego, a jednocześnie twórca nowej estetyki amerykańskiego teatru: inicjator Ruchu Czarnej Sztuki i autor ponad czterdziestu książek – zbiorów esejów, tomików poetyckich, dramatów, tomów krytyki literackiej i muzycznej – Amiri Baraka.



Amiri Baraka w czasie koncertu w ramach festiwalu *Ars Cameralis Silesiae Superioris*, który odbył się w klubie Hipnoza w Katowicach, 21 listopada 2009. Zdjęcie: R. Kaźmierczak ©

Urodzony w 1934 roku jako Everett LeRoy Jones w Newark w stanie New Jersey, Amiri Baraka budzi kontrowersje nieomal od zawsze. Podnosząc w swych tekstach kwestie rasizmu, ucisku etnicznego i narodowościowego, neokolonializmu, czy neoimperializmu, ten amerykański poeta i dramatopisarz naświetla pęknięcia w dominujących dyskursach, których centralny status determinuje preferowane porządki społeczne. Nie jest więc niczym zaskakującym, że charakterystyczna estetyka jego twórczość polega w znacznej mierze na ścieraniu się z językiem, który stanowi podstawę „większościowego” rozumienia świata. Dlatego też retoryka Baraki bywa wysublimowana i skomplikowana – ale także boleśnie brutalna, prymitywistyczna, pozornie „grubo ciosana”, a oceny poezji na niej opartej – bywają skrajne.

Jeżeli jednak spojrzeć na poezję Baraki z perspektywy innej, niż tej wyznaczonej przez dominujące wyznaczniki estetyki mainstreamowej, staje się jasne, że estetyczne poszukiwania poety – z jednej strony odrzucane i piętnowane, z drugiej podziwiane i inspirujące – stanowią formę sublimowania języka, w którym zmieściłoby się tragiczne doświadczenie Czarnych Amerykanów. To zadanie niebagatelne, wymagające dyskursu nieogładzonego, zdolnego obudzić wszystkich tych, którzy uśpieni w głębokim przeświadczeniu, że rozumiejąc własny świat rozumieją już cały. Takie przeświadczenie często skutkuje retoryczną marginalizacją całych grup społecznych: oceniając estetykę Baraki miarą wyznaczoną przez zasady głównego nurtu kwestionuje się tym samym

podstawy sprawiedliwości społecznej i esencjalne prawo do samostanowienia: elementarne ideały jednostkowej i zbiorowej wolności. Bez wątpienia, twórczość Baraki w nieunikniony sposób budzi poczucie zagrożenia i w tym sensie – jest „politycznie niepoprawna”. Jednak polis takie, jakim jest i prawo takie, jakie jest – musi, w przekonaniu twórcy, ulec zmianie. Jako poeta, dramatopisarz, eseista, czy wykładowca Baraka odrzuca wszelkie kompromisy, stając się trybunem tych, którzy jego język rozumieją i obiektem bezwzględnych ataków tych, którzy nie chcą lub nie mogą dostrzec „o co temu Barace właściwie chodzi” – widzą w jego twórczości wyłącznie rasizm, antysemityzm, antyamerykańskość. Wydaje się, że wielu krytyków Baraki z różnych względów odrzuca możliwość zobaczenia w jego retoryce hate speech subwersywnego środka stylistycznego, którego zastosowanie decentralizuje zasady, wedle których świat można bezkrytycznie postrzegać jako już uporządkowany.

Nie oznacza to wcale, że w języku Baraki nie ma nienawiści: nie twierdzą również, że bezpodstawne są oskarżenia tych, którzy uważają, iż dowolnego Białego twórcę, który pozwoliłby sobie na użycie podobnego języka spotkałby natychmiast środowiskowy ostracyzm – a być może nawet poważniejsze, prawne konsekwencje. Baraka ma świadomość, że balansuje na krawędzi akceptowalności – i często celowo poza nią wykracza. Jednak nie należy zapominać o tym, że wizja Ameryki sprawiedliwej, jaka przyświeca twórcy *Ludzi bluesa*, to wizja Ameryki innej niż Ameryka dziś. Można więc zaryzykować stwierdzenie, że chłoscząc, prowokując, czy uderzając w zasady gramatyki dyskursu, na którym dziś budowane jest pojęcie amerykańskości – poeta daje wyraz swojemu patriotyzmowi. To nie paradoks: jego wizja jest nieeurocentryczną wizją Ameryki szczęśliwej, u której podstaw leży decentralizacja korporacyjnego zarządu codzienną rzeczywistością, czyli odebranie mocy sprawczej temu, co Baraka postrzega jako dwudziestopiętnastowieczną odsłonę historycznego kolonializmu, bazującego na niesprawiedliwym systemie wartości. Za tę bezkompromisowość, z pełną świadomością nieuniknioności konsekwencji, Amiri Baraka gotów jest płacić wysoką cenę.

A świadomość poety jest wielowymiarowa. Z jednej strony bowiem już w jego twórczości z okresu beatnickiego (1957–1962) widać wyraźnie, że jednym z elementarnych problemów estetycznych i etycznych będzie dla niego walka z ideologicznym zamkniętym kołem: idea rewolucji klasowej jest wszak wpisana w język europejskiej myśli filozoficznej i bazuje na interpretowanej przez Marksa Hegłowskiej koncepcji historii. *Niewolnik*, na przykład, to dramat „zwycięskiego” rewolucjonisty, który obaliwszy poprzedni system pozostaje zamknięty w języku, który tenże system wytworzył – lecz także tragedia o egzystencjalnym wymiarze, gdzie testem człowieczeństwa staje się zdolność do współodczuwania w obliczu spraw ostatecznych, będących efektem ideologii, lecz już poza ideologią. Z drugiej

strony – w ramach takiego zdeterminowanego języka nie sposób stworzyć wizji świata wolnej od jego ograniczeń, a wobec tego rewolucja musi także przebiegać w języku. Baraka – ewoluując – nie zaprzestaje prób przeciwstawienia dyskursu amerykańskości ideologicznym podstawom amerykańskiego projektu wypływających z (nieocenzurowanego) tekstu Deklaracji Niepodległości czy z Biblii. Baraka wykorzystuje „amerykańskość” by bezwzględnie krytykować amerykańskość, tak jak czyni to w niepokojącej poetyckiej interpretacji *Moby Dicka* zatytułowanej *Re: Port* (1996), czy w melorecytacyjnym poemacie *Ktoś wysadził Amerykę* z roku 2001¹, którego publikację przypłacił utratą tytułu Poety Laureata Stanu New Jersey.

Zamieszczone poniżej dwa wywiady, połączone budzącym ciągle kontrowersje, gniewnym, pisany w afroamerykańskim dialekcie wspomnianym poematem, dzieli trzydzieści jeden lat: trzy dekady światopoglądowej i estetycznej ewolucji poety. Pierwszy z nich, opublikowany w roku 1978, przeprowadził światowej sławy uczony i pisarz, C.W.E. Bigsby; drugi powstał w roku 2009 w garderobie artysty, po poruszającym koncercie formacji Amiri Baraka Speech Quartet. Rozmowie przysłuchiwali się znakomity pianista jazzowy, Dave Burrell oraz świetny kontrabasista William Parker, a przeprowadzenie jej było możliwe dzięki zaangażowaniu i zachęcie jednego z najciekawszych polskich poetów średniej generacji, niespożytego propagatora kultury na Śląsku – Bartka Majzla².

1. Zob. wykonanie wiersza w serwisie YouTube pod adresem: <<http://www.youtube.com/watch?v=KUEu-pGIHWw>>.

2. Chciałbym najuprzejmiej podziękować Amiriemu Barace za autoryzację zamieszczonego tu tekstu; Dave'owi Burrellowi za komentarze w czasie rozmowy, Ronowi Padgettowi za uściślenia dotyczące jego relacji z Amirim Baraką, Ericowi Starnesowi za pomoc w dokonaniu transkrypcji z nagrania, Pani Profesor Marii Shevtsovej i Panu Profesorowi Christopherowi Bigsby'emu za wyrażenie zgody na przekład i publikację wywiadu z roku 1978, zaś Organizatorem festiwalu *Ars Cameralis Silesiae Superioris* za udostępnienie mi zdjęć z katowickiego koncertu i wieloletni, najwyższej próby wkład w rozwój polskiej – i regionalnej – kultury.

Teatr i nadchodząca rewolucja¹

C.W.E. Bigsby: *Kiedy zaangażował się Pan w działalność związaną z teatrem?*

Amiri Baraka: No cóż, zacząłem pisać kiedy wyszedłem z wojska i przenieśliem się do Nowego Jorku. Nie tworzyłem wówczas tekstów przeznaczonych na scenę, ale tak się kiedyś zdarzyło, że ktoś z Newark poprosił mnie, żebym napisał musical – który zresztą napisałem i zaraz potem zgubiłem. *De facto*, właśnie to był pierwszy utwór dramatyczny, który napisałem.

W którym roku to było?

Chyba w 1957. Wtedy napisałem utwór, który nosił tytuł *Rewolta księżycowych kwiatów*² i w założeniach miał być tekstem dramatycznym – sztuką, w której realizacji byłby wykorzystany magnetofon. Przekazałem materiał komuś z „The Living Theatre” – a potem tekst zniknął bez śladu. Ale chyba nawet lepiej, że te dwa utwory zaginęły. Potem, o ile pamiętam aż do roku 1962 nie pisałem niczego na scenę, ale niektóre z tekstów, jakie wówczas powstawały przybierały dramatyczną formę. Na przykład, pisząc poezję nagle wtrącałem w tekst różne głosy, wprowadzając coś na kształt dialogu w sam środek wiersza. A później napisałem *System dantejskiego piekła*³, gdzie wkomponowałem w tekst coś w rodzaju sztuki teatralnej, która zresztą później doczekała się inscenizacji.

Dlaczego zdecydował się Pan wkomponować ten element w Dantego?

Jak wówczas sądziłem, miał posłużyć jako jedno z ogniw procesu zgłębiania psychiki artysty, jako element czegoś w rodzaju łańcucha wydarzeń, stanowiącego składową szerszej metody strumienia świadomości. Ta sztuka została zresztą później wystawiona w ośrodku „The Poets Theatre”, który to teatr został później zamknięty przez policję.

Kilkanaście waszych teatrów zostało zamkniętych przez policję.

Faktycznie. Ale właśnie to dało mi inspirację aby pomyśleć poważniej o pisaniu dramatów, w wyniku czego powstały kolejne dwie sztuki – *Toaleta i Holender*⁴.

1. Wywiad opublikowany został po raz pierwszy w „Theatre Quarterly”, Vol. VIII. No 31, Autumn 1978 (29–35); tytuł oryginalny: *The Theatre and the Coming Revolution*. Przekład niniejszy publikujemy za zgodą Redakcji NTQ i Autora wywiadu.

2. Tytuł oryginalny: *The Revolt of the Moon Flowers*.

3. Tytuł oryginalny: *The System of Dante's Hell*.

4. Tytuły oryginalne: *The Toilet* i *Dutchman*.

Zakończenie Toalety z pewnością wydaje się Panu dziś nieco dziwne.

Tak, zakończenie jest specyficzne, ponieważ je dopisałem. Finał sztuki odnosi się w poważniejszym stopniu do mojego ówczesnego społecznego położenia, niż do wydarzeń, na których budowałem sam dramat. Ale *Toaleta* była pierwszym utworem przeznaczonym na scenę, do którego usiadłem powiedziawszy sobie po prostu, że „teraz napiszę sztukę” – i faktycznie, napisałem ją w jedną noc. Zabrałem się do pracy późnym wieczorem i pisałem do rana; skończyłem tekst przy jednym posiedzeniu. A potem napisałem *Holendra*, którego stworzenie zajęło mi nieco więcej czasu, tym bardziej, że *Holender* – nie wiem, czy Pan się ze mną zgodzi – był sztuką pisaną jakby z poziomu *nieświadomości*. Podnosi pewne kwestie, o których najwyraźniej chciałem opowiedzieć, choć zabierając się do pracy faktycznie nie zdawałem sobie sprawy z tego, o czym ta sztuka istotnie miałaby być.

Pod warstwą przemocy – i mimo szorstkości samego miejsca akcji – tekst Toalety zawiera element sentymentalny, który dopiero pod koniec utworu zostaje z niego nieomal wyciśnięty, jak pasta z tubki. Czy dziś byłoby Panu trudno wyjaśnić dlaczego taki motyw się pojawił? Można podejrzewać, że przez lata wykształcił Pan wobec tego sentymentalizmu znaczny dystans, nieprawdaż?

Właściwie, kiedy wracam myślami do tego tekstu postrzegam go jako wytwór swoich czasów i konkretnych uwarunkowań, które wtedy decydowały o moim rozwoju, ale – choć samo zakończenie dopisałem później – uważam do dziś, że *Toaleta* jest całkiem sensowną sztuką. Jeżeli kiedyś przejrzy Pan manuskrypt, zobaczy pan, że tekst dobiega końca wtedy, gdy rozwiązuje się scena bójki. Ale później przemyślałem to zakończenie jeszcze raz i nabrałem wątpliwości, czy rzeczywiście tak chcę ją zakończyć.

Co Pan ma na myśli mówiąc, że zakończenie sztuki odzwierciedlało Pana społeczne położenie?

Ono wymagało postawy ułatwiającej zbliżenie. Chodziło mi o to, żeby zaproponować rozwiązanie opierające się na przyjaźni, o przyjaźń zawiązującą się jakby na przekór tradycyjnym społecznym podziałom i pokonującą bariery. W tym okresie byłem żonaty z białą kobietą i większość moich przyjaciół czy znajomych mieszkających w dzielnicy Lower East Side to także byli Biali. Wprawdzie nie zastanawiałem się szczególnie nad tym, żeby celowo taki problem w dramacie ująć, ale sądzę, że to właśnie okoliczności zdecydowały, że uznałem wówczas właśnie takie, a nie inne zakończenie za bardziej odpowiednie.

Jakie jest Pana pochodzenie społeczne – biorąc pod uwagę uwarunkowania ekonomiczne?

Uwarunkowania ekonomiczne? Mój ojciec jest listonoszem, a matka pracownikiem socjalnym. Można by pewnie uznać, że jest to najniższa warstwa klasy średniej, jej absolutne doły.

Więc właściwie w tym okresie poprzez sztukę, poprzez pisarstwo, krok po kroku w pewien sposób się Pan „ustawiał”, zdobywał Pan sobie pozycję?

Powoli stawałem się rozpoznawalny, lecz nie publikowałem tekstów zbyt często. Byłem znany wśród swoich rówieśników – pisarzy, których szanowałem. Do czasu napisania *Holendra* i *Toalety* w latach 1962–63, przez niemal sześć lat mieszkałem w centrum miasta.

Powiedział Pan, że był Pan żonaty z białą kobietą. A więc żył Pan w środowisku rasowo mieszanym?

Tak, oczywiście.

Jak gwałtowna była przemiana, której Pan doświadczył? Czy to coś na kształt nawrócenia na drodze do Damaszku, coś porównywalnego?

Nie, wszystko działo się stopniowo, krok po kroku. Próbuję teraz właśnie opisać cały ten proces w kiepskiej powieści, której z pewnością nikt nie zechce wydać. Kiedy odszedłem z armii, rozwijał się intensywnie Ruch Walki o Prawa Obywatelskie, i wśród ludzi, z którymi wówczas przebywałem, moich najbliższych przyjaciół, toczył się ciągły spór na ten temat. Miałem wielu czarnych przyjaciół – muzyków, malarzy – więc nie było tak, że w naszym otoczeniu poruszali się wyłącznie biali, chociaż kiedy rozmawiam z kimś o tym okresie mojego życia często popełniam błąd, jakby pomijając ten fakt. Rzeczywiście, pod względem rasowym środowisko było bardzo przemieszane. Patrząc z perspektywy czasu, wydaje mi się, że wytworzyło ono atmosferę swoistej intelektualnej bohemy – bohemy niższych warstw klasy średniej. I zawsze w grupie roztrząsaliśmy nieustający spór o to, czy w świetle ograniczeń, z którymi walczyły owe ruchy, włączanie się w akcje polityczne ma jakiegokolwiek znaczenie, czy też nie odgrywa żadnej roli. Początkowo byłem jednym z niewielu, którzy twierdzili, że podejmowanie działań politycznych nie ma sensu. Ale jednak to, co działo się w świecie – bez względu na twierdzenia, jakie głośno wypowiadałem – w istotny sposób na mnie wpłynęło. Moje pisarstwo było od zarania polityczne w tym sensie, że zawsze poruszało kwestię życiowych, psychologicznych i społecznych uwarunkowań determinujących czarnych.

Kiedy mówi Pan „w świecie” ma Pan na myśli świat Ameryki, czy też świat pojmovany szerzej?

Cały świat; Amerykę i świat w jego pełnej rozciągłości. Kwestia walki o prawa obywatelskie w Stanach Zjednoczonych stawała się coraz bardziej napięta, ale też i wokół światowych ruchów wyzwoleniczych zaczęło się jątrzyć sporo problemów, a moja świadomość tej sytuacji dojrzewiała coraz intensywniej, aż zwolna wykształciłem swoje własne, trwale przekonania, których z uporem się trzymałem – a nie był to upór dyletancki: dotyczył konkretnych, jasno określonych kwestii. Pamiętam, że nie zgadzałem się z linią polityczną Martina Luthera Kinga i zacząłem nawet pisać teksty na ten temat. Potem, chyba pod koniec lat pięćdziesiątych, kiedy ruch nieco zintensyfikował swoje działania – podejmowałem już poważne próby dogłębnego zrozumienia, co tak naprawdę na arenie politycznej się wówczas działo.

Jedno wiem na pewno: dla mnie samego końcówka lat pięćdziesiątych zaznaczyła się tym, że zupełnie niespodziewanie zostałem zaproszony na Kubę. Kiedy tam dotarłem, okazało się, że jestem kompletnie nie przygotowany na szok nagłego uświadomienia sobie, że tam ludzie rzeczywiście wzniesili rewolucję i zwyciężyli, że coś takiego było istotnie możliwe w realnym świecie, a nie tylko w filmach o Robin Hoodzie. Filmowi bohaterowie rzekomo zawsze reprezentują sprawiedliwość i dobro, ale ponieważ ja sam stałem się cyniczny, uznawałem takie myślenie za czystej wody idealizm i zwykłą fantazję. Jednak to, co zaszło na Kubie niezwykle mocno na mnie oddziało. Spędziłem tam kilka tygodni, zwiedziłem kraj i pojechałem w góry – podczas gdy Kubańcy świętowali zwycięstwo. Działo się to dosłownie w kilka miesięcy po wyzwoleniu wyspy i w trakcie mojego pobytu miałem okazję spotkać tam wielu młodych latynoskich intelektualistów, wśród których wyróżniła się też szczególna grupa kilku osób bardzo krytycznie wobec mnie nastawionych, ponieważ przyjmowałem stanowisko w pewnym sensie burżuazyjne, twierdząc, iż politykowanie jest irrelevantne – wobec czego popadaliśmy w spory, które okazywały się bardzo interesujące. Napisałem na ten temat utwór, *Cuba Libré*.

Rewolucja kubańska nie miała jednak podłoża rasowego.

Nie, nie odbierałem jej też jako rasowej – postrzegałem ją po prostu jako rewolucję, jako baty, jakie ostatecznie dostają się czarnym charakterom. Włączyli się w nią młodzi ludzie – młodzi mężczyźni i kobiety, których spotkałem i z którymi rozmawiałem – i było to dokonanie autentyczne i realne; oni rzeczywiście przejęli kraj we własne ręce. Wywarło to na mnie olbrzymi wpływ. Kiedy wróciłem do Stanów Zjednoczonych, ruchy walki o prawa obywatelskie i o wyzwolenie czarnych poważnie intensyfikowały działania. Po śmierci Patrice Lubumby wzięliśmy udział w marszu do siedziby Narodów Zjednoczonych – i tam mnie zatrzymano, po raz pierwszy z całej serii aresztowań. Później Ralph Bunch przeproszał za nasze zachowanie pod gmachem Narodów Zjednoczonych. Wówczas właśnie

rozpaliła mnie idea podjęcia politycznych działań. Wtedy też na Południu zaczął działać Robert Williams i kwestia samoobrony podniesiona została na forum publicznym. Zbliżyliśmy się bardzo do Roberta, szczególnie, że spotkałem go już wcześniej na Kubie, gdzie Kubańczycy darzyli go niekłamany podziwem. Wiec jemu też staraliśmy się pomagać, a ja coraz częściej jeździłem do Harlemu, gdzie formowaliśmy różne organizacje. Jedna z nich nosiła nazwę „On Guard”⁵, przewodziły jej postaci takie jak Archie Sheppard i Calvin Hicks, który był mózgiem organizacji. Utworzyliśmy też inne organizacje skupiające młodych w dzielnicy Greenwich Village, próbowaliśmy również połączyć ludzi z Lower East Side, ponieważ czuliśmy, że właśnie tam zmagania stały się szczególnie intensywne. A potem na scenie pojawił się Malcolm – jako reprezentant Narodu Islamskiego – i mówił o separacji rasowej. Pociągnęło mnie to, bo Malcolm jawił mi się jako człowiek reprezentujący rewolucję. Ale tym, czego nie potrafiłem dostrzec – a Malcolm został zamordowany w tak krótkim czasie od chwili, kiedy się pojawił, że nie zdążył już sam jasno tego wyłożyć – był istotny rozdział, jaki istniał między rewolucyjnym nacjonalizmem, o którym Malcolm w istocie mówił, i za który został wykluczony z szeregów Narodu Islamskiego, a nacjonalizmem kulturowym, który reprezentował Elijah Muhammad. Uświadomiwszy to sobie, zwróciłem się w stronę kulturowych aspektów tej ideologii.

Czy został Pan muzułmaninem?

Po śmierci Malcolma zgłębiałem nauki ortodoksyjnego Islamu pod kierunkiem człowieka, który go pochował – człowieka, który nadał mi imię Amiri Baraka. Przełożyłem je na język Swahili. Wszystko to pozwoliło mi odczuć, że społeczna sytuacja, w której się znalazłem jest mi faktycznie całkiem obca, a nawet stanowi zaprzeczenie tego, co intuicyjnie pojmowałem jako poprawny stan rzeczy.

Czy rozpad Pańskiego małżeństwa miał w tym swoje korzenie?

Ależ absolutnie tak. I to bezpośrednio. Nie chodziło przecież po prostu o to, że któregoś uznałem, iż nie mam ochoty wiązać się do końca życia z tą drugą osobą. U podłoża zmian tkwiło stopniowe, wzrastające, świadome poczucie wyobcowania, zakorzenione w intensywności tych czasów. Odnosiłem wrażenie, że tak naprawdę nie żyłem w zgodzie z tym, co czułem – czy też może zaczynałem czuć. Nie byłem wierny sobie.

W Niewolniku⁶ Walker Vessels jest postacią, która ma podobnie mocno mieszane uczucia, uwikłany w taką samą sytuację. Innymi słowy, bohater wie, że istnieje pewna droga i czuje, że właśnie nią powinien podążać – ale jest też

5. W przekładzie polskim nazwa organizacji mogłaby brzmieć: „Na straży”.

6. Tytuł oryginalny: *The Slave*.

świadomy tego, iż obierając tę drogę sprawi ból innym. Czy ten motyw wywodzi się z Pana osobistych doświadczeń?

W pewnym stopniu – tak.

A więc jednak wybór Pańskiej drogi był w pewnym sensie okrutny?

To prawda. Ale też *Niewolnik* jest dramatem, któremu intuicyjnie nadałem odpowiedni tytuł. Nie było to dla mnie wcale oczywiste aż do chwili, gdy nabrałem pewnego dystansu do tej sztuki i gdy dostrzegłem, że Walker Vessels wciąż tkwi w swoim środowisku – mimo, że pozornie podejmuje z nim walkę i dąży do jego zniszczenia. Sam fakt, że bohater wraca do domu żony i czyni lamentacyjne wyznania daje do zrozumienia, że wciąż jeszcze jest tam zakotwiczony i w moich odczuciach ostatecznie tę właśnie myśl podkreśla tytuł. Jaki to miało sens? Co Walker Vessels tak naprawdę chciał osiągnąć? Sama kwestia zabrania z domu dzieci: jakie taki gest ostatecznie mógł mieć znaczenie? Przecież – jeżeli tylko o to mu chodziło – mógł po nie po prostu przyjść i zabrać je ze sobą. Jednak to, że bije się pierś, rzuca oskarżenia, popada w lament, wyraźnie wskazuje, że związek Walkera Vesselsa z żoną – z przeszłością – wciąż jeszcze trwa.

Jaki wpływ wywarło to wszystko na kształt Pana utworów?

Wydaje mi się, że w wyniku wszystkiego, co się wówczas działo, zacząłem coraz bardziej świadomie skłaniać się ku opcji kulturowo-nacjonalistycznej. Teraz zresztą, w utworach takich jak *Holender*, które właśnie się uobecniły – ta linia stała się bardziej defensywna, ale jest wciąż linią pozytywną – w tym sensie, w jakim Clay zwraca się do Luli mówiąc o tym, że nie chce się udusić przytłoczony przez społeczeństwo białych Amerykanów. Wszelako Clay ginie z jej ręki – i mimo wszystko staje się ofiarą. Podobna sytuacja ma miejsce w przypadku Vesselsa – tytułowego Niewolnika dramatu.

Jednak rozważywszy wszystko, doszedłem do wniosku że linia, którą proponuję jest wciąż opcją kapitulacji, ponieważ błędem, który popełniłem, było pisanie z perspektywy ofiary – za wyjątkiem tych sytuacji, w których ofiara przygotowuje się do zamiany miejsc z oprawcą, buduje swoje ostateczne zwycięstwo.

Kim była Pana publiczność? Czy pisząc Holendra czy Niewolnika brał Pan pod uwagę odbiorców?

Wydaje mi się, że w przypadku *Holendra* docelową publicznością byli ludzie, z którymi wówczas przebywałem – grupa nowojorskich intelektualistów z niższych warstw średniej klasy.

I właśnie to chyba się zmieniło, prawda? Bo przecież zaczął Pan pisać dla innej widowni.

Zgoda, jak najbardziej. Po *Niewolniku* zacząłem w poważniejszym stopniu kierować teksty bezpośrednio do czarnej publiczności; to właśnie im – jak sobie to wyobrażałem – miałem coś do powiedzenia.

Czy w jakiś sposób nie wydaje się Panu, że ta zmiana – patrząc z perspektywy teatru – była zmianą na gorsze? A może nie powinienem Panu w ogóle zadawać tego pytania?

No cóż, istotnie: w pewnym aspekcie – to prawda. Nabrałem ostatecznie przekonania, że kulturowy nacjonalizm nie był słuszną opcją. Jeżeli sztuki dramatyczne miałyby z założenia po prostu jednoczyć białych przeciwko czarnym, a czarnych przeciwko białym, a ostateczne ich rozwiązanie miałyby polegać jedynie na wymordowaniu białych przez czarnych – wówczas w oczywisty sposób odbiegałyby od rzeczywistości, a to samo w sobie jest błędną linią politycznego działania.

Poza tym jest to również linia błędna od strony estetycznej – w tym znaczeniu, że zwracanie się ku konkretnej publiczności nierządkiem pociąga za sobą uproszczenia, powoduje wyeliminowanie wieloznaczności czy nieoczywistości.

Ale, wie Pan – to się dzieje cały czas, nieświadomie. Każdy artysta tworzy z myślą o jakiejś publiczności. Sądzę, że artysta rewolucyjny musi jasno, z celowym zamysłem na względzie, zdawać sobie sprawę z tego, kim powinien być jego odbiorca.

Ale jaką funkcję w jego założeniach miałyby spełniać jego dzieła? Czy miałyby służyć jakimś społecznym, czy politycznym celom?

Jak najbardziej. Właśnie o to chodzi. Ja sam zakładałam, że moja praca ma służyć instruowaniu, informowaniu, edukowaniu ludzi tak, żeby kiedyś byli w stanie dokonać transformacji społeczeństwa.

Dlaczego wybrał Pan właśnie teatr jako formę, poprzez którą chce Pan tego dokonać?

Ponieważ jest najbliższa życiu, może z wyjątkiem filmu – film ma w tym względzie zasadniczą przewagę.

Ale czy przecież nie można by wysunąć argumentu, że teatr zasadniczo zawsze był burżuazyjną formą sztuki?

Z pewnością, bezwzględnie tak. Broadway, teatr eksperymentalny, niebroadwayowski, teatr akademicki – bez wątpienia tak. Ale wcale nie uważam, że zawsze tak musi być. Właśnie to był jeden z powodów, dla których zaczęliśmy mówić o sprawach czarnych – i była to słuszną drogą, bo w istocie rzeczy taki wybór

oznaczał dawanie, przynoszenie, otwieranie teatru na zwykłych ludzi – i dla nich. Co ciekawe, w 1964 roku zostałem laureatem nagrody Obie za *Holendra*, który został uznany najlepszą amerykańską sztuką dramatyczną. Ale gdy w rok później zdecydowałem się wystawić ją na ulicy w jednej z renomowanych dzielnic miasta – Sergeant Shriver i cała reszta bandy z Biura Możliwości Ekonomicznych⁷ okrzyknęli *Holendra* sztuką promującą rasizm i zażądali ukarania nas wszystkich, bo inscenizację sfinansowaliśmy z federalnych funduszy. To właśnie za te pieniądze byłem w stanie wynająć całą masę ludzi, których potrzebowałem do zorganizowania imprezy, wielu artystów, i wszystko zaczęło się kręcić bardzo intensywnie. Współpracował z nami „Black Arts Repertory Theatre” – i faktycznie przedstawienia, występy muzyczne i wieczory poetyckie organizowaliśmy na ulicach. Co wieczór występowaliśmy na rogu innej ulicy – na jednym organizowaliśmy wystawę malarstwa, na innym prezentowali swoje wiersze poeci, a jeszcze gdzieś indziej wystawialiśmy sztukę teatralną. A do tego wszystkiego wykonywaliśmy przedziwne manewry, jak na przykład wystawianie inspektora Biura Możliwości Ekonomicznych do wiatru: nie mógł zobaczyć żadnej z wystawianych przez nas sztuk; robiliśmy sporo rzeczy bez faktycznego obeznania, ale z zapalem, trochę jak neofici.

Ale czy naprawdę uważa Pan – jeżeli, jak Pan powiedział, Pańskim celem jest komunikowanie pewnych idei, edukowanie ludzi – że teatr rzeczywiście ma taką władzę, taki potencjał? Czy nie istnieją bardziej bezpośrednie sposoby komunikacji niż okrężna metoda wykorzystywania formy teatralnej?

Teatr jest bardzo dobrą formą. Owszem, wygłaszając przemówienia na podiach czy na rogu ulicy z pewnością docieram do odbiorców w sposób najbardziej bezpośredni z możliwych, ale teatr jest jeszcze czymś innym – ponieważ ludzie pragną sztuki. Ludzie żądają sztuki – i to sztuki masowej. Problem zasadza się na różnicy – takiej powiedzmy, jaką można zaobserwować na przykład pomiędzy *Szczękami*, filmem uznawanym przez burżuazję za sztukę masową i który oddziaływa, ponieważ jest kolorowy, ekscytuje i utrzymuje napięcie – a sztuką dla mas w tym sensie, w jakim rozumieją ją rewolucjoniści: sztuką, która również powinna być barwna, powinna ekscytować i dawać poczucie zawieszenia, ale która powinna także informować ludzi o naturze społeczeństwa, w jakim żyją – tak, aby mogli dokonać jego transformacji. Chciałbym pisać dla kina i telewizji, to oczywiste, ale w tym konkretnym społeczeństwie coś takiego się nie wydarzy. Sytuacja tutaj trochę różni się od tej w Anglii, gdzie telewizja państwowa i podobne instytucje – pomimo tego, że zasadniczo działają wedle reguł kapitalistycznych – oferują więcej grantów czy subsydiów na zamówienia

7. Ang. *Office of Economic Opportunity* (OEO).

dla znanych literatów na pisanie tekstów dla telewizji, czy tym podobne projekty. Ale tutaj przedsiębiorczość prywatna trzyma nad wszystkim tak ścisłą kontrolę i przyjmuje tak defensywne stanowisko, że praktycznie nie zdarzają się przypadki wprowadzania nawet niewielkich zmian, które choćby w minimalnym stopniu mogłyby zreformować skostniałą formułę.

Czy widziałby Pan jakieś miejsce dla krytyka, jeżeli w grę wchodzi kwestia rozróżnienia pomiędzy dobrą a złą sztuką rewolucyjną?

Z pewnością tak, ale jeżeli napisałbym sztukę, która byłaby dramatem o oczywistym marksistowskim nastawieniu, traktującym o socjalistycznej rewolucji, istnieje duże prawdopodobieństwo, że bez względu jak dobrze bym to zrobił, krytyk – jeżeli reprezentowałby burżuazyjny punkt widzenia na to, czym powinna być sztuka i czym powinna się zajmować – zareagowałby negatywnie natychmiast, gdybym tylko włożył w usta bohatera tekst, że „kapitalizm jest taki a taki” – nawet, jeżeli te słowa byłyby wypowiedziane w najbardziej naturalnej sytuacji i gdyby stanowiły najbardziej logicznie przemyślany element rozwoju wydarzeń, sensownie umiejscowiony w akcji tej sztuki. Na przykład, nikt mnie nie przekona, że *Narodziny narodu* to wielka sztuka. Rozumie pan, do czego dążę? Jest tak dlatego, że w chwili, kiedy wymieniam tytuł *Narodziny narodu* muszę jednocześnie ustosunkować się do samej treści filmu. I jest dla mnie bez znaczenia, czy D. W. Griffith po mistrzowsku opanował cięcia, montaż itd., bo zdecydowanie odrzucam sam kontekst tego filmu – i gdybym miał ten film skrytykować, albo napisać recenzję lub jakiś inny tekst na jego temat, skoncentrowałbym się bezpośrednio na tym właśnie aspekcie.

Czy jednak nie można dopatrzeć się w tym wywodzie nieco naiwnego podejścia do tego, czym jest krytyka literacka? Przecież krytycy – osiągając lepsze lub gorsze rezultaty – zajmują się na przykład kimś takim jak Brecht, chociaż wcale niekoniecznie muszą dzielić jego przekonania. Z pewnością krytyka literacka to dialog, a więc jeżeli w zbyt mocno zidentyfikujemy się z wartościami oferowanymi przez dzieło, którym się zajmujemy – czy wówczas w jakimś sensie nie przytępiamy tego dialogu, nie pozbawiamy go elementu napięcia?

Nie. Uważam, że właśnie jeżeli się te wartości odbiera jako swoje, wówczas można ocenić, czy utwór jest dobry czy zły, ponieważ dopiero wtedy jest się w stanie dostrzec, czy – z estetycznego punktu widzenia – autor zrobił to, co powinien był zrobić.

Dobrze, ale w jaki sposób można dojść do jakichś sformułowań dotyczących estetyki rewolucyjnej?

Najlepszą pracą poświęconą krytyce literackiej, jaką kiedykolwiek przeczytałem jest książka Mao Tse Tunga – *Yenan Forum on Art and Literature*. Pisze w niej, że sztuka winna być nie tylko politycznie poprawna, ale również „artystycznie potężna”. Zaznacza ponadto, że sam fakt, iż jest się marksistą nie gwarantuje jeszcze, że jeżeli napisze się sztukę, to będzie to koniecznie dzieło wielkiej miary. Sztuki pisania dramatów trzeba się uczyć: rzecz w tym, na ile skutecznie będzie się w stanie wkomponować swoją ideologię w tworzone dzieło. Jeżeli bowiem dzieło – jak mówi Mao – jest pod względem artystycznym pozbawione mocy, wówczas bez względu na to, jak bardzo mogłoby być poprawne pod względem politycznym – będzie dziełem nieudanym, twórczą porażką. Mao wskazuje też, że wysoce uzdolniony artysta o radykalnie wstecznych poglądach politycznych – jest jednym z najpoważniejszych zagrożeń. Przykładowo, można wyliczyć dowolną liczbę amerykańskich filmów, które choć potrafią przemówić z mocą, choć są świetnie, błyskotliwie zrobione – reprezentują zupełnie wsteczny, negatywny światopogląd. Gdyby podążać po linii politycznej proponowanej przez *Narodziny narodu*, należało by odejść nawet od demokracji burżuazyjnej i cofnąć się być może i do niewolnictwa.

Można jednak podejrzewać, że dzisiaj musi Pan być niezadowolony z opcji politycznej, którą Pan sam w przeszłości przyjął. Nie chodzi mi tutaj tylko o Holendra i Niewolnika, ale nawet i o czarne sztuki rewolucyjne – w tym sensie, że Pana obecne marksistowsko-leninowskie stanowisko klóciłoby się raczej ze stanowiskiem proponowanym w tych sztukach, czyż nie?

Tak, z pewnością. Sam zawsze pierwszy to przyznaję – i nieraz już to uczyniłem. Te sztuki mówią o tym, o czym mówią wystarczająco dobitnie, ale ich polityczna orientacja jest niesłuszna. Właśnie ostatnio napisałem wstęp do zbioru dramatów, zawierającego między innymi *Bieg historii*⁸, w którym wiele z tych dramatów poddaję krytyce, wykładając jednocześnie dłaczego uważam je za niepoprawne.

Kiedy zaczął się u Pana ten proces przemian światopoglądowych, w wyniku którego Pańskie stanowisko uległo przesunięciu z opcji kulturowo-nacjonalistycznej na szerszą opcję marksistowsko-leninowską?

Można by chyba powiedzieć, że przemiany zaczęły się we wczesnych latach siedemdziesiątych, bo do roku 1970 pracowaliśmy nad kampanią wyborczą Kennetha Gibsona w Newark; zaangażowałem się wówczas bardzo w te wydarzenia. I w ciągu kolejnych kilku lat zacząłem dostrzegać powiązanie pomiędzy sytuacją w Stanach Zjednoczonych i ogólnoświatowym neokolonializmem. Na przykład – choć brytyjscy koloniści zostali wypchnięci z Trynidadu, to jednak pod rzą-

8. Tytuł oryginalny: *The Motion of History*.

dami Erica Williama społeczeństwo funkcjonuje na takich samych zasadach jak poprzednio. Albo – tak jak w przypadku Zairu, skąd usunięto kolonistów belgijskich, ale kraj – pod rządami Mobutu – nie zmienił się wcale, tak samo jak to było w Senegalu czy na Jamajce.

Ja sam byłem głęboko zaangażowany w procesy polityczne w Stanach Zjednoczonych, ponieważ dzięki swoim kulturowo-nacjonalistycznym poglądom przyjąłem reformistyczne stanowisko i to – jak się obiektywnie okazało – w większym stopniu niż mogłem sobie z tego zdawać sprawę. Najlepszym tego dowodem jest to, jak głęboko wszedłem w politykę wyborczą. Pomagałem w wybieraniu ludzi na stanowiska organizując zebrania wyborcze, prowadziłem akcje mające na celu wywarcie wpływu na wynik wyborów prezydenckich – i podejmowałem inne, tym podobne działania. Spotykałem się z czarnymi merami miast i Czarnymi kongresmanami – i przez to wszystko stałem się niejako częścią całego reformistycznego politycznego procesu. Ale w istocie rzeczy kulturowy nacjonalizm i reformizm łączą się ze sobą, z czego zacząłem sobie zdawać sprawę – o ile pamiętam – około 1972 roku, kiedy to okazało się zupełnie jasno, że wszystko to, co zaszło w Newark było zwykłą zmyłką. Sam dałem się nabrać i – co gorsza – nabrałem wielu innych. W 1971 roku pojechałem do Afryki, potem, w 1972 – na Trynidad i z powrotem do Afryki – i w coraz poważniej zacząłem sobie uświadamiać, że afrykańscy rewolucjoniści, ludzie tacy jak Samora Machel, gdy mówili o marksizmie za głównego wroga uznawali imperializm. Nie twierdzili, że to biali są wrogami; uważali, że jest nim właśnie imperializm. Używali terminologii marksistowsko-leninowskiej.

Jeszcze przed 1972 rokiem byliśmy już zaangażowani w działalność Komitetu Poparcia dla Wyzwolenia Afryki⁹ i coraz częściej nawiązywaliśmy kontakty z ludźmi o marksistowskich poglądach, którzy działali w ramach tej struktury. W wyniku sporów nad naszą linią polityczną, które z nimi prowadziliśmy – stało się dla nas zupełnie jasne, że stanowisko nacjonalistyczno-burżuazyjne, nacjonalistyczno-kulturowe jest całkiem bez przyszłości, bo nie rozwiązuje problemów zwykłych ludzi. Wówczas rozpoczęły się silne wewnętrzne tarcia w łonie naszej własnej organizacji, Ludowego Kongresu Afrykanów¹⁰. Jednym z przywódców tej organizacji był Don Lee – i kiedy nastąpił konflikt światopoglądowy w kwestii orientacji politycznej Kongresu, to wówczas on opowiedział się po stronie opcji nacjonalistycznej, podczas gdy ja przyjąłem stanowisko marksistowskie. Spieraliśmy się nad tą kwestią cały rok i w efekcie organizacja podzieliła się: jedna grupa osób odeszła na lewe skrzydło, druga kontynuowała linią pravicową – tak, że do roku 1974 oba odgałęzienia zerwały ze sobą jakiegokolwiek więzi. Dla nas,

9. Ang. *African Liberation Support Committee*.

10. Ang. *The Congress of African People*.

mimo, że ideologicznie nie wypracowaliśmy jeszcze całkiem klarownego kierunku, zupełnie jasne było to, że chcieliśmy być marksistami, a nie nacjonalistami.

A to przypuszczalnie oznacza, że powrócił Pan do pracy w grupach między-rasowych?

O, tak. To z pewnością bardzo ważny aspekt tej przemiany. Jestem zdania, że wielonarodowość Stanów Zjednoczonych musi być brana pod uwagę. Ameryka to kraj zamieszkiwany przez przeróżne grupy etniczne, z których większość – a przynajmniej grupy takie, jak te pochodzące z krajów Trzeciego Świata – to narodowości uciskane. Nie może zatem być mowy o organizacji marksistowskiej, która nie byłaby wielonarodowa.

Czy kiedy mówi Pan o rewolucji traktuje ją Pan w kontekście amerykańskim w sensie dosłownym, czy też jest to metafora?

Nie, to wcale nie jest metafora. Tym co musimy zrobić w tym kraju, tym, co widzę jako centralne zadanie rewolucjonistów w naszym kraju, jest stworzenie Partii Komunistycznej, bo przecież takiej nie mamy. Ta tak zwana Komunistyczna Partia Stanów Zjednoczonych jest upadłą, pozbawioną przyszłości reformistyczną organizacją, głoszącą jedynie hasła o pokojowym przejściu do socjalizmu – jak gdyby rzeczywiście było możliwe, abyśmy któregoś dnia mogli po prostu wejść do kabiny w lokalu wyborczym i poprzez głosowanie usunąć Rockefellera ze Standard Oil. To nie tak; musimy w tym kraju zbudować rewolucyjną, Marksistowsko-Leninowską Partię Komunistyczną. Musi kiedyś nastąpić Rewolucja Socjalistyczna – i z pewnością nastąpi. Nie mam co do tego żadnych wątpliwości.

Ja z kolei mam kolosalne wątpliwości, czy coś takiego jest możliwe. Co daje Panu tak silne przekonanie, że rewolucja w Stanach Zjednoczonych jest możliwa?

Wnioski płynące z historii, wnikliwy ogląd świata. Stany Zjednoczone są państwem rewolucyjnym i zawsze było – w tym sensie, że u jego zarania leży rewolta przeciwko Brytyjczykom...

Szczególny rodzaj rewolucji.

Tak. Zgoda, że były to zmagania antykolonialne, pierwsza taka walka na świecie. Właściwie, to ona stała się wzorcem dla ludzi na całym świecie – również i dla Rewolucji Francuskiej.

Ale przecież nie była to rewolucja proletariatu, prawda?

Owszem, znowu zgoda, nie była to rewolucja proletariacka. Ale przecież masy brały udział w walce – to one zawsze walczyły – i właśnie ich walka reprezentowała postęp. Nie mogły to wówczas być masy proletariackie, ponieważ proletariacki

jeszcze w ogóle nie istniał, a to z kolei dlatego, że kapitalizm w tamtych czasach dopiero przechodził najwcześniejszą fazę swojego rozwoju. Ale już wojna secesyjna była walką proletariatu – rozwijającego się proletariatu: białych robotników z Północy i czarnych niewolników. To oni byli zwycięzcami tej wojny. To właśnie to była prawdziwa rewolucja i model dla demokracji burżuazyjnej: cały świat widział w tej wojnie rewolucję wymierzoną przeciw niewolnictwu w Stanach Zjednoczonych. Wszystkie ruchy walki o prawa obywatelskie i o wyzwolenie czarnych z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych były kolejnym etapem tej burżuazyjno-demokratycznej rewolucji, rewolucji, która nie zakończyła się wraz z końcem wojny secesyjnej.

Dziś nasz kraj tak naprawdę chyli się ku upadkowi, jest w defensywie. Klęska działań w Wietnamie obniżyła pozycję Stanów Zjednoczonych tak, że choć kiedyś stały na piedestale wiodącego, pierwszego w świecie supermocarstwa – dziś dzielą ten piedestał ze Związkiem Radzieckim. Co więcej, uważam, że Stany Zjednoczone w sposób nieunikniony stoczą ze Związkiem Radzieckim wojnę, kolejną wojnę, Trzecią Wojnę Światową. I kwestia nie w tym, czy nadejdzie rewolucja, tylko po prostu *jakie kroki* ludzie tutaj muszą poczynić, żeby przyspieszyć jej nadejście.

Czy to oznacza, że gdy chodzi o teatr Pana docelowa publiczność znów się zmieniła?

Raczej tak. Obecnie moimi adresatami byłiby raczej postępowi robotnicy, postępowy element klasy robotniczej.

Jak Pan definiuje tę klasę? Czyż klasa pracująca w Stanach Zjednoczonych nie reprezentuje opcji konserwatywnej?

Nie. To znaczy, jeżeli mówi pan o całej tej biurokracji związków zawodowych – to nie jest ona właściwie niczym więcej, jak tylko pewnego rodzaju zaworem bezpieczeństwa stworzonym przez burżuazję w tym kraju na przełomie wieków, która w ten sposób próbowała zapobiec rewolucji i skierować rewolucyjne ruchy na reformistyczne tory. Nie, klasa pracująca w Ameryce zupełnie nie jest konserwatywna. Jedyne pytanie, które pozostaje, to pytanie o to dlaczego nie ma jeszcze w USA Partii Komunistycznej, która mogłaby przewodzić i wskazywać kierunki działania. Ale kiedy taka już powstanie – wówczas cały ruch klasy robotniczej zintensyfikuje się i z impetem ruszy naprzód.

Gdzie zamierza Pan dotrzeć do tej widowni? Kiedy pisał pan sztuki czarne, nacjonalistyczne – łatwo było przewidzieć w jakich miejscach mógł się Pan konfrontować z widownią, ale gdy mówi Pan o postępowych członkach klasy robotniczej jest to raczej trudniejsze.

Nie, ponieważ przede wszystkim cała klasa robotnicza jest wielonarodowa, a 96 procent czarnych należy do klasy pracującej. Trzeba wystawiać te sztuki tam, gdzie ludzie z klasy robotniczej mogą je zobaczyć – a to oznacza, że trzeba to robić w miejscach zamieszkiwanych przez społeczności robotnicze, takich jak Lower East Side, Village, czy Harlem. We wszystkich tych miejscach sztuka może dotrzeć do postępowych robotników – ale i tak, zasadniczym zadaniem do wykonania jest prowadzenie działalności propagandowej w zakładach pracy.

Czy teatr dla Pana wciąż jeszcze gra centralną rolę, czy jest to już raczej mało istotny czynnik w pana działalności?

Jeżeli chodzi o działalność artystyczną, teatr, jak sądzę, jest dla mnie ważny, ale rzeczą najważniejszą jest dotrzeć do ludzi pracy najlepiej jak to tylko możliwe – to znaczy poprzez propagandę prowadzoną wewnątrz zakładów pracy. Trzeba jednak pamiętać o tym, że kultura rewolucyjna musi w tym odgrywać pewną rolę – a dramaty, powieści, eseje i teksty tym podobne – są tutaj bardzo przydatne. Obecnie wydaje mi się, że esej jest tutaj najbardziej odpowiednią, najlepiej przemawiającą formą.

Czy teraz, kiedy zidentyfikował Pan grupę odbiorców, dla której Pan pisze – nie odczuwa Pan presji by zaniżyć intelektualny poziom tekstów? Czy to nie powoduje, że nie może sobie Pan pozwolić na tak wysokie artystyczne wyrafinowanie, jakie cechowało Pańskie wcześniejsze utwory?

Nie, nie sądzę, żeby w tym tkwiła rzecz. A właściwie odczuwam potrzebę wykształcenia innego rodzaju artystycznego wyrafinowania. Właśnie piszę książkę o Johnie Coltrane'ie, który na początku swojej kariery grał rhythm-and-bluesa z przeróżnymi niezwykle ludźmi. I kiedy chodził od baru do baru grając w różnych zespołach – wykształcił w swojej muzyce niezwykle mocne, pociągające brzmienie, ton, który powodował słuchaczami. Dzisiaj – co jest chyba oczywiste – stajemy twarzą w twarz z komercjalizmem, który nawet rhythm-and-bluesa ogranicza do tego, aby spełniał jedynie wymogi chwilowego popytu. I nawet muzyka Coltrane'a zaczyna faktycznie tracić swoją pierwotną moc, gubić ten głęboki, uderzający rytm i tę specyficzną, napędzającą i porywającą słuchaczy jakość brzmienia, którą właśnie z rhythm-and-bluesa wywiódł.

Myślę, że w tym leży cały problem: uważam, że dramaty powinny być bezpośrednie, poezja powinna być bezpośrednia, to, co się mówi winno być bezpośrednie, a nie niejasne, niewyraźne, czy nieokreślone. Jednak wydaje mi się, że wyrafinowanie włączenie tego, co bezpośrednie z tym, co głębokie – wymaga pewnych zdolności innego typu, które muszę jeszcze rozwinąć. Dlatego właśnie, że wierzę w to, że nawet najprostsze stwierdzenie może kryć najgłębsze zrozumienie i, że najgłębsze zrozumienie powinno móc się zamknąć w najprostszym

stwierdzeniach, że trzeba osiągnąć pewien dialektyczny stosunek pomiędzy czynieniem utworów popularnymi a podnoszeniem poziomu odbiorców i sublimowaniem ich wymagań. Nie zdobywa się utworom popularności tym, że dąży się do ich prostoty, lecz ponieważ dąży się do tego, by ludzie je rozumieli. A kiedy ludzie rozumieją – wówczas rosną ich wymagania. I dlatego sądzę, że kwestią podstawową jest jak połączyć to, co głębokie i wymagające z tym, co popularne. To wymaga znacznie większych zdolności niż te, jakie dotąd posiadałem.

A jaki jest Pański pogląd na cały czarny ruch artystyczny lat sześćdziesiątych?

Wciąż jeszcze są postępowi czarni artyści, którzy odnoszą to, co robią do idei Ruchu Wyzwolenia Czarnych¹¹ i do rewolucji – co jest pozytywną stroną medalu. Stroną negatywną jest to, że część artystów do-kooptowała do burżuazji. Mam na myśli tę frakcję czarnego ruchu artystycznego, która spoczęła na laurach, poprzestając jedynie na rozróżnieniu koloru skóry. I doszło do tego, że teraz ci sami ludzie, którzy pierwsi nam się przeciwstawili, otrzymują dziś – jak kraj długi i szeroki – granty i dotacje na zakładanie Teatrów Czarnej Sztuki¹², takich jak „The Negro Ensemble Company”, czy „The New Lafayette Company”. I mamy dzisiaj filmy poświęcone czarnej sztuce, które na tym bazują, a dla telewizji pracuje kilkanaście osób, które kiedyś, w latach sześćdziesiątych, grały w moich dramatach i uważały się za rewolucyjnych czarnych artystów, ale którzy w swoich działaniach ograniczyli się tylko do kwestii związanych z kolorem skóry. Czym jest czarna sztuka? Czarna sztuka dotyczy czarnych – tak zapewne myśleli. Ale sedno sprawy leży w tym, że czarna sztuka ma dotyczyć rewolucji. I zupełnie tu nie chodzi o filmy z czarnoskórymi aktorami, gdzie czarni robią dokładnie to samo, co robią biali – takie jak *Super Fly*, *Werewolf from Watts*, czy inne, tym podobne.

Jednak z drugiej strony Pana książki publikowane są przez znanego burżuazyjnego wydawcę, Morrowa. Czy nie jest Pan sam związany z tym samym systemem, który chciałby Pan pokonać?

Cóż, myślę, że w ostatecznym rozrachunku każdy z nas w jakimś stopniu w tym systemie tkwi. Robotnicy muszą pracować dla Forda czy dla General Motors. Cały problem w tym, że system jest własnością burżuazji, a nie da się żyć, jeżeli się nie pracuje. Obecnie mam naprawdę spore problemy z wydawaniem swoich tekstów. Dawniej miałem ich znacznie mniej, ale dzisiaj muszę przechodzić przez bezsensowne dyskusje z Williamem Morrowem na temat moich książek. Mimo, że są wydawane po raz dwudziesty z rzędu, tamci jednak koniecznie chcą od nowa

11. Ang. *Black Liberation Movement*.

12. Ang. *Black Arts Theatre*.

czytać manuskrypty, żeby podjąć ostateczną decyzję czy je wydać, czy nie. Moje książki dają im co roku znaczne dochody, ale oni mimo to ciągle robią mi jakieś problemy – jak gdyby nigdy wcześniej nie mieli mojego manuskryptu w rękach. A tak na marginesie tej rozmowy: otóż natchnęła mnie ona żeby do nich dzisiaj zadzwonić i dać im za to kopniaka w tyłek.

Dlaczego nie wydaje Pan książek w jakiejś spółdzielni, czy innej tego typu instytucji?

Ależ wydawałem je w ten sposób, ostatnie dwa tomy poezji – *Hard Facts* i *Spirit Reach* – wydałem bez niczyjego udziału.

Dlaczego więc trzymać się dalej Morrowa?

Ze względu na pieniądze. Kiedy Morrow jednak w końcu decyduje się wydać jakaś moją książkę, przynosi mi to więcej pieniędzy. Nie wolno tylko im pozwolić na to, żeby dyktowali wszystkie warunki, żeby człowieka od siebie zupełnie uzależnili jeżeli chodzi o decyzje wydawnicze. Na przykład – wróćmy do tego tomu poezji, który wydałem własnym sumptem. Sprzedałem już trzecie wydanie, w sumie około 3.500 egzemplarzy – i to tylko na wieczorach autorskich lub na czyjąś prośbę. Jeżeli o mnie chodzi, uważam, że to fantastyczny wynik i zamierzam robić takie rzeczy dalej – bez względu na to, co o tym sądzi Morrow. Ale właściwie popełniłem błąd tak mówiąc: nie – nie zamierzam już mieć z nimi nic wspólnego, jestem zbyt czysty.

Jednak cała nasza rozmowa odbywa się w Yale, gdzie przecież nie spotyka Pan zbyt wielu przedstawicieli oświeconego proletariatu.

Nie, ale chciałem uczyć w Essex County College – i zostałem odrzucony, chciałem uczyć w Newark Rutgers – i zostałem odrzucony. Człowiek, z którym rozmawiałem w Essex County College powiedział, że skontaktuje się ze mną na początku roku – ale nie uściślił, o który rok mu chodziło. Szef kolegium Newark Rutgers napisał do mnie list, że przeoczył mój pierwszy list, ale ten kolejny odsyła do innych profesorów, a ci mają się do mnie odezwać. To było w zeszłym roku. A potem – bez żadnej zapowiedzi – przyszła propozycja z Yale – i jest dla mnie oczywiste, że tamci wołają, żebym tutaj uczył dzieci mniejszej lub większej burżuazji, które nijak nie są związane z tą walką, o której mówiliśmy. Chociaż naturalnie nie we wszystkich przypadkach to się pokrywa z prawdą; jest tutaj sporo młodzieży, która potrafi w odpowiedni sposób postrzegać rzeczywistość i zauważa potrzebę zmian. Ale tak, czy inaczej – rzeczywiście zatrudniono mnie tutaj w New Haven i pracuję przez dwa, trzy dni w tygodniu. Jednak żeby dać mi etat wykładowcy w Essex County College, która jest szkołą dla młodzieży wywodzącej się głównie z klasy robotniczej w samym Newark... co to, to nie – nie kwalifikuję się do tej

pracy. Dla mnie sprawa jest zupełnie oczywista: jej oczywistość jest właśnie tym, co cuchnie, ale jeżeli weźmiemy pod uwagę zasady, według których ten kraj funkcjonuje – taka polityka jest zupełnie logiczna.

Czy żywi Pan wciąż zainteresowanie amerykańskim teatrem jako takim? Generalnie, czy interesuje Pana amerykańskie pisarstwo także inne niż rewolucyjne?

Tak, interesuję się całością tego zjawiska i próbuje być na bieżąco z tym, co się w literaturze dzieje. I cały czas chodzę do kina.

Na początku swojej kariery był Pan w pewien sposób związany z Edwardem Albeem, prawda?

Widzi pan, Edward miał pieniądze i był związany z Richardem Barrem i Clintonem Wilderem, którzy byli producentami – a Albee miał przebój: *The Zoo Story*. Zorganizował więc warsztaty pisarskie. Byłem jednym z uczestników warsztatów i *Holender* powstał jako przedstawienie warsztatowe. Sztuka spodobała się producentom, więc wystawili ją na deskach Cherry Lane. Jednak Edward Albee i ja nigdy – o ile wiem – nie mogliśmy zgodzić się ze sobą na żaden temat.

Czy nie czuje Pan, że zajmowanie się rewolucją jako pisarz, jako artysta, jest w pewnym sensie symptomem utraty siły rozpędu, spadku aktywności – wycofaniem się z rzeczywistej walki, która naprawdę rozgrywa się poza teatrem?

Nie, ponieważ teatr, sztuka, kultura – mają niesłychany wpływ na ludzi i stanowią element walki. Taka działalność nie jest oczywiście głównym aspektem tej walki, którym jest jej polityczna organizacja i w końcu sam rewolucyjny przewrót, jaki ostatecznie dokonuje się poprzez zbrojne wystąpienie. Ale jednak aspekt kulturalny takich zmagania ma wielkie znaczenie, ponieważ dowolna klasa, która zamierza obalić władzę innej – aby dokonać rewolucji musi najpierw wokół niej stworzyć odpowiednią opinię publiczną; ideologiczna nadbudowa jest zawsze niezwykle istotna. I właśnie dlatego, na przykład, propaganda jest taka ważna. Zdecydowanie najbardziej funkcjonalną formą propagandy są ulotki i czasopiśma – a nie dramaty, bo przecież nie da się wejść do zakładu pracy i wystawić tam sztukę; wystarczająco trudne jest rozprowadzanie ulotek, bibuły, czy książek.

Jaki – Pana zdaniem – kierunek obierze Pańska praca na przestrzeni najbliższych kilku lat? Czy będzie to odejście od teatru, krok w kierunku bardziej bezpośredniego, politycznego działania?

Od jakiegoś czasu jestem już zaangażowany w bezpośrednie działania polityczne. Ale w ciągu ostatnich kilku lat wystawiliśmy dwie sztuki. W zeszłym roku wystawiliśmy sztukę zatytułowaną *S-I*, napisaną w roku 1975, a w tym – *Bieg historii*, która była pisana w latach 1975–76. Oba te dramaty wyjdą w styczniu,

opublikowane przez Morrowa, razem z nieco starszą rzeczą pod tytułem *Statek niewolniczy*¹³. Zamierzam też dokończyć jeszcze jeden dramat, *Fabryka*¹⁴, nad którym właśnie pracuję. Jak więc widać, chciałbym podzielać jeszcze w teatrze, bo – ponieważ umiem pisać – uważam pisanie za konieczne. Jeżeli mam jakieś idee – powinienem je zapisać i starać się nadać im kształt, w którym można je opublikować.

Czy włączy się Pan osobiście w prace związane z produkcją przedstawień, czy zamierza Pan oddać te kwestie w inne ręce?

Nie do końca. Zamierzam partycypować w pewnych pracach związanych z wystawieniem tych sztuk. Włączyłem się już w produkcję dwóch ostatnich przedstawień, a teraz pracujemy nad przygotowaniem antologii poezji rewolucyjnej, przedstawienia recytacyjnego, które będziemy wkrótce wystawiać – i tu zamierzam zaangażować się w reżyserię. Mam nadzieję, że gdy uda mi się już skończyć tę nową sztukę – być może na wiosnę przyszłego roku – będziemy mogli również i ją gdzieś wystawić. Mam całą masę pomysłów jeżeli chodzi o rzeczy, które niezbędnie trzeba będzie zorganizować. Przykładowo, w naszym kraju, w którym żyje ponad dwieście milionów ludzi – nie mamy nawet popularnego magazynu artystycznego, nie mamy nawet żadnego czasopisma krytycznoliterackiego o marksistowskim nastawieniu, który wychodziłby w miarę regularnie i miałby ogólnokrajowy zasięg – to są rzeczy, które trzeba w tym kraju rozwinąć. Jeżeli ktoś emituje w telewizji coś takiego, jak *Korzenie*, czy debatę nad aferą Watergate, albo kiedy pokazują programy, w których przedstawiają czarnych mężczyzn w charakterze alfonsów – tak jak to jest w przypadku rzeczy takich jak *Baretta* czy *Starsky and Hutch* (przy okazji, facet, który występuje w *Starsky and Hutch* grał w pierwszym przedstawieniu *Toalety* – ten sam facet, który tutaj gra alfonsa zwanego Misiaczkiem) – powinniśmy mieć możliwość zrecenzowania czy skrytykowania tego typu widowisk na jakichś ogólnodostępnych łamach. Powinniśmy oferować solidną krytykę, aby być w stanie chronić ludzi pracy przed chłamek, na który stale są narażeni. Co naprawdę robimy? O czym naprawdę są *Korzenie*? A co można sądzić na temat zacierania afery Watergate, które zostało po prostu przyjęte jako exposé na ten temat? Wszystkich tych ważnych działań krytycznych nie podejmujemy, albo robimy to jedynie nieregularnie, na łamach różnych gazet. Potrzebujemy publikacji poświęconych konkretnie sztuce popularnej i mam nadzieję, że zaangażuję się w rozwijanie właśnie czegoś takiego.

[Tłumaczył Paweł Jędrzejko]

13. Tytuł oryginalny: *The Slave Ship*.

14. Tytuł oryginalny: *The Factory*.

Ktoś wysadził Amerykę* Somebody Blew Up America

(Wszyscy ludzie myślący
sprzeciwiają się terroryzmowi
temu wewnętrznemu
i międzynarodowemu...
Ale nie powinno się
wykorzystywać jednego
By kamuflować drugie)

Mówią, że to jakiś terrorysta, jakiś
barbarzyński

A Rab, w

Afganistanie

To nie nasi amerykańscy terroryści

To nie Klan, nie Skinheadzi

Ani ci, którzy wywalają w powietrze kościoły

czarnuchów, albo reinkarnują nas w Celach Śmierci

To nie Trent Lott¹

Ani David Duke² ani Giuliani³

Ani Schundler⁴, Helms⁵ emerytowany

(All thinking people
oppose terrorism
both domestic
& international...
But one should not
be used
To cover the other)

They say its some terrorist, some
barbaric

A Rab, in

Afghanistan

It wasn't our American terrorists

It wasn't the Klan or the Skin heads

Or the them that blows up nigger

Churches, or reincarnates us on Death Row

It wasn't Trent Lott

Or David Duke or Giuliani

Or Schundler, Helms retiring

* Przekład i opracowanie historyczne – Paweł Jędrzejko

1. Chester Trent Lott, republikański senator ze stanu Mississippi. Zmuszony do rezygnacji z funkcji przewodniczącego republikańskiej mniejszości senackiej po tym, jak w czasie przyjęcia z okazji setnych urodzin Stroma Thurmonda, zwolennika segregacji rasowej na Południu, Lott publicznie stwierdził: „[kiedy Thurmond] ubiegał się o prezydenturę [w 1948 roku] głosowaliśmy na niego. Jesteśmy z tego dumni. A gdyby pozostała część kraju poszła za naszym przewodnictwem, nie mielibyśmy wszystkich tych problemów, z którymi od lat się borykamy”. (Thomas B. Edsall and Brian Faler, *Lott Remarks on Thurmond Echoed 1980 Words*, „The Washington Post”, December 11, 2002, s. A06. Artykuł dostępny także w Internecie pod adresem: <<http://www.washingtonpost.com/ac2/wp-dyn/A37288-2002Dec10>>).

2. David Ernest Duke, biały nacjonalista amerykański, były Wielki Mistrz Rycerstwa Ku Klux Klanu, także były Reprezentant stanu Louisiana, ubiegał się o prezydenturę USA w latach 1988 i 1992. Zwolennik dobrowolnej segregacji rasowej i białego separatyzmu.

3. Rudolph William Louis „Rudy” Giuliani, amerykański polityk i prawnik zwalczający przestępczość zorganizowaną oraz nadużycia finansowe. Jako mer Nowego Jorku zasłynął skutecznością podnosząc znacznie bezpieczeństwo w mieście, a po atakach na Centrum Światowego Handlu w 2001 roku zdobył uznanie jako wzorowy przywódca.

4. Bret D. Schundler, afroamerykański polityk, mer Jersey City od 1992 do 2001, który zasłynął skutecznością w walce z korupcją i odniósł znaczący sukces w dziedzinie podniesienia poziomu zatrudnienia a także ulepszenia systemu szkolnictwa.

5. Jesse Alexander Helms, Jr., kontrowersyjny amerykański senator, ceniony za znakomitą pracę

To nie
Rzeźączka w przebraniu
nie syf w białym prześcieradle
wymordowały czarnych
Sterroryzowały rozsądek do szaleństwa
Większej części człowieczeństwa, jak przypadło

Mówią (kto mówi? Kto to wypowiada
Kto forszę wyklada
Kto ciągle kłamie
Kto nosi przebranie
Kto miał niewolników
Kto się dorobił na Tobym?

Kto się utuczył na plantacjach?
Kto wyróżnął Indian?
Wykończyć chciał Czarną nację?

Kto mieszka przy Wall Street
Najpierwszej plantacji
Kto ci obciął jaja
Kto ci zgwałcił mamę?
Kto zlinczował tatę?

Kto grzeje smołę, kto drze pierze
Kto trzymał zapalną, kto pożary wzniecał
Kto zabijał i zlecał
Kto mówi, że jest Bogiem, będąc zawsze Diablem

Kto największy z wielkich
Kto najlepszy z dobrych
Kto Jezusowi podobny

Kto wszystko stworzył
Kto ten najmądrzejszy

It wasn't
the gonorrhea in costume
the white sheet diseases
That have murdered black people
Terrorized reason and sanity
Most of humanity, as they pleases

They say (who say? Who do the saying
Who is them paying
Who tell the lies
Who in disguise
Who had the slaves
Who got the bux out the Bucks

Who got fat from plantations
Who genocided Indians
Tried to waste the Black nation

Who live on Wall Street
The first plantation
Who cut your nuts off
Who rape your ma
Who lynched your pa

Who got the tar, who got the feathers
Who had the match, who set the fires
Who killed and hired
Who say they God & still be the Devil

Who the biggest only
Who the most goodest
Who do Jesus resemble

Who created everything
Who the smartest

w służbie publicznej, jednak znany ze swego ultrakonserwatyizmu jako zażarty przeciwnik Ruchu Praw Obywatelskich, feminizmu, Praw Mniejszości Seksualnych, Akcji afirmatywnej, czy aborcji. Jego wypowiedziom zarzucano także często rasistowskie zabarwienie. Stanowił ikonę chrześcijańskiej prawicy i uosobienie stałości pravicowych poglądów.

Kto ten największy
Kto najbogatszy
Kto mówi, żeś brzydki,
a on najnajprzystojniejszy

Kto wytycza sztukę
Kto wytycza naukę

Kto zbudował bomby
Kto zbudował karabiny

Kto kupował niewolników, kto ich sprzedawał

Kto cię wyzywał od czarnucha, chama
Kto mówił, że Dahmer⁶ nie był obłąkany

Kto / Kto / Kto /

Kto skradł Puerto Rico
Kto skradł Indie, Filipiny,
Manhattan
Australię i Hebrydy

Kto wciskał opium Chińczykom

Kto ma na własność budynki
Kto się kasą cieszy
Kogo trochę śmieszysz
Kto cię wsadził za kraty
Kto ma w garści gazety

Kto miał niewolnicze statki
Kto zarządza armią

Kto fałszywym prezydentem
Kto władcą

Who the greatest
Who the richest
Who say you ugly
and they the goodlookingest

Who define art
Who define science

Who made the bombs
Who made the guns

Who bought the slaves, who sold them

Who called you them names
Who say Dahmer wasn't insane

Who / Who / Who /

Who stole Puerto Rico
Who stole the Indies, the Philipines,
Manhattan
Australia & The Hebrides

Who forced opium on the Chinese

Who own them buildings
Who got the money
Who think you funny
Who locked you up
Who own the papers

Who owned the slave ship
Who run the army

Who the fake president
Who the ruler

6. Odniesienie niejasne. Osobą, do których ten fragment wiersza się odwołuje mógł być Vernon Ferdinand Dahmer, Sr., amerykański przywódca Ruchu Praw Obywatelskich, który zmarł 11 stycznia 1966 w wyniku obrażeń, jakich doznał na skutek podpalenia jego domu przez bojówkę Ku Klux Klanu, lub Jeffrey Lionel Dahmer, seryjny morderca, który dokonywał zbrodni na tle seksualnym, a jego ofiarami byli najczęściej chłopcy i mężczyźni reprezentujący grupy rasowe o pochodzeniu afrykańskim i azjatyckim. Dahmer, skazany na 957 lat więzienia, powoływał się w trakcie procesu na niepoczytalność. Zob. Lionel Dahmer, *A Father's Story*, William Morrow and Co., New York, 1994, s. 209–210.

Kto bankierem

Kto / Kto / Kto /

Kto kopalni swych strzeże

Kto ci mózg wypierze

Kto ma dosyć chleba

Kto chce pokoju

Kto, twoim zdaniem, potrzebuje wojny

Kto trzyma łapę na ropie

Kto nie haruje w ukropie

Kto ma ziemię, ale w niej nie kopie

Kto nie bambus, nie asfalt czarny

Kto taki wielki, że nikogo nad nim

Kto ma to miasto

Kto powietrze na własność

Kto wziął w posiadanie wodę

Kto do twojej kołyski ma tytuł

Kto rabuje, kradnie, łże i morduje

i kłamstwo w prawdę zamienia ciupasem

Kto dzikusiem cię nazwie, brudasem

Kto mieszka w największym domu

Kto popełnia najcięższe zbrodnie

Kto na urlop wyjeżdża wygodnie

Kto zabił najwięcej czarnuchów

Kto zabił najwięcej Żydów

Kto zabił najwięcej Włochów

Kto zabił najwięcej Irlandczyków

Kto zabił najwięcej Afrykanów

Kto zabił najwięcej Japończyków

Kto zabił najwięcej Latynosów

Kto / Kto / Kto

Kto ma ocean

Who the banker

Who / Who / Who /

Who own the mine

Who twist your mind

Who got bread

Who need peace

Who you think need war

Who own the oil

Who do no toil

Who own the soil

Who is not a nigger

Who is so great ain't nobody bigger

Who own this city

Who own the air

Who own the water

Who own your crib

Who rob and steal and cheat and murder
and make lies the truth

Who call you uncouth

Who live in the biggest house

Who do the biggest crime

Who go on vacation anytime

Who killed the most niggers

Who killed the most Jews

Who killed the most Italians

Who killed the most Irish

Who killed the most Africans

Who killed the most Japanese

Who killed the most Latinos

Who / Who / Who

Who own the ocean

Kto ma samoloty
Kto ma hipermarkety
Kto ma telewizję
Kto ma radio

Kto ma to, o czym nie wiadomo nawet,
że jest w czyimś posiadaniu
Kto ma na własność właścicieli,
którzy nie są właścicielami naprawdę

Kto ma przedmieścia
Kto wysysa miasta
Kto tworzy prawa

Kto zrobił Busha prezydentem
Kto wierzy, że wciąż trzeba
machać flagą konfederacji
Kto kłamie, choć gęba pełna
frazesów o demokracji
KTO / KTO / KTOKTO /

Kto jest Bestią z Apokalipsy
Kto 666
Kto zdecydował
i Jezusa ukrzyżował

Kto jest Diabłem w realnym wymiarze
Kto się wzbogacił na rzezi Ormian,
kto go wskaże

Kto największym terrorystą
Kto zafałszował biblię
Kto zabił najwięcej ludzi
Kto czynił najwięcej zła
Kto się nie martwi, czy przetrwa

Kto miał kolonie
Kto zawłaszczył najwięcej ziemi
Kto rządzi światem

Who own the airplanes
Who own the malls
Who own television
Who own radio

Who own
what ain't even known to be owned
Who own the owners
that ain't the real owners

Who own the suburbs
Who suck the cities
Who make the laws

Who made Bush president
Who believe the confederate flag
need to be flying
Who talk about democracy
and be lying
WHO / WHO / WHOWHO /

Who the Beast in Revelations
Who 666
Who decide
Jesus got crucified

Who the Devil on the real side
Who got rich
from Armenian genocide

Who the biggest terrorist
Who change the bible
Who killed the most people
Who do the most evil
Who don't worry about survival

Who have the colonies
Who stole the most land
Who rule the world

Kto twierdzi, że jest dobry,
 lecz czyni samo zło
 Kto jest największym katem
 Kto/Kto/Kto ^^[^]

Kto ma już ropę
 Kto chce więcej ropy
 Kto ci powiedział to wszystko, co wiesz,
 a co okaże się kłamstwem
 Kto / Kto / ???

Kto finansował Bin Ladena,
 może to Szatan

Kto płaci CIA,
 Kto wiedział, że bomba wybuchnie
 Kto wie dlaczego terroryści
 Uczyli się latać na Florydzie, w San Diego

Kto wie czemu Pięciu Izraelczyków
 filmowało eksplozję
 I pękało ze śmiechu kontemplując rozjeb

Kto potrzebuje kopalnych paliw,
 choć słońce ciągle jeszcze świeci

Kto wydaje karty kredytowe
 Kto dostaje ulgi podatkowe
 Kto wyszedł z Konferencji
 Przeciwko Rasizmowi⁷

Kto zabił Malcolma, JFK,
 Kto zabił doktora Kinga,
 Roberta Kennedy'ego
 – kto zrobiłby coś takiego?

Who say they good
 but only do evil
 Who the biggest executioner
 Who/Who/Who ^^[^]

Who own the oil
 Who want more oil
 Who told you what you think
 that later you find out a lie
 Who / Who / ???

Who fount Bin Laden,
 maybe they Satan

Who pay the CIA,
 Who knew the bomb was gonna blow
 Who know why the terrorists
 Learned to fly in Florida, San Diego

Who know why Five Israelis
 was filming the explosion
 And cracking they sides at the notion

Who need fossil fuel
 when the sun ain't goin' nowhere

Who make the credit cards
 Who get the biggest tax cut
 Who walked out of the Conference
 Against Racism

Who killed Malcolm,
 Kennedy & his Brother
 Who killed Dr King,
 Who would want such a thing?

7. Odniesienie do Światowej Konferencji Przeciwko Rasizmowi, która odbyła się pod auspicjami Narodów Zjednoczonych w roku 2001 w Durbanie. Delegacje USA i Izraela opuściły salę obrad w geście protestu przeciwko antysemityzmowi, jakim debata, zdaniem świadków, była naznaczona (zob. wywiad z Mary Robinson, Wysokm Komisarzem do spraw Praw Człowieka <http://news.bbc.co.uk/2/hi/talking_point/forum/1673034.stm>).

Czy wiąże ich coś z zabójstwem Lincolna?

Kto najechał Grenadę

Kto zrobił pieniądze na apartheidzie

Kto trzyma Irlandczyków

w kolonialnym jarzmie

Kto obalił rządy w Chile i zaraz w Nikaragui

Kto zamordował Davida Sibeko⁸,

Chrisa Hani⁹,

ci sami, którzy zabili Biko¹⁰,

Cabrala¹¹, Nerudę¹², Allende¹³,

Che Guevarę, Sandino¹⁴,

Kto zabił Kabilę¹⁵ – ci sami,

którzy wykończyli Lumumbę,

Are they linked to the murder of Lincoln?

Who invaded Grenada

Who made money from apartheid

Who keep the Irish

a colony

Who overthrow Chile and Nicaragua later

Who killed David Sibeko,

Chris Hani,

the same ones who killed Biko,

Cabral, Neruda, Allende,

Che Guevara, Sandino,

Who killed Kabila, the ones

who wasted Lumumba,

8. David Maphgumzana Sibeko, zwany “Południowoafrykańskim Malcolmem X”, jedna z wiodących postaci Panafrykanistycznego Kongresu Azanii (Południowej Afryki). Zginął od kuli w roku we własnym mieszkaniu w Oyster Bay, Dar-Es-Salaam w Tanzanii 12 czerwca 1979.

9. Chris Hani, urodzony jako Martin Thembisile Hani, przywódca Komunistycznej Partii Afryki Południowej i szef sztabu zbrojnego skrzydła Afrykańskiego Kongresu Narodowego (ANC). Był żartem przeciwnikiem apartheidu. Został zamordowany 10 kwietnia 1993 r.

10. Stephen Bantu Biko, jeden z najważniejszych działaczy walczących z apartheidem w RPA, przywódca ruchów studenckich, założyciel Ruchu Świadomości Czarnych. Zamordowany w policyjnym areszcie 12 września 1977 roku, Biko stał się ikoną walki z apartheidem.

11. Amilcar Lopes Cabral, bojownik o wyzwolenie Gwinei Portugalskiej (Gwinei Bissau) oraz Wysp Zielonego Przylądka spod portugalskiego kolonializmu. Założyciel Afrykańskiej Partii Wyzwolenia Wysp Zielonego przylądka i Gwinei Bissau. Przywódca partyzantki antyportugalskiej w wojnie o niepodległość Gwinei. Zamordowany 20 stycznia 1973 r.

12. Pablo Neruda zmarł w wyniku choroby nowotworowej 23 września 1972 roku; jego pogrzeb, wbrew zakazowi Augusto Pinocheta, stał się wydarzeniem publicznym, gromadzącym tysiące wielbicieli noblisty i zwolenników jego wizji politycznej.

13. Salvador Isabelino Allende Gossens, prezydent Chile, pierwszy w historii obu Ameryk marksista, który zdobył prezydenturę w bezpośrednich wyborach. Według oficjalnej, kwestionowanej przez przeciwników Juntę wersji wydarzeń, 11 września 1973 roku Allende popełnił samobójstwo w czasie przewrotu wojskowego Augusto Pinocheta.

14. Augusto Nicolás Calderón Sandino, rewolucjonista nikaraguański, legendarny przywódca buntu przeciwko obecności militarnej Stanów Zjednoczonych w Nikaragui i symbol oporu przeciwko amerykańskiej dominacji. Zamordowany 21 lutego 1934 roku przez generała Anastasio Somozę Garcię, późniejszego przywódcę kraju. Spuściznę rewolucjonisty pielęgnuje Sandinistowski Front Wyzwolenia Narodowego.

15. Laurent-Désiré Kabila, prezydent Demokratycznej Republiki Konga, który obalił dyktaturę Mobutu Sese Seko. Zamordowany 18 stycznia 2001.

Mondlane¹⁶, Betty Shabazz¹⁷,
Księżniczkę Małgorzatę¹⁸,
Rapha Featherstone'a¹⁹,
Małego Bobby'ego²⁰

Kto zamknął Mandelę, Dhorubę²¹,
Geronimo, Assatę²², Mumię²³,

Mondlane, Betty Shabazz,
Princess Margaret,
Ralph Featherstone,
Little Bobby

Who locked up Mandela, Dhoruba,
Geronimo, Assata, Mumia,

16. Eduardo Chivambo Mondlane, przywódca Frontu Wyzwolenia Mozambiku, zamordowany w zamachu bombowym w Dar es Salaam w Tanzanii 3 lutego 1969.

17. Betty Shabazz, (ur. Betty Dean Sanders, znana również jako Betty X) żona Malcolma X. Zmarła 23 czerwca 1997 roku w wyniku ciężkich poparzeń, jakie odniosła w pożarze mieszkania, podpalonego przez nieletniego wnuka, Malcolma Shabazza.

18. Odniesienie do domysłów, jakie krążyły wokół śmierci zmarłej 9 lutego 2002 roku księżniczki Małgorzaty Windsor, hrabiny Snowdon, siostry królowej Elżbiety II, propagowanych przez Rogera Todgingly'ego. Zob. także artykuł *Murder Most Regal*, <<http://www.thesleaze.co.uk/mostregal.html>>.

19. Ralph Featherstone, radykalny działacz Ruchu Czarnej Siły, zginął wraz z Williamem „Che” Paynem w wyniku eksplozji bomby 9 marca 1969 roku. Okoliczności jego śmierci interpretowane są różnie: jedne źródła twierdzą, że bomba została podłożona w samochodzie, którym obaj działacze jechali do Bel Air w stanie Maryland, gdzie miał mieć miejsce proces Jamila Abdullaha Al-Amina (H. Rap Brown’a), inne sugerują, że oni sami planowali zamach, a bomba, przewożona pod siedzeniem pasażera, wybuchła przypadkiem.

20. Mały Bobby – Lil’ Bobby, czyli Bobby Hutton, najmłodszy członek partii Czarnych Panter, do której wstąpił w roku 1966 w wieku 16 lat. Zginął od kul policji 6 kwietnia 1968 roku w Oakland w Kalifornii.

21. Dhoruba al-Mujahid bin Wahad (ur. Richard Moore), amerykański pisarz, aktywista, przywódca partii Czarnych Panter i współzałożyciel Czarnej Armii Wyzwoleńczej (Black Liberation Army). Oskarżony o usiłowanie zabójstwa dwóch oficerów policji, spędził w więzieniu łącznie 19 lat; został uniewinniony dopiero w wyniku uznania apelacji przez Sąd Najwyższy 15 marca 1990 r.

22. Assata Olugbala Shakur (ur. JoAnne Deborah Byron, nazwisko małżeńskie Chesimard), afroamerykańska aktywistka, członkini Partii Czarnych Panter i Czarnej Armii Wyzwoleńczej. Oskarżona o dokonanie licznych przestępstw federalnych, Shakur była osadzona w kilku zakładach karnych. Traktowanie, jakiemu podlegała w więzieniu wzbudziło protesty wielu grup walczących o prawa człowieka. Zbiegła z zakładu karnego w roku 1979, a od roku 1984 mieszka na Kubie, gdzie uzyskała azyl polityczny. Jej biografia dostarczyła motywów do filmów i utworów muzycznych.

23. Mumia Abu-Jamal (ur. Wesley Cook), amerykański dziennikarz, członek Partii Czarnych Panter, komentator i prezenter radiowy, były przewodniczący Filadelfijskiego Związku Czarnych Dziennikarzy, oskarżony o morderstwo policjanta, Daniela Faulknera i skazany na śmierć, a w wyniku apelacji odbywający karę dożywocia. Kontrowersyjny wyrok był i pozostaje jednym z najczęściej debetowanych i poddawanych w wątpliwość wyroków w najnowszej historii USA. Mumia Abu-Jamal jest autorem książki *Live from Death Row (Z celi śmierci – na żywo)* – wydanych w roku 1995 pamiętników, ukazujących brutalność systemu karnego i efekty psychologiczne funkcjonowania kapitalistycznego systemu penitencjarnego, oraz *Death Blossoms: Reflections from a Prisoner of Conscience* z roku 1997. Zob: Helen Halyard, *Live from Death Row: Political prisoner Mumia Abu-Jamal speaks from prison* <<http://www.wsws.org/articles/1999/apr1999/mumi-a21.shtml>>.

Garveya²⁴, Dashiella Hammetta²⁵,
Alphaeus Huttona²⁶

Kto zabił Huey'a Newtona²⁷,
Freda Hamptona²⁸, Medgara Eversa²⁹,
Mikey'a Smitha³⁰,
Waltera Rodney'a³¹,

Garvey, Dashiell Hammett,
Alphaeus Hutton

Who killed Huey Newton,
Fred Hampton, Medgar Evers,
Mikey Smith,
Walter Rodney,

24. Marcus Mosiah Garvey, urodzony 1887 roku na Jamajce działacz społeczny i polityczny, założyciel Uniwersalnego Związku Doskonalenia Czarnych (UNIA) w Stanach Zjednoczonych, propagator idei "Powrotu do Afryki", twórca Ludowej Partii Politycznej na Jamajce. Zasłynął jako twórca sloganu „Czarne jest piękne”. W 1925 roku w Stanach Zjednoczonych został oskarżony o propagowanie pocztą nieprawdziwego wizerunku założonej przez siebie firmy armatorskiej „Black Star Line”, skazany na pięć lat więzienia i po dwóch latach deportowany na Jamajkę.

25. Samuel Dashiell Hammett, amerykański pisarz, twórca Sokoła maltańskiego, polityczny aktywista, prezes Kongresu Praw Obywatelskich w Nowym Jorku (CRC), twórca funduszu kaucyjnego, mającego służyć wykupywaniu z aresztu więźniów politycznych. Kongres został uznany za wyrotową organizację komunistyczną w roku 1947. W roku 1951 Hammett odmówił zeznań dotyczących osób wspierających fundusz i został skazany za obrazę sądu. W roku 1953 przesłuchiwany był przez HUAC; w wyniku odmowy wskazania osób wspierających fundusz, trafił na czarną listę.

26. W. Alphaeus Hutton, współpracownik Samuela Dashiella Hammetta, skazany w tym samym procesie. (Zob. <<http://news.google.com/newspapers?nid=1314&dat=19510711&id=JKApAAA AIBAJ&sjid=BOYDAAA AIBAJ&pg=7070,3286413>>.)

27. Huey Percy Newton, współzałożyciel i przywódca Partii Czarnych Panter, działacz polityczny, autor pracy doktorskiej *War Against The Panthers: A Study of Repression in America*. (1 czerwca 1980, University of California, Santa Cruz – <http://www.mindfully.org/Reform/War-Against-Panthers-Newton1jun80.htm>). Dwukrotnie oskarżony o morderstwo i niewinniany w wyniku apelacji; w 1989 roku skazany za sprzeniewierzenie środków stanowych i federalnych, przeznaczonych na prowadzenie przez Czarne Pantery programy edukacyjnej i dożywianie uczniów. 22 sierpnia 1989 roku zginął od kuli Tyrone'a Robinsona, członka ideologicznie zorientowanej organizacji o charakterze więziennego gangu znanej pod nazwą Rodziny Czarnych Partyzantów.

28. Fred Hampton, brutalnie zamordowany 4 grudnia 1969 roku wiceprzewodniczący oddziału Partii Czarnych Panter w stanie Illinois. Zginął w wyniku niczym nie prowokowanego nocnego ataku jednostki operacyjnej Prokuratury Stanu Illinois (przy współdziałaniu policji Chicago oraz Federalnego Biura Śledczego) na jego mieszkanie, w którym przebywała grupa Czarnych Panter. Choć nikt z zabójców nie został skazany, morderstwo pociągnęło za sobą trwającą do dziś debatę na temat łamania konstytucyjnych praw Czarnych Panter. Dzień 4 grudnia 2004 roku obchodzono w Chicago jako „Dzień Freda Hamptona”.

29. Medgar Wiley Evers, aktywista Ruchu Praw Obywatelskich w stanie Mississippi, sekretarz stanowego oddziału Narodowego Stowarzyszenia Postępu Osób Kolorowych (NAACP), zamordowany przez członka Ku Klux Klanu, Byrona De La Beckwith'a, 12 czerwca 1963 roku.

30. Mikey Smith-Michael Smith, jamajski poeta dub, który zasłynął wierszem (a później także albumem) pt. *Mi Cyaan Believe It*. Sympatyzujący z rastafarianizmem poeta o lewicowo-anarchistowskich poglądach został zamordowany 17 sierpnia 1983 roku. Przypuszcza się, że zabójstwa dokonali polityczni oponenci Smitha, reprezentujący pravicową Jamajską Partię Pracy.

31. Walter Rodney, jeden z najważniejszych historyków Gujany, aktywista polityczny, autor

Czy to ci sami, którzy próbowali otruć Fidela
Kto starał się utrzymać Wietnamczyków
w Ucisku

Kto wyznaczył nagrodę za głowę Lenina

Kto palił Żydów w piecach,
i kto im w tym pomagał
Kto rzucił hasło „Najpierw Ameryka”³²
i zgodził się na żółte gwiazdy³³
KTO/KTO/^^

Kto zabił Różę Luksemburg, Liebknechta
Kto zamordował Rosenbergow
A wszyscy ci porządni ludzie wykańczani,
torturowani, mordowani,
znikający z powierzchni ziemi

Kto się wzbogacił na Algierii, Libii, Haiti,
Iranie, Iraku, Arabii Saudyjskiej,
Kuwejcie, Libanie,
Syrii, Egipcie, Jordanii, Palestynie,

Kto odcinał ludziom dłonie w Kongo
Kto wynalazł AIDS Kto zakaził bakcylami
Koce dla Indian
Kto wykoncypował „Szlak Łez”

Kto wysadził USS „Maine”
i rozpalił Wojnę Hiszpańsko-Amerykańską
Kto przywrócił Sharona do Władzy

Was it the ones who tried to poison Fidel
Who tried to keep the Vietnamese
Oppressed

Who put a price on Lenin's head

Who put the Jews in ovens,
and who helped them do it
Who said “America First”
and ok'd the yellow stars
WHO/WHO/ ^^

Who killed Rosa Luxembourg, Liebknecht
Who murdered the Rosenbergs
And all the good people iced,
tortured , assassinated,
vanished

Who got rich from Algeria, Libya, Haiti,
Iran, Iraq, Saudi,
Kuwait, Lebanon,
Syria, Egypt, Jordan, Palestine,

Who cut off peoples hands in the Congo
Who invented Aids Who put the germs
In the Indians' blankets
Who thought up “The Trail of Tears”

Who blew up the Maine
& started the Spanish American War
Who got Sharon back in Power

czterokrotnie wznawianej książki *How Europe Underdeveloped Africa* (1972), twórca Związku Ludzi Pracy Gujany, zamordowany w eksplozji bomby 13 czerwca 1980 roku.

32. Odniesienie do głównego sloganu Komitetu „Najpierw Ameryka” (*The America First Committee*, AFC), najważniejszej organizacji sprzeciwiającej się włączeniu się USA w działania drugiej wojny światowej. Organizacja straciła całkiem na znaczeniu po japońskim ataku na Pearl Harbor.

33. Chodzi o żółte Gwiazdy Dawida na naramiennych opaskach, przymusowo noszonych przez żydowską ludność w krajach okupowanych przez faszystowskie Niemcy; odniesienie do ludobójstwa (*shoah*).

Kto popierał Batistę³⁴, Hitlera, Bilbę³⁵,
Czang Kaj-Szeka kto KTO K T O/

Kto zdecydował,
że z Akcją afirmatywną trzeba skończyć
A Rekonstrukcja? Nowy Ład?
Nowe Pogranicze? Wielkie Społeczeństwo?

Kto zatrudniał mamlasa Clarence’a Thomasa³⁶
Kto – du-du pierdu – wypelził z prągeby Powella³⁷
Kto wie, ile z picy

siedzi w Condoleezy

Kto zapłacił Connerly’emu³⁸
by służył za wieszak–rzeźbiony Murzynek
Kto przyznaje “Geniusza” Homo Locus
Subsidere³⁹

Kto obalił Nkrumę⁴⁰, Bishopa⁴¹,

Who backed Batista, Hitler, Bilbo,
Chiang kai Chek who WHO W H O/

Who decided Affirmative Action
had to go
Reconstruction, The New Deal,
The New Frontier, The Great Society,

Who do Tom Ass Clarence Work for
Who doo doo come out the Colon’s mouth
Who know what kind of Skeeza
is a Condoleeza

Who pay Connelly
to be a wooden negro

Who give Genius Awards to Homo Locus
Subsidere

Who overthrew Nkrumah, Bishop,

34. Fulgencio Batista y Zaldívar, wspierany przez USA dwukrotny prezydent Kuby, dyktator i przywódca sił zbrojnych kraju, obalony w wyniku Rewolucji.

35. Theodore Gilmore Bilbo, amerykański polityk, gubernator Mississippi w latach 1916–20 i 1928–3, senator Stanów Zjednoczonych w latach 1935–47. Zwolennik Białej supremacji i ścisłej segregacji rasowej, członek Ku Klux Klanu.

36. Clarence Thomas, prawnik, uznawany za jednego z najbardziej konserwatywnych sędziów Sądu Najwyższego, drugi po Thurgoodzie Marshallu Afroamerykanin na tym stanowisku w historii USA.

37. W oryginalne odniesienie do Colina Powella funkcjonuje w grze słownej z przewiskiem „Colon”, który to wyraz po angielsku oznacza także okrężnicę.

38. Wardell Anthony „Ward” Connerly, afroamerykański aktywista polityczny i biznesmen, założyciel i prezes Amerykańskiego Instytutu Praw Obywatelskich, zwolennik zniesienia Akcji afirmatywnej.

39. Najprawdopodobniej jest to odniesienie do stypendium MacArthur Fellowship, przyznawanego na podstawie nominacji jednostkom (obywatelom USA), które wykazały się szczególną kreatywnością na niwie artystycznej, naukowej lub społecznej.

40. Kwame Nkrumah (Francis Nwia-Kofi Ngonloma) – premier i prezydent Ghany, działacz ruchu panafrkańskiego, współinicjator Organizacji Jedności Afrykańskiej, doktor honoris causa Uniwersytetu Jagiellońskiego, obalony w roku 1966 w wyniku wojskowego puczu wspieranego przez CIA. Autor licznych książek i artykułów poświęconych (między innymi) rewolucji, panafrkanizmowi, kolonializmowi. Jeden z najbardziej szanowanych przywódców afrykańskich.

41. Maurice Rupert Bishop, polityk grenadzki, absolwent London School of Economics, lider opozycji za rządów premiera Erica Gairego, a później przywódca rewolucji na Grenadzie w roku 1979, premier państwa i twórca Ludowej Armii Rewolucyjnej. Oskarżany przez administrację Reagana o tworzenie infrastruktury umożliwiającej radziecki atak na USA. Rozstrzelany w roku 1983 w wyniku konfliktu wewnątrzpartyjnego i zamieszek politycznych, jakie wiązały się z usunięciem go ze stanowiska przez wicepremiera Bernarda Coarda.

Kto otrul Robesona⁴²,
kto próbował wsadzić DuBoisa za kraty
Kto wrobił Rapa Jamila al Amina⁴³,
Kto wrobił Rosenbergów, Garvey'a,
Chłopców ze Scottsboro⁴⁴,
Dziesięciu z Hollywood⁴⁵

Kto podpalił Reichstag

Kto wiedział,
że Światowe Centrum Handlu wybuchnie
Kto powiedział 4000 izraelskim pracownikom
Bliźniaczych Wież
Żeby tego dnia zostali w domach

Who poison Robeson,
who try to put DuBois in Jail
Who frame Rap Jamil al Amin,
Who frame the Rosenbergs, Garvey,
The Scottsboro Boys,
The Hollywood Ten

Who set the Reichstag Fire

Who knew the World Trade Center
was gonna get bombed
Who told 4000 Israeli workers
at the Twin Towers
To stay home that day

42. Paul LeRoy Bustill Robeson, światowej sławy amerykański baryton, aktor, uczonec, pisarz, orator i prawnik, znany ze swojej działalności jako awangardysta Ruchu Praw Obywatelskich. Inwigilowany – szczególnie w dobie McCartyizmu – jako zwolennik wywrotowych poglądów. Przynajmniej jego śmierci są wciąż obiektem debat i domysłów; istnieje pogląd, iż pod pozorem terapii mającej na celu wyleczenie stanów depresyjno-maniakalnych Robesona, związani z CIA lekarze działali w złej wierze po to, by zneutralizować aktora i śpiewaka, którego popularność mogła się stać poważnym nośnikiem idei marksistowskich.

43. Jamil Abdullah Al-Amin (ur. Hubert Gerold Brown), znany również jako H. Rap Brown, aktywista afroamerykański, prezes studenckiej organizacji Studenckiego Komitetu Koordynacyjnego Akcji Bez Przemocy, a później członek zarządu Partii Czarnych Panter. Oskarżony o inicjowanie zamieszek, łamanie przepisów dotyczących posiadania broni i uchylanie się od stawienia się w sądzie. W czasie pobytu w więzieniu za napad z bronią w rękę w latach 1971–1976 przeszedł na sunnicką wersję Islamu, a po wyjściu na wolność został liderem Ummah, afroamerykańskiej grupy muzułmańskiej dążącej do stworzenia stanu rządzonego według prawa szariatu w Stanach Zjednoczonych. W 2002 roku zatrzymany ponownie i skazany za 13 przestępstw (w tym za zabójstwo policjanta), na dożywocie.

44. Chłopcy ze Scottsboro (*the Scottsboro Boys*) – dziewięciu młodych Afroamerykanów oskarżonych o gwałt popełniony na dwóch białych kobietach w Scottsboro, w stanie Alabama, w roku 1931. W pierwszym procesie, w atmosferze linczu, wszyscy zostali skazani przez sąd składający się wyłącznie z białych przysięgłych. W wyniku odwołań i zaangażowania prawnej sekcji Partii Komunistycznej, proces oparł się o Sąd Najwyższy. W efekcie kontrowersji wprowadzono w system prawny USA zasady skutecznej asysty prawnej oraz nielegalności wykluczania jednostek ze składu przysięgłych na podstawie rasy.

45. Dziesięciu z Hollywood (*The Hollywood Ten*) – grupa artystów filmowych z Hollywoodzkiej Czarnej Listy, którym w 1947 roku uniemożliwiono zatrudnienie w branży ze względu na ich poglądy polityczne i domniemane czy realne związki z Amerykańską Partią Komunistyczną. Dziesięciu z Hollywood to: Alvah Bessie, scenarzysta, Herbert Biberman, scenarzysta i reżyser, Lester Cole, scenarzysta, Edward Dmytryk, reżyser, Ring Lardner Jr., scenarzysta. John Howard Lawson, scenarzysta, Albert Maltz, scenarzysta, Samuel Ornitz, scenarzysta, Adrian Scott, producent i scenarzysta, Dalton Trumbo, scenarzysta.

Czemu nie było tam Sharona?

/

Kto, Kto, Kto/

eksplozja Dzięcioła gazety pisały
że można było zobaczyć oblicze diabła

Kto KTO Kto KTO

Kto robi pieniądze na wojnie

Kto robi kasiorę na lęku i kłamstwach

Kto chce świata takim, jaki jest

Kto chce, żeby światem rządził imperializm

i ucisk narodów i terror

przemoc i głód i nędza.

Kto jest władcą Piekła?

Kto jest najpotężniejszy

Kto ze znajomych kiedyś

Widział Boga?

Ale każdy przecież widział

Diabła

Jak Dzięciołi dziób rozsadza czaszkę

Pęka życie pęka mózg pęka twoja jaźń

Jak Dzięcioł za pan brat z diabłem

Całą noc, cały dzień, posłuchaj – jak Dzięcioł

Wybuchający w ogniu.

Słyszymy: pytania same się podnoszą

W straszliwych płomieniach,

jak charczenie oszalałego psa

Jak kwaśne rzygowiny Piekielnych Ognia

Kto to Kto to Kto (+) kto kto ^

Kto i Ktoktoktoktoktoktoktoktoktooooo!

Why did Sharon stay away ?

/

Who,Who, Who/

explosion of Owl the newspaper say
the devil face cd be seen

Who WHO Who WHO

Who make money from war

Who make dough from fear and lies

Who want the world like it is

Who want the world to be ruled by imperialism

and national oppression and terror

violence, and hunger and poverty.

Who is the ruler of Hell?

Who is the most powerful

Who you know ever

Seen God?

But everybody seen

The Devil

Like an Owl exploding

In your life in your brain in your self

Like an Owl who know the devil

All night, all day if you listen, Like an Owl

Exploding in fire.

We hear the questions rise

In terrible flame like the whistle

of a crazy dog

Like the acid vomit of the fire of Hell

Who and Who and WHO (+) who who ^

Whoooo and Whoooooooooooooooooooo!

Wciąż rewolucjonista...¹

Paweł Jędrzejko: *Niemal piętnaście lat temu profesor Teresa Pyzik, która aż do 2008 roku pełniła funkcję Kierownika Zakładu Literatury i Kultury Amerykańskiej Uniwersytetu Śląskiego, przywiozła zdobyty gdzieś, intensywnie używany egzemplarz wywiadu, którego udzielił Pan w 1978 Christopherowi Bigsby'emu. Pamięta Pan może tę rozmowę?*



Amiri Baraka w czasie koncertu w ramach festiwalu *Ars Cameralis Silesiae Superioris*, który miał miejsce w klubie Hipnoza w Katowicach, 21 listopada 2009. Zdjęcie: R. Kaźmierczak ©

Amiri Baraka: Bigsby, tak... z Anglii!

Tak – z University of East Anglia. To był naprawdę inspirujący wywiad. Ta mocno podniszczona fotokopia tekstu dotarła do Polski, która niewiele lat wcześniej zaczęła się otwierać po upadku starego systemu w roku 1989. Byłem wtedy bardzo młodym doktorantem profesor Pyzik, która planowała wówczas publikację wyboru esejów na temat amerykańskiego teatru napisanych przez amerykańskich dramaturgów. To ona poprosiła mnie o przekład Pańskiej rozmowy z Bigsby'ym na język polski. Tekst, aż do tej chwili, czekał na publikację – ale Pańskie refleksje sprzed trzech dekad wydają się równie istotne, jak niegdyś. W czasie wywiadu rozmawialiście Panowie o powiązaniu teatru i rewolucji, której nadejście Pan przepowiadał. Proszę mi pozwolić, że przypomnę Panu konteksty tej dyskusji: mówił Pan o Pańskiej fascynacji rewolucją na Kubie, o Cuba Libre, którą Pan w jej wyniku napisał...

Tak, oczywiście...

... I mówiliście Panowie o Holendrze, o Niewolniku, o wkładzie afroamerykańskich intelektualistów w rozwój zjawisk, które faktycznie kształtowały świat od lat pięćdziesiątych do roku 1978... Zastanawia mnie to niezmiernie: minęło trzydzieści, a właściwie trzydzieści jeden lat od tamtej pory – a Pan wciąż jest rewolucjonistą...

1. Wywiad dla „Er(r)go: Teoria – Literatura – Kultura” przeprowadzony 21 listopada 2009, po koncercie Amiri Baraka Speech Quarter w katowickim Jazz Clubie Hipnoza Katowice. Koncert odbył się w ramach festiwalu *Ars Cameralis Silesiae Superioris* 2009.

[śmiech] O tak, mam nadzieję, że to się nie zmieniło...

Ale... czy rewolucja istotnie nastąpiła? Czy rewolucja, która miała miejsce ostatnio to ta, którą Pan przepowiadał? Niewielu ludzi naprawdę wierzyło w to, że afroamerykański Prezydent będzie kiedykolwiek przewodził Stanom Zjednoczonym, a dziś – to fakt...

[śmiech] OK, to są właśnie Stany. Dam Panu egzemplarz artykułu, który na ten temat – dokładnie o tym – napisałem. Piszę w nim, że Stany Zjednoczone były dotąd świadkiem czterech rewolucji. Pierwsza – pozwoliła nam pozbyć się Brytyjczyków. Druga – to Wojna Secesyjna. Trzecia rewolucja – w latach sześćdziesiątych – przyniosła koniec amerykańskiego apartheidu. A czwartą był wybór Obamy na Prezydenta².

Pozostaje jednak jedno ważne pytanie: co dalej? Co z tym teraz zrobimy? Jak będziemy *definiować* wydarzenia, które miały miejsce w naszej najnowszej historii? Ja sam definiuję to, co zaszło jako ostatni etap Ruchu Praw Obywatelskich i pierwszą próbę poważnego podjęcia kwestii demokracji ludowej. Teraz, inaczej niż to było w latach sześćdziesiątych, postrzegam zmiany jako zachodzące etapami. To *coś*, z czym walczymy, zostanie ostatecznie obalone, ale transformacja nie nastąpi w jakiś fantastyczny, idealistyczny sposób – bo *Oni* są zbyt zasobni. Wszystkie inne rewolucje wybuchały w państwach zasadniczo rolniczych, w biednych państwach, gdzie klasa robotnicza stanowiła wąski margines społeczeństwa. My mamy dużą klasę robotniczą, której powiedziano, że jest klasą średnią: to głównie robotnicy i liczebna klasa średnia. A wszystkie pieniądze...

Ale, tak jak Pan powiedział, wybór Obamy to niezwykły skok. Wróćmy więc do pytania o przyszłość: co dalej? Niektórzy gardłują, że Obama powinien działać intensywniej, robić więcej... no tak, ale niech ktoś może powie *jak*,

2. „There have already been Four Revolutions in the United States. The first in the 18th century, for ‘independence’ (quotes because in some ways it never completely happened. Check out British holdings in the US). The 2nd in the 19th century, the Civil War, which ended chattel slavery (& w/ the 13th, 14th 15th amendments) and competitive capitalism, ushered in monopoly capitalism and began to free the white worker from the land. [...] The 3rd revolution was the 50’s to 70’s Civil Rights and Black Liberation Movements which ended petty apartheid & segregation (Civil Rights Bill, Voting Rights Bill, Brown vs. Bd of Ed). Though a case could be made that this was an extended motion that was initiated by the post Civil War move out of the south by millions of Black people transforming the Afro American people from a largely peasant rural people to a working class. An urban proletariat. [...] The Obama election is the 4th Revolution! What is needed now is for the would be Left, the revolutionaries, the progressive sector of the body politic, the Communists to correctly analyze and project widely just what kind of revolution this is. But more than that, lay out exactly what is to be done at this point, the entry to a new stage of US social development, like we used to say, what is the key link, to make the next forward motion?”. Amiri Baraka, *We Are Already In The Future!* <<http://mbantunyan.com/blog/2008/12/03/guest-commentator-amiri-baraka/>>.

jakim sposobem? Czy zdajesz sobie sprawę z tego, z kim on się musi mierzyć? Ma Pan świadomość, że te korporacje rządzą tym... tym krajem? Rozumie Pan moje wątpliwości? A większość tych... tych kongresmanów to w większości po prostu lobbyści reprezentujący interesy różnych korporacji. A więc co tu robić? Cóż, dopóki my – naród – nie będziemy w stanie wykształcić jakichś ludowo-demokratycznych, rewolucyjno-demokratycznych sił, zdolnych wywierać naciski i wprowadzić Stany Zjednoczone w kolejny etap transformacji, walka Obamy będzie walką samotną i długotrwałą. Zresztą, nie mam złudzeń: bez względu na okoliczności, te zmagania będą się ciągnąć jeszcze przez całe lata. Istnieje poważne niebezpieczeństwo, że staniemy twarzą w twarz ze swoistym syndromem Syzyfa: *Oni* zrobią co w ich mocy, żeby zapobiec zmianom. Ty coś osiągasz, wtaczasz kamień na górę – a *Oni* próbują natychmiast go zepchnąć z powrotem.

Jeżeli Obama utrzyma się przez dwie kadencje – a sądzę, że w drugiej kadencji będzie w stanie zrobić więcej, niż w pierwszej – sytuacja może ulec zmianie, lecz jakkolwiek sprawy by się nie potoczyły, walka przed nim długa i bolesna. Ważne jest jednak to, że *większość* nie jest dziś, by tak rzec, większością *Białą*: to większość wielonarodowa. Oto fakt, który trzeba przyjąć do wiadomości i dogłębnie zrozumieć: to Czarni, Latynosi, Azjaci i progresywni Biali wynieśli Obamę na fotel prezydencki – to oni tego dokonali. Teraz ci sami ludzie muszą zdobyć się na autorefleksję na tyle poważną, by mogli zdecydować co dalej, jaki powinien być ich kolejny krok. Bo nietrudno zauważyć, że spośród 43% wyborców, którzy optowali za McCainem, ci o najniższej świadomości chcieli go, bo był *Biały*. Najbardziej obłudni z tej grupy udzielili mu poparcia, bo liczyli na to, że skuteczniej będzie chronił ich pieniądze. Widzi Pan... ten cały szum wokół rasy nie był niczym innym jak tylko wybiegiem, dywersją, zasłoną dymną przesłaniającą to, co faktycznie tkwiło u podłoża indywidualnych wyborów. A fakty są takie, że całą debatę można byłoby zredukować do pytania o to, jak dany kandydat będzie chronił korporacyjne interesy i jak będzie dbał o *Ich* pieniądze. Wszyscy patrzają właśnie na to.

Kiedy Obama został wybrany, napisałem artykuł na pierwszą stronę mojej gazety *Jedność i Walka*. Nagłówek żądał wprost: „Panie Prezydencie, żadnych subwencji, żadnych wykupów: domagamy się upaństwowienia banków, domagamy się upaństwowienia przemysłu samochodowego”. Ale przecież Obama działa pod niewiarygodną presją: niezaprzeczalną prawdą jest, że Stanami Zjednoczonymi istotnie rządzą monopole kapitalistycznych korporacji. Więc, jak Pan rozumie, walka jest niezmiernie trudna i bezwzględna – i wydaje mi się, że bardzo wielu z nas nie zdaje sobie sprawy z tego, jak trudno będzie w niej zwyciężyć. Nawet ta cholerna Ustawa o Zdrowiu Publicznym...³ Albo, proszę spojrzeć na

3. Ang. *The Health Bill*, ustawa z 8 listopada 2009.

coś takiego, jak, powiedzmy, Ustawa o Równej Płacy⁴, którą Obamie udało się wprowadzić w życie w ciągu trzydziestu dni. Dlaczego frakcji Clintonowskiej się to nie udało? Rozumie Pan, do czego dążę... im, teoretycznie, *bardziej* powinno na tym zależeć, ale to Obama doprowadził do uchwalenia ustawy w ciągu miesiąca. Z tym, że natychmiast po tym jego opozycja przegrupowała siły – i teraz już nic nie pójdzie mu tak łatwo. No cóż, miejmy nadzieję, że uda mu się utrzymać prezydenturę przez dwie kadencje i liczymy na to, że w tej drugiej nastąpią jakieś bardziej zdecydowane przemiany. Ale pewne jest to, że jego przeciwnicy będą walczyć... walczyć do upadłego.

Ale wydaje mi się, że większość postępowej Europy i postępowej Ameryki, większość postępowego świata Zachodu autentycznie liczy na to, że prezydentura Obamy nie zakończy się po pierwszej kadencji. I naprawdę sądzę, że może w tym względzie liczyć na bardzo silne międzynarodowe poparcie.

Bezwzględnie tak.

To interesujące... Bo trzydzieści lat temu, kiedy mówił Pan o rewolucji miał Pan faktycznie na myśli rewolucję marksistowską.

Owszem...

... i w dramatach czy w poezji powoływał Pan do istnienia postaci i podmioty liryczne, które podejmowały zmagania zmierzające ku radykalnej transformacji – przemianie rewolucyjnej, w wyniku której klasa robotnicza miałaby stworzyć społeczeństwo „równych pośród równych”.

No tak, to wszystko się ziści, ale nie *takim sposobem*. Jeżeli czytał Pan Mao, rozumie Pan gdzie leży problem – na czym polega kwestia jedności wśród grup o znacznej liczebności, na czym polega kwestia etapów rewolucyjnego rozwoju. A w Stanach Zjednoczonych taki proces nie zajdzie: to się w Ameryce po prostu nie stanie. Ameryka nie jest dziewiętnastowieczną Rosją, to nie Chiny z początku dwudziestego wieku: USA to najbogatszy naród na świecie, to oparty na kapitalistycznym monopolu, imperialistyczny naród. Jednak zwróćmy przy tym uwagę na pewną sprzeczność: Amerykanie *mogli* wybrać afroamerykańskiego prezydenta i to też uczynili. A dlaczego? Dlatego, że na elektorat Obamy składa się 95% Czarnych, 60% Azjatów i 60% Latynosów i postępowych Białych. I właśnie *ta* koalicja stanowi siłę, która jest zdolna zbudować demokrację ludową. To właśnie siła rewolucyjna – lecz nie ta sama, która stała na czele rewolucji w Chinach, czy przewodziła rewolucji w Rosji; to siła przewodnia rewolucji *amerykańskiej*.

4. Ang. *The Equal-Pay Bill*, ustawa z 29 stycznia 2009.

Jednak w kontekście polskim ostatnie dwudziestolecie to okres w historii, kiedy wreszcie zaczęliśmy oddychać. Przed rokiem 1989, a w zasadzie po dziś dzień, sama idea komunistycznej rewolucji kojarzy się w Polsce ze...

... Stalinem ...

... właśnie tak – z czymś całkowicie sprzecznym wobec tego, na co Pan miał nadzieję w latach sześćdziesiątych. Orientacja naszego współczesnego myślenia o zjawiskach społecznych i politycznych nie mogłaby chyba być odleglejsza od ideologii wyprowadzanej z tekstów marksistowskich. Dla nas praktyka komunizmu była doświadczeniem zaciskającej się z wolna garoty...

... to całkiem inny świat ...

...a więc, zasadniczo, należałoby zadać Panu pytanie o to, jak Pan postrzega ideę rewolucji dziś, kiedy świat komunistyczny – taki, jakim niegdyś był – w praktyce przestał istnieć?

No nie, jednak nie – ten świat nie przestał istnieć, trwa dalej. Proszę spojrzeć: ze wszystkich krajów świata jedynie dwa były, czy też są dalej rzeczywiście porównywalne ze Stanami Zjednoczonymi: Związek Radziecki i Chiny. Dziś, *de facto*, USA są u Chin zadłużone, a przecież Chiny stanęły na nogi dopiero w 1947 roku. Zdaje sobie Pan sprawę, jak szybko im się to udało? A choć Rosja współczesna jest już czymś innym niż dawniej, to jednak Rosja roku 1917 zdołała obalić poprzedni system władzy. I mimo, że mógłby Pan powiedzieć, że przecież Chiny też wstąpiły dziś na ścieżkę burżuazyjną i przyjęły formułę gospodarki mieszanej – to zgodzi się Pan przecież, że takie właśnie cechy stanowią również najbardziej charakterystyczne wyznaczniki amerykańskiego modelu zarządzania światem i całego Zachodniego imperializmu. [A więc porównanie pozostaje w mocy, a świat komunistyczny, o którym Pan mówił – w pewnym sensie trwa dalej]. Wpływ, jaki Stany i cały Zachód wywierają na pozostałe kraje jest wprost nieogarniony...

Idąc dalej: w latach dwudziestych ubiegłego wieku rozgorzała ciekawa debata: Lenin napisał pamflet o tym, co rewolucyjnego jest w koncepcji Stanów Zjednoczonych Europy⁵. Argumentuje tam, że Stany Zjednoczone Europy to proklamacja reformizmu. Ale dziś Stany Zjednoczone Europy faktycznie istnieją – mamy przecież Unię Europejską. Unia, porównywalna z USA, już *jest*. Ale co dalej? Chodzi mi o to, że wy także będziecie musieli przejść przez proces transformacji, w ogólnym wymiarze podobnie jak Stany Zjednoczone – przy czym trzeba

5. Chodzi najprawdopodobniej o pamflet „О лозунге Соединенных Штатов Европы”, który Lenin napisał w Zurichu między rokiem 1916 a 1917. Dlatego też w przekładzie, za Leninem, używam wyrazu „Stany” zamiast „Kraje” czy „Państwa”.

pamiętać o różnicy kontekstów. W obu przypadkach musimy te specyficzne konteksty odpowiednio wykorzystać, odpowiednio nimi grać – nic innego nam nie pozostaje.

Na przykład, kiedy w latach siedemdziesiątych prowadziliśmy kampanię mającą na celu wprowadzanie Afroamerykanów na ważne polityczne stanowiska, ludzie sarkali, że „przecież to żadna rewolucja.” Ale istota problemu polegała wtedy na tym, że nie mieliśmy innego wyjścia. Myślenie było takie: albo zdobędziemy dla Czarnych znaczące stanowiska, albo przeciwnicy nas zabiją... rozumie Pan? Albo nam się to uda, albo zginiemy. Inaczej musielibyśmy być wiecznie Czarnymi Panterami.

To była kwestia przetrwania...

Właśnie tak. A zatem – trzeba robić to, co da się zrobić w danej sytuacji. Uważam, że wybór Obamy był niezwykłym krokiem naprzód, ale ludzie, którzy do niego doprowadzili jeszcze nie rozumieją *do czego* właściwie doprowadzili.

Nie rozumieją tego, że jeszcze długa droga przed nimi?

Nie rozumieją. Bo jeżeli zaszczepi się jedność wśród tak licznych grup Afroamerykanów, tak licznych grup Latynosów, tak licznych Azjatów, a dziś także sporej liczby postępowych Białych, można rządzić tym krajem – można kierować Stanami Zjednoczonymi. Widzi Pan – można byłoby rządzić w Stanach, ale ci, którzy osiągnęli sukces doprowadzając Obamę do prezydentury nie podejmują żadnych działań w tym kierunku. Kiedy tylko wybory się zakończyły, ludzie ci powrócili natychmiast na dawne sekciarskie pozycje i znowu tkwią w dawnych podziałach. Problem jest wyrazisty: dziś przejawia się na przykład w tym, że Konwent Czarnych⁶ naskakuje na Obamę w kwestii bezrobocia. I wszystko w porządku – ale kto, do jasnej... Co, *nie wiedzą*? Przecież siedzą w Kongresie, nie wiedzą *kto* jest władny, by powstrzymać bezrobocie? Obama dał bankom pieniądze, ale czy banki dają pożyczki? *Skądże!* Potrafię nawet zrozumieć ich odczucia, ale trzeba zauważyć, że wielu z tych ludzi trwało przy Hilary Clinton aż do samego końca.

Od zawsze uważam, że nasze wspólne cele kiedyś mogłyby nas kiedyś zjednoczyć. To znaczy... pewnie Pan teraz powie, że ci ludzie aż do ostatniej chwili wspierali Hilary Clinton i, że w dodatku powoduje nimi zazdrość o sukces Obamy. A ja wtedy stwierdzę tylko, że Stany to Stany – i trzeba je postrzegać w całej ich złożoności. Jak ostatecznie dojdziemy do socjalizmu? Jedno jest pewne: nie tak, jak to było w Rosji, nie tak jak to było w Chinach, nie tak, jak to było na Kubie.

6. Ang. *The Congressional Black Caucus* – konwent parlamentarny reprezentujący wyłącznie afroamerykańskich członków Kongresu Stanów Zjednoczonych.

A czy wiedział Pan to w latach sześćdziesiątych, albo wtedy, kiedy rozmawiał Pan z Bigsbyem? Myślał Pan w ten sposób trzydzieści lat temu?

Nie, bo byłem młodszy i... niecierpliwy. [śmiech]

Wobec tego na ile Pana wcześniejsze dzieła są dziś ważne? Bo ja sam – zdecydowanie – postrzegam te sztuki, które odróżniły Amiriego Barakę od LeRoi'a Jonesa jako istotne. Tyle, że dziś odczytuje się je inaczej.

Tak, ale widzi Pan... Trzeba pamiętać o tym, że już nie pozwala się na wystawianie sztuk, które pisał niegdyś. Choć właściwie sztuk, które pisze teraz także się nie wystawia [śmiech]. W zeszłym roku miały miejsce tylko dwie produkcje, na pięćdziesiąt, czy sześćdziesiąt tekstów...

A... wracając do rozmowy o byciu rewolucjonistą, chciałbym Pana zapytać o Pański patriotyzm, który – jeżeli się nie mylę – od zawsze działa w funkcji swobodnego bata. Od lat pełni Pan rolę sumienia Stanów Zjednoczonych, szczególnie sumienia rasowego: tak było na początku i tak jest do teraz. Jednak dziś używa Pan słownictwa nawiązującego często, lub opartego wprost na Apokalipsie, na kanonie biblijnym: tego nie robił Pan nigdy w latach sześćdziesiątych. Czy to dlatego, że wówczas Pańskie poglądy były zdecydowanie bardziej marksistowskie?

Nie, wtedy jeszcze nie czytałem Biblii... [śmiech]

Ale mimo to... ciągle jest Pan modelowym rewolucjonistą...

To dlatego, że w moim mniemaniu nie ma bardziej rewolucyjnego tekstu niż *Księga Objawienia*. Czytał Pan, więc Pan rozumie, że przynajmniej w *Apokalipsie* wąż – bestia – daje gardło: 666 kona. Bestii nie uśmierca się nigdzie indziej – tylko w Biblii. Wąż zdycha – rozumie Pan – i do tego się właśnie odnoszę.

Nat Turner starał się rozpaść rewolucję i dlatego zabił pięćdziesięciu pięciu ludzi – ale wie Pan, co tak naprawdę próbować osiągnąć? Zabić węża! O co chodzi w *Księdze Objawienia*? Zabić węża! – cel jest ten sam. Ale gdy chodzi o wspólny kontekst amerykański, to mam głęboki poczucie, że musimy nauczyć się działać wykorzystując to, co mamy. A co mamy? Mamy szeroką koalicję ludzi, którzy obiektywnie stanowią jednolity front, choć subiektywnie tego nie rozumieją. Subiektywnie – nie rozumieją, kim są.

I czy tutaj właśnie widzi Pan rolę swojej poezji? Jaka funkcję ona dziś pełni?

Tę samą, co zawsze: ma podnosić świadomość.

Miałem kiedyś przyjemność rozmawiać z Ronem Padgettem, kilka lat temu mieliśmy okazję się zaprzyjaźnić, kiedy odwiedził Uniwersytet Śląski. W latach swojej młodości był Panem wręcz zauroczony.

[uśmiech] Ach, tak!

Ron powiedział nam, że w na tym wczesnym etapie, kiedy był jeszcze Pana młodszym kolegą jako poeta, publikował Pana wiersze. Wtedy był Pan, oczywiście, imamem, przywódcą Narodu. Dziś, w pewnym sensie, dalej Pan chyba nim jest, bo dowodzi Pan nieadekwatności twierdzenia Kristevej, że we współczesnym świecie wolno buntować się przeciwko wszystkiemu. Faktycznie: buntować się przeciwko czemukolwiek, a i owszem, można, ale kiedy się człowiek buntuje, to się go nie publikuje...

No właśnie. O to chodzi, w tym cała rzecz...

...nie wystawia się jego sztuk...

No tak... jesteśmy w Polsce, a nie w Nowym Jorku, czy w New Jersey, prawda? Ale tam ludzie też się uczą; uczą się na własnych błędach, naprawdę. Tyle, że już się mnie tak często nie publikuje, nie wystawia się tak często moich sztuk – i to raczej zrozumiałe, przynajmniej ja tak sądzę. Ciągłe ktoś mnie pyta: „Dlaczego Twoich sztuk nie wystawiają na Broadwayu?” No cóż: gdyby zamienić miejsca, ja też nie wystawiałbym na Broadwayu sztuk [pisanych przez tych, którzy dziś mnie izolują], więc dlaczego niby oni mieliby produkować moje? [śmiej]. Jeżeli mówisz komuś, żeby zdychał, to niby z jakiej racji ten ktoś miałby takie słowa wystawić na deskach teatru? Załóżmy, że ktoś mówi mi [w swojej sztuce], żebym zdechł: to co mam zrobić? Mimo wszystko ją wystawić? Nie, to tak nie działa.

Ale...czy nigdy Pan się nie czuje zmęczony ciągłymi zmaganiem, ciągłą walką?

Zmęczony? Zmęczenie to odczucie innego rodzaju. Wściekam się, i owszem, ale zmęczenie to inna kwestia. Jestem zmęczony – idę spać – budzę się wypoczęty. Ale nie czuję się zmęczony tym, o co Pan pyta. Chodzę natomiast nieustannie wkurzony, bo dzieją się ciągle takie rzeczy, że głowa chce eksplodować. Otwiera Pan gazetę, włącza telewizor, słyszy Pan co ludzie wygadują... To wszystko nie daje człowiekowi zasnąć, utrzymuje go w stanie podwyższonego napięcia – i to z zaciśniętymi pięściami... zasrany stek bzdur.

A jak poważne były kłopoty, w które Pan wpadł za Ktoś wysadził Amerykę?⁷

Aaaa! Więc tak: straciłem 60.000 dolarów w pierwszym roku, a od tej pory już trochę czasu minęło. 60.000 z mojego dochodu przepadło. Straciłem 20.000 dolarów, które miano mi za ten wiersz zapłacić, kiedy wciąż jeszcze byłem Poetą Laureatem. Nigdy tych pieniędzy nie zobaczyłem. Wydawnictwo Harvarda

7. Amiri Baraka, *I WILL NOT 'APOLOGIZE,' I WILL NOT 'RESIGN.'* Statement by Amiri Baraka, New Jersey Poet Laureate <<http://www.mindfully.org/Reform/2002/Amiri-Baraka-Poet-NJ2oct02.htm>>.

miało też wydać jeszcze jedną moją książkę i zbiór czterech esejów. Odwołano też odczyty, które miałem wygłosić, a człowiek, który miał ich teksty opublikować, „Skip” Gates⁸, oczywiście tego nie uczynił. Nie odbiera nawet telefonów ode mnie. [śmiech]. Tak to już jest... I nie ma czym się niepokoić. Zaplanowane było moje spotkanie autorskie w Lincoln Center, gdzie miałem podpisywać książki; a w grudniu, w tym samym Lincoln Center, miałem także wykładać⁹. I jedno, i drugie zostało odwołane; dosłownie dwa dni temu przyszła informacja. Organizatorzy zadzwonili do mnie, wściekli.

I jak się z tego wymówili? Pod jakimi pozorami odwołano spotkania autorskie?

Czy mi wyjaśnili, dlaczego odwołują? Skąd. [uśmiech]

A czy kiedykolwiek wspomnieli powody, dla których odwołali to, co było ustalone?

Po prostu stwierdzili, że ani jedno, ani drugie się nie odbędzie.

Rozumiem...

Gdy chodzi o kurs, który miałem poprowadzić, powiedzieli mi, że nikt się na niego nie zapisał. A właściwie, że zbyt niewiele osób się zgłosiło. Wiem, wiem... [śmiech]. Ale jeżeli chce Pan poznać szczegóły, niech Pan po prostu zajrzy do Internetu¹⁰.

Osobą, która organizowała ten kurs – i która mnie zaprosiła do prowadzenia go – był Phil Schaap¹¹. I on sam był zaskoczony. Wkurzył się solidnie i napisał długi list, w którym zażądał od władz Lincoln Center wyjaśnień, ale zadzwoniłem do niego i sam mu wyjaśniłem dlaczego *naprawdę* podjęli taką a nie inną decyzję. Nie chcą cię: kiedy stwierdzą, że „jesteś martwy” – toś trup i tyle.

Oczywiście, nie jest Pan trupem. Jeżeli Pańskie teksty wchodzi w skład Nortonowskiej Antologii Literatury Amerykańskiej, jeżeli włącza się je w zbiór The Heath Anthology...

[śmiech]

8. Henry Louis “Skip” Gates, Jr., amerykański krytyk literacki, wykładowca, badacz, pisarz i wydawca.

9. Zob: <http://www.jalc.org/about/news/2007/pdf/2009-07-24_Swing%20U%20Fall%20Term%202009.pdf>

10. Amiri Baraka, *GAZA @ Lincoln Center: Fighting Political Censorship in the U.S. 'Art World'*. <<http://panopticonreview.blogspot.com/2009/11/gaza-lincoln-center-amiri-baraka-fights.html>>.

11. Phil Schaap, wykładowca historii i muzyki na uniwersytetach Columbia i Rutgers, a obecnie profesor Princeton University i The Juilliard School. Radiowy prezenter muzyki jazzowej, historyk jazzu, producent.

... jeżeli Pańskie utwory wchodzą w skład sylabusów uniwersyteckich? Faktycznie, w tym względzie, jest Pan twórcą mainstreamowym... a jednocześnie jakoś ciągle się Panu udaje z tego głównego nurtu wykręcić.

[śmiech] Widzi Pan, przede wszystkim mainstream wcale nie chce mnie do siebie włączyć. To czysta iluzja.

Ależ włącza Pana!

Iluzja. Ci, którzy o tym decydują, tworzą tylko takie wrażenie. Proszę spojrzeć: Edward Albee i ja zaczynaliśmy w tym samym czasie. Byliśmy członkami tej samej grupy dramatopisarskiej, braliśmy udział w tych samych warsztatach, wie Pan? [śmiech]

Oczywiście.

Albee otrzymał... cztery Nagrody Pulitzera? Kiedyś odwiedziłem go w domu. Mówię: „Edwardzie, jaką masz piękną reprodukcję Picassa na ścianie!” [śmiech]. A on na to: „To... nie jest reprodukcja; to oryginał?”. Nigdy w życiu nie byłem wcześniej w domu u kogoś, kto miałby autentycznego Picassa. I jak ja miałem się zachować? [śmiech]. Tak, czy inaczej... Mógłbym Panu powiedzieć to samo o tych wszystkich ludziach, którzy zarabiają miliony dolarów... a przecież wychowaliśmy się razem w tej samej wiosce, w tym samym czasie, rozumie Pan o co mi chodzi... [śmiech]. Więc jakim cudem... to po prostu niewiarygodne!

Ale i tak, jak podejrzewam, Ron Padgett zapewne zgodziłby się ze mną, że jest Pan twórcą głównego nurtu...

Może, może... Może to i główny nurt, ale taki... *główny inaczej*... [śmiech].

To główny nurt kontrkulturowy, taka postmodernistyczna hybryda, coś w tym rodzaju... Przecież kiedy Skowyt się ukazał, Beatnicy także stanowili nurt kontrkulturowy, prawda?

Tego sformułowania użyła Condoleezza Rice w odniesieniu do Ruchu Praw Obywatelskich. Zapytano ją kiedyś: „Czy interesowała się Pani Ruchem Praw Obywatelskich?” – na co ona odpowiedziała: „Wtedy uczyłam się gry na fortepianie i studiowałam”, a poza tym „nigdy nie przykładałam szczególnej uwagi do kontrkultury”¹². [śmiech]

Czy Condoleezza Rice rzeczywiście nazwała Ruch „kontrkulturą”?!

12. Zob. notkę: „Condoleezza Rice: Civil Rights Struggle Didn't Affect Me” z 30 września 2005 r. <<http://www.michaelmoore.com/words/latest-news/condoleezza-rice-civil-rights-struggle-didnt-affect-me>>.

Kontrkultura! Już różnymi wyzwiskami byłem obsypywany, ale najgorszym z nich jest właśnie to: nikt aż to tamtej pory nie wyzwiał mnie od “kontrkultury”... [śmiech]. Maniak Czarnej Siły, albo jakiś inny piard, to i owszem – ale nie *kontrkultura!* [śmiech].

Widzi Pan, na tym polega ironia tej sytuacji: mamy tu wewnętrzną sprzeczność. To trochę tak, jak z łososiami, które wędrują w górę rzeki i umierają z wyczerpania po to, żeby nowa generacja łososi mogła się wykluć. Podobnie, mamy Ruch, ale mamy też ludzi, którzy wypłynęli na sam szczyt dzięki walce, jaką Ruch prowadził – ludzi, których Ruch *wychował*, ale którzy nie musieli sami przechodzić przez to wszystko, przez co Ruch przeszedł. Jeżeli nie są świadomi gehenny, jaka stała się udziałem tych, którzy aktywnie w Ruchu uczestniczyli – sam Ruch staje się dla nich kotwicą; nie chcą mieć z nim *nic wspólnego*. Nawet jeśli to, dokąd doszli i kim dziś są zawdzięczają temu Ruchowi. Nie chcą się do niego przyznawać, wie Pan?

[*Dave Burrell*] *Ale na szczyty się pną wsparci na jego barkach...*

Bezwzględnie tak. I nie życzą sobie, by w jakikolwiek sposób ich z nim łączyło. A to jest... tragiczne, ale prawdziwe! Taka jest cała prawda, naga prawda...

A co się stało z Pańskimi związkami z Islamem? Moment, kiedy zanurzył się Pan w Islam był wszak przełomowym momentem w Pańskiej karierze. Czy Islam dalej jest dla Pana ważny? Wszak kiedy zostaje się imamem, nie przestaje się nim być nigdy, prawda?

[Śmiech] Imamem byłem jedynie w bezpośrednim stosunku do ludzi; w meczecie nie byłem nigdy.

Bo też i faktycznie, ta funkcja była zawsze w Pana przypadku metaforyczna...

... To prawda... Nigdy nie byłem Muzułmaninem, choć tak właśnie myślą o mnie na lotniskach [śmiech]. Nigdy nie byłem Muzułmaninem, nigdy nie miałem niczego wspólnego z Islamem. Ale zawsze uwielbiałem Malcolma X, a Muzułmanin nadał mi imię...

Pamięta Pan kim była ta osoba?

Tak, to człowiek, który pochował Malcolma X.

Ale nie wyjawiał Pan jego imienia Bigsby’emu ...

Hesham Jaaber, człowiek, który pochował Malcolma... W filmie¹³ – wysoki, ciemnoskóry członek Ruchu. Nadał mi imię w 1967, kiedy trafiłem do więzienia.

13. Odwołanie do filmu Spike’a Lee pt. *Malcolm X*.

Przyszedł do mnie i powiedział: „jesteś przywódcą, potrzebujesz wyróżnika przywódcy”. A choć chciałem otrzymać imię afrykańskie, on nadał mi imię arabskie – więc je zmieniłem. Dał mi imię *Amir Baraka*, po arabsku, a ja je przerobiłem na Swahili, skutkiem czego zyskało brzmienie *Amiri Baraka*. W Swahili akcentowana jest przedostatnia sylaba, a w pozycji końcowej musi być samogłoska.

A czy różnica między LeRoi’em Jonesem a Amirim Baraką jest porównywalna z różnicą między Indianinem Johnem a Chingachgookiem z powieści Coopera...?

[śmiech]

... bo przecież ta postać jest wielkim przywódcą ludu Lenni Lenape kiedy po zachodniej stronie Pogranicza, „ale jednym z wielu Indian” po tej drugiej...

Różnica polega na tym, że jeden jest starszy od drugiego: *to właśnie różnica najistotniejsza [śmiech]. Jeden jest już bardzo stary, a drugi był młody. I szalony. Ale trzeba pamiętać, że kiedy już się przeżyje okres szalonej młodości – to tym lepiej człowiekowi potem. Oczywiście, jeżeli się przeżyje. A nie wszystkim się to udaje.*

To może jeszcze jedno pytanie zanim skończymy, bo już długo Pana nękam. Chodzi mi o Pańską wizytę w Polsce: to oczywiście całkiem inna przestrzeń. Zasadniczo, Polska to przestrzeń w której rewidujemy samych siebie tu i teraz. Od czasu politycznych i ekonomicznych przełomów minęło dopiero dwadzieścia lat, a zmiany były radykalne i niezmiernie szybkie. A do tego Polacy to naród, który zmuszony był przez całe lata walczyć o własną tożsamość. Jednak – inaczej niż Amerykanie – my przeszliśmy od komunistycznej opresji do czegoś, co dziś wydaje się względnie łagodną formułą kapitalizmu. I ciągle jeszcze proces redefinicji trwa.

Co więcej: odkryliśmy, że jesteśmy Biali dopiero w roku 1989, kiedy otwarły się granice. Wcześniej – w zasadzie nie mieliśmy żadnego koloru, a właściwie nie zdawaliśmy sobie sprawy z tego, że w ogóle mamy jakiś kolor skóry. Czy istnieje jakiś element kulturowego doświadczenia Afroamerykanów, który Pana zdaniem mógłby przekładać się na polski kontekst?

Różnica polega na tym, że wedle mojej wiedzy Polacy uciskani byli przez Niemców, Rosjan...

[Dave Burrell] *Właściwie przez wszystkich...*

... ale jednak idea bycia niewolnikiem będącym *mieniem* to coś innego. WEB Du Bois doskonale tę różnicę zdefiniował. Mówił, że wiele ludów i wielu ludzi cierpiało tak, jak my – ale żaden z nich nie był nigdy *ruchomością*.

Od czasu kiedy my byliśmy niewolnikami – mieniem – minęło tylko 145 lat, więc kiedy popatrzymy na Obamę jako Prezydenta... to *naprawdę* widzimy, że stała się rzecz cudowna. Ale ta niezwykła przemiana pokazuje także, jak potężną mocą dysponują ludzie, kiedy skupią się bezpośrednio na czymś, czego chcą i czego potrzebują. Właśnie to pozwala Ameryce ciągle być Ameryką, oto gwarant jej tożsamości... choć przecież tyle gierek rozgrywa się na co dzień kosztem ludzi – i ta bzdurna papka, nieustannie włączana nam pod czaszkę przez radio, telewizję i wszystkie inne media... wszystko bzdety, bzdety, bzdety.

Kiedy dziesięć lat temu okazało się, że najwyższy wzrost czytelnictwa odnotowany został wśród Czarnej młodzieży, nagle Dun & Bradstreet i inne wiodące wydawnictwa zaczęły produkować serie Czarnych książek. Ale jakie książki drukowali? Czy wydawali Du Bois? Freda Douglassa? Albo Morisson? – *Nie*. [śmiech]. Wypuścili na rynek całą masę nędznych „fuck-booków” – wie Pan: seks, narkotyki... Wejdzie Pan do dowolnej księgarni i zobaczy Pan pełne półki takich szmatławców. I to stało się nagle, owszem. Dlatego, że [wiedząc o tym, kto czyta] wydawcy strategicznie odcinają poważnych afroamerykańskich autorów od potencjalnych odbiorców. Nie będziecie czytać *wielkiej literatury*. W porządku: *umiecie czytać*, więc my wam damy coś do czytania.

Ale to wynik intelektualnego lenistwa, czy tempa życia, czy braku potrzeby podtrzymywania samoświadomości?

Nie, nie, nie. Korporacje, które rządzą światem, rządzą także Stanami Zjednoczonymi. Jeżeli zachce im się odpowiedzieć na czytelnicze zapotrzebowania Czarnej młodzieży poprzez wypuszczenie książek, które gównem o prawdziwym świecie mówią – to to właśnie zrobią. A dlaczego? Bo mogą zarobić pieniądze jednocześnie unikając zagrożeń. Czy chcą, żeby młodzi czytali Freda Douglassa? Czy chcą, żeby czytali Du Bois? Czy chcą, żeby w ich ręce trafiła autobiografia Malcolma X? Skądże. Jeżeli młody Afroamerykanin trafi do college’u – to *być może* tam takie książki przeczyta. [Ale jaki odsetek całości Czarnej młodzieży stanowią studenci?]

Oczywiście, studenci takie teksty raczej czytają, ale i tak to lektura niełatwa. Ani też wybory, jakie te książki ukazują nie są łatwymi wyborami. Co pozwala mi wrócić do pytania: co, Pana zdaniem, Pańska poezja spowoduje wśród Polaków?

Nie mam pojęcia.

Nie żywi Pan zupełnie żadnych oczekiwań?

Hmmm... Może nie do końca. Ale to tak jak z każdą literaturą obcą, która trafia w ręce osób, które czytają. To tak, jakbym sam sobie odpowiadał na pytanie

co dla mnie uczyniła literatura niemiecka, czy francuska, chociaż nie znam francuskiego ani niemieckiego. Albo literatura rosyjska. Albo chińska...

A nie wydaje się Panu, że decydującą różnicę w tym przypadku stanowi fakt, że to Pan sam wykonuje własną poezję na scenie?

Może tak – może to wykonanie zachęci publiczność do przeczytania tekstów. Może ich zainspiruje, może zrodzą się w ich głowach jakieś idee. A moje idee... jak one się stosują do kontekstów w Polsce? My się zawsze staramy podnosić świadomość ludzi, zmuszać ich do myślenia – bez względu na konteksty.

A więc dziś Pana literatura to już nie zapowiedź rewolucji; teraz kwestią centralną jest stale, nieugięte podnoszenie świadomości...

... I to wszystko – to wszystko, co można zrobić. Prowadzimy uświadamiającą działalność także w naszym mieście; wydawałem na przykład gazetę o nakładzie około dziesięciu tysięcy egzemplarzy. Te dziesięć tysięcy egzemplarzy trafi do rąk ludzi, więc istnieje szansa, że dziesięć tysięcy osób zyska podwyższoną świadomość. O czym pisaliśmy w ostatniej gazecie? Pamięta Pan? „Panie Prezydencie, żadnych subwencji, żadnych wykupów: domagamy się upaństwowienia banków, domagamy się upaństwowienia przemysłu samochodowego”. Tak właśnie działamy: żyjemy w kapitalistycznym państwie – i mówimy władzom, żeby upaństwowiły najważniejsze sektory gospodarki. Jako redaktorzy nie posunęliśmy się nawet do tego, żeby mówić o socjalizmie: na razie mówimy o *upaństwowieniu*. Proszę zwrócić uwagę z jak niskiego poziomu wypływają nasze argumenty, gdy je postrzegają w kategoriach etapów rozwoju socjalizmu. A są tak podstawowe, bo pozycja tych, którzy posiadają środki produkcji jest tak wysoka. W do tego mamy masę osób skorumpowanych. Stany Zjednoczone pełne są ludzi przekupnych i przekupywanych na co dzień.

A czy cały świat zachodni jest naprawdę inny?

Nie – i właśnie o to chodzi: jest taki sam. Bazuje na super-dochodach wysysanych z Trzeciego Świata. I albo trzeba tolerować taki stan rzeczy, albo człowiek musi zacząć z nim walczyć. Rozumie Pan moje stanowisko?

Co więc romantyczny poeta, taki jak Pan, robi we współczesnym, dwudziestopiętnastowiecznym świecie?

Pisze i publikuje!

Pisze i publikuje? Ciągłe walczy?

[śmiech] Właśnie tak, taka moja praca... [śmiech] To mój show!

ER(R)GO

| przekłady

Gotyckie wnętrza: zagadnienia stylu i perspektywy

Niniejszy artykuł powstał w oparciu o szerokie spektrum tekstów źródłowych. Wydaje się to być jedyne słuszne podejście, skoro emblematyczny gotycki potwór, ten któremu już zawsze przypisywać się będzie imię – Frankenstein, również powstał ze zszytych ze sobą, znalezionych w kostnicy fragmentów ciał. W poniższych rozważaniach można znaleźć trzy główne wątki *przeszywające* strukturę tekstu. Pierwszym z nich jest seria cytatów zaczerpniętych z utworów literackich, które można określić jako gotyckie: fragmenty dzieł Dickensa, H.P. Lovecrafta, Poe’a, Algernona Blackwooda, M.R. Jamesa, Mervyna Peake’a, Stephena Kinga oraz Poppy Z. Brite. Kolejny wątek rozwija się w oparciu o zbiór literackich snów, pochodzących z różnorodnych źródeł¹. Trzeci motyw – chociaż mniej widoczny i mniej znaczący niż dwa pozostałe – to podejście Jamesa Hillmana, zajmującego się psychoanalizą Junga. Jego najpopularniejsze dzieło, zatytułowane *The Dream and the Underworld* (1979), jest najbardziej zaskakującym i wnikliwym studium nad snem jakie kiedykolwiek miałem sposobność przeczytać; jednakże, ponieważ temat niniejszego artykułu stanowią gotyckie wnętrza, wykorzystałem inny z jego tekstów – *Insearch* (1967).

Moje rozważania pragnę jednak rozpocząć od charakterystycznego obrazu pochodzącego z zupełnie odmiennego źródła – z książki zatytułowanej *Bóg rzeczy małych* (1997) autorstwa indyjskiej pisarki Arundhati Roy. Powszechnie wiadomo, iż ta książka Roy – będąca jej pierwszą powieścią – odniosła ogromny sukces². Wybrany przeze mnie fragment dotyczy jednego epizodu z tej powieści, którego bohater, Chako, podejmuje próbę opisanego życia w postkolonialnych Indiach, przywołując wyobrażenie miejsca, które nazywa Domem Historii³. Dom ten

1. W tym miejscu pragnę zaznaczyć swego rodzaju udogodnienie, z którego skorzystałem: tworząc katalog owych snów, odniosłem się do interesującego dzieła pod redakcją Guido Almansi i Claude Béguina, zatytułowanego *Theatre of Sleep* – antologii literackich snów opublikowanej w 1986 roku.

2. Następnie Roy ogłosiła, iż nie będzie już publikować powieści, ponieważ pragnie zaangażować się w sprawy społeczne, głównie w walkę mającą na celu powstrzymanie budowy ogromnych tam w Indiach, które zapewniłyby wprawdzie moc hydroelektryczną, lecz jednocześnie, co zazwyczaj ma miejsce w przypadkach tego rodzaju projektów w rozwijającym się świecie, spowodowałyby ogromny niepokój społeczny. Niemniej jednak, te fakty nie wiążą się bezpośrednio z tematem mojego wywodu.

3. Zob. Arundhati Roy, *The God of Small Things*, Flamingo, London 1997, s. 53.

jest pełen światła i radości i dzieją się tam różnego rodzaju fascynujące rzeczy; jednakże miejsce rdzennych mieszkańców Indii jest zawsze na zewnątrz owego domu. Mogą obserwować rozwijającą się historię, ale zawsze jako obcy, z nosami przyklejonymi do szyb; są, używając adekwatnego określenia, banitami we własnym kraju.

Wspomniawszy o wartości, jaką obraz ten stanowi dla studiów postkolonialnych⁴, pragnę skoncentrować się na jego znaczeniu dla gotyku i problematyki wnętrza (choć w tym kontekście trudno nie łączyć pojęcia wnętrza z pojęciami niższości czy podrzędności). Roy proponuje nieco „inne” spojrzenie na historię: takie, w którym nie posiadamy kontroli nad własnym losem, a nasza rola zredukowana jest do poziomu widzów przyglądających się temu co się z nami dzieje. To właśnie spojrzenie jest rodzajem gotyckiej perspektywy, gdyż gotyk nierozzerwalnie związany jest z historią, a właściwie z „innym” spojrzeniem na kwestię historii; spojrzeniem, które nieustannie sprzeciwia się konwencjonalnym, powszechnie przyjętym standardom. Gotyk jest również, w taki czy inny sposób, zawsze związany z zagadnieniem wnętrza: główne motywy literatury gotyckiej dotyczą klasycznych wnętrz zamków bądź klasztorów. Dominującym wątkiem wielu gotyckich powieści jest klaustrofobia, lub uwięzienie we wnętrzu, z którego nie ma ucieczki. Główne obawy pojawiające się w konwencji gotyku dotyczą z kolei lęku przed głębią ludzkiej psychiki, która stanowi rodzaj wnętrza, gdyż jest odseparowana od codzienności świata zewnętrznego.

Pierwszy przykład literacki, który chciałbym przytoczyć pochodzi z klasycznej powieści Charlesa Dickensa dotyczącej problematyki wnętrza, zatytułowanej *Magazyn osobliwości* (1841). Poniższy fragment zaczerpnięty jest z początku powieści, gdzie ów magazyn jest opisany po raz pierwszy:

Miejsce, w którym nie musiał się śpieszyć, przypominało jeden z tych pojemników na stare i dziwaczne rzeczy, które kryły się w niezwykłych zakamarkach tego miasta, w zazdrości i nieufności chroniąc zmuszałe skarby przed obcymi spojrzeniami. Komplet listów stojące jak duchy w zbroy tu i ówdzie; fantastyczne rzeźby przyniesione z klasztornych krużganków; różnego rodzaju porzewiała broń – zniekształcone figury: porcelanowe i drewniane, metalowe i z kości słoniowej; arrasy i niezwykle meble, które mogły być projektem wyobraźni.⁵

Zarówno w magazynie jak i w zawartości wnętrza „klasztornych krużganków” widoczny jest pełen gotycki mechanizm. Jednakże pobrzmiewa tu również donośnie pojęcie „projektu wyobraźni”, jak gdyby proporcje i perspektywy tych reliktyw

4. Zob. *Postcolonial Imaginings: Fictions of a New World Order*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2000, s. 73–75.

5. Charles Dickens, *Old Curiosity Shop*, red. Paul Schlicke, Everyman, London 1995, s. 6–7.

przeszłości pochodziły z innej przestrzeni, którą obecnie można by nazwać „schematem wnętrza”; jak gdyby zagrażały naruszeniem naszych wyobrażeń o kształcie i cieniu; jak gdyby nic w tym zmurszałym wnętrzu (które może być również wnętrzem umysłu) nie było tym, czym się wydaje.

Kolejny fragment, przedstawiony przez niemieckiego pisarza, znanego pod pseudonimem Novalis, jako prawdziwy sen jednej z jego postaci, także stanowi „schemat wnętrza”⁶. W tym śnie, ojciec owej postaci odwiedza chatę, której gospodarz zaprasza go do środka:

Pokój był pełen książek i antyków. Rozpoczęliśmy długą rozmowę; opowiedział mi wiele o starożytnych czasach, o malarzach, rzeźbiarzach i poetach. Nigdy nie słyszałem aby ktokolwiek w ten sposób o nich mówił. Czułem się tak jak gdybym znalazł się w zupełnie nowym świecie. [...] W czasach pogańskich czułem się jak w domu i z niezwykłą żarliwością pragnąłem powrotu do tej mglistej antycznej rzeczywistości. W końcu zabrał mnie do pokoju gdzie mogłem przeczekać noc, mówiąc, że jest już zbyt późno aby wracać.⁷

Przynajmniej w przybliżeniu, każdy może przewidzieć bieg wydarzeń już od momentu gdy opisywany mężczyzna wchodzi do tego pokoju z klasycznych historii o duchach, tego w którym kończymy zawsze gdy jest już „zbyt późno aby wracać”. Pragnę również zwrócić uwagę na niezwykle stosunek starego człowieka do przeszłości. Czytamy, że oczekuje powrotu, jak gdyby żył kiedyś w innym wcieleniu, lub przynajmniej posiadał takie powiązania z przeszłością, które wykraczają poza granice tego co uważamy za zwyczajne. Możemy uczciwie rozważać tę postać jako powstałą z nieświadomości – z przestrzeni, z której, jak twierdzi Freud, nic nie znika: to wnętrze, jak wnętrze Dickensa, jest zaludnione postaciami z przeszłości, jak gdyby nigdy nie zostały wyparte, nigdy nie odeszły⁸. Pozostają, aby kwestionować nasze spojrzenie na teraźniejszość i sugerować, iż starożytne, niezmiennie światy z przeszłości, nieustannie wywierają nacisk na psychikę i wywołują fascynację.

Mój trzeci literacki przykład wnętrza, jak można łatwo przewidzieć rozpatrując owo zagadnienie w kontekście gotyku, pochodzi z opowiadania mistrza powieści sensacyjnej, Lovecrafta, *Sny w domu więdźmy* (1933). Bohater tej historii – Gilman – jak wiele innych postaci Lovecrafta, znajduje się w pokoju, w pewnym ponurym, nawiedzonym mieście:

6. W tym miejscu powinienem prawdopodobnie wyjaśnić, iż sen w ujęciu literackim jest zawsze niejednoznaczny, zawsze budzący wątpliwość kto śni a kto ów sen relacjonuje.

7. Novalis (Friedrich von Hardenberg), *Heinrich von Ofterdingen*; zob. Guido Almansi and Claude Béguin, *Theatre of Sleep: An Anthology of Literary Dreams*, Pan Books, London 1986, s. 317.

8. Zob. S. Freud, *Civilisation and its Discontents* (1930), w: *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, red James Strachey et al., 24 tomy, Hogarth, London 1953–1974, XXI, s. 57–145.

Pokój był obszerny, lecz o dziwnie nieregularnym kształcie; północna ściana była wyraźnie pochylona do wewnątrz w środkowej części pokoju, podczas gdy niski sufit również nachylony był w tym samym kierunku. Poza widocznymi szczerzymi norami i śladami innych już nieistniejących, nie było dostępu – ani żadnych śladów wcześniej istniejącej drogi dostępu – do przestrzeni, która musiała kiedyś istnieć pomiędzy pochyloną ścianą a pionową zewnętrzną ścianą z boku domu, choć patrząc z zewnątrz można było wywnioskować gdzie niegdyś było okno zabite deskami⁹.

Szczerza nora, jak zwykle u Lovecrafta, ostatecznie okazuje się nie być szczerzą norą, a przynajmniej nie w konwencjonalnym sensie. Znacznie bardziej jednakże intryguje mnie asymetria pomiędzy „zewnętrzną” a „wewnętrzną” perspektywą. Podobnie jak w przypadku człowieka posiadającego świadomy umysł niemożliwe jest całkowite wniknięcie w to co dzieje się wewnątrz jego psychiki, nawet gdy stara się odtworzyć w wyobraźni swoje sny, również w tym przypadku zaobserwować można rozłam, tym razem dosłowny, pomiędzy wnętrzem a zewnątrz domu. Gdzieś pomiędzy tymi dwoma obszarami istnieje niezrozumiała przestrzeń, którą można by nazwać kryptą, a do której nie ma widocznych dróg dostępu. Prawdopodobnie tego rodzaju droga kiedyś istniała, jednak teraz została odcięta; dokładnie tak jak dostęp do naszej własnej przeszłości może czasami zostać odcięty, ukryty – być może dla naszego własnego bezpieczeństwa, być może dlatego, iż spotkanie tego co czai się w krypcie, jak ująłby to Lovecraft, jest zbyt przerażające aby mogło ujrzeć światło dzienne¹⁰.

Nie chciałbym porównywać tego fragmentu ze snem – nawiązania do snu są tutaj aż nazbyt oczywiste. Pragnę jednak w tym miejscu przytoczyć krótki cytat z Hillmana:

Konfrontacja ze światem wewnętrznym [...] początkowo może być ekscytującym, wzniosłym doświadczeniem. Otwierają się drzwi i oczom ukazuje się inny świat. Nagle, rzeczy dawno zapomniane lub te długo uważane za nieistotne, nabierają ostrości. Można powrócić do dzieciństwa, ponownie wrócić do domu¹¹.

Hillman opisuje tutaj zarówno proces psychoanalizy, który pociąga za sobą szereg konfrontacji z wnętrzem i z przestrzenią wewnętrzną, jak również proces snu. Dalej zaznacza, iż historia nie musi łączyć się z uczuciem „wzniosłości” czy „euforii”:

9. H.P. Lovecraft, *The Dreams in the Witch-House*, w: *At the Mountains of Madness and Other Novels of Terror*, red. August Derleth, Victor Gollancz, London 1966, s. 115.

10. W tym miejscu można odnieść się do rozważań Nicolasa Abrahama i Marii Torok dotyczących pojęcia krypty, prezentowanego w różnorodnych esejach w *The Wolf-Man's Magic Word: A Cryptonymy*, przeł. Nicholas Rand, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

11. James Hillman, *Insearch: Psychology and Religion*, Hodder Stoughton, London i Charles Scribner's Sons, New York 1967, (2nd edition: Spring Publications, Dallas, TX), s. 71.

z tego ukrytego wnętrza – a w przypadku Lovecrafta, który poddaje w wątpliwość „powszechne” poczucie perspektywy, z wnętrza we wnętrzu – mogą wyłonić się monstra, tak jak ma to miejsce w *Snach w domu więdźmy*. Na własne ryzyko – jak nieustannie podkreśla się w literaturze gotyku – bląkamy się we wnętrzu. Życie byłoby znacznie prostsze, gdyby zignorować to co ma miejsce pod powierzchnią, jednakże często nie jesteśmy zdolni do takiej ignorancji. Nieustannie jesteśmy wciągani w życie pod podłogą, w sekretne wnętrza szafy, lub w „przestrzeń pośrednią”, która zarówno mogła zostać przez kogoś „zamierzona” jak i może mieć pewne zamiary wobec nas. Jednakże, ponieważ my nigdy nie jesteśmy autorami tych zamierzeń, nie możemy w pełni rozszyfrować ich treści.

Następny wybrany przeze mnie fragment literacki pochodzi z dzieła Poe’a – co wydaje się być wyborem oczywistym, gdyż nie ma doskonalszego twórcy gotyckich wnętrz. Fragment pochodzi z utworu *Ligeia* (1838), gdzie główny bohater nie jest postacią centralną, gdyż od początku w niewielkim stopniu rozumie co się wokół niego dzieje. Nie jest nią również tytułowa Ligeia, lecz pokój, w którym mają miejsce najważniejsze wydarzenia:

Pokój położony był w wysokiej wieży warownego klasztoru, był w kształcie pięciokąta znacznych rozmiarów. Pojedyncze okno – ogromna tafla nieskazitelnego szkła z Wenecji – zajmowało całą południową ścianę pięciokąta; była to pojedyncza szyba zabarwiona odcieniem ołowiu w taki sposób, że zarówno promienie słoneczne jak i światło księżyca padały bladym blaskiem na obiekty wewnątrz. [...] Ciemno-dębowy sufit był wyjątkowo wysoki, sklepiony i drobno zdobiony najdziwniejszymi i najbardziej groteskowymi wzorami, wykonanymi w stylu na pół gotyckim, na pół druidzkim¹².

Interesuje mnie ciemność przedstawionego pokoju, który, jak zapewnia nas Poe, jest jednocześnie pewnego rodzaju komnatą weselną i „grobowcem”. Wiąże się ona bowiem z Hillmanowskim spojrzeniem na świat snu, który według niego jest zawsze, w takim czy innym sensie, „ciemnym” światem, gdzie rzeczy nie mogą być wyraźnie widoczne, a nasze pojęcie perspektywy zostaje skrzywione poprzez przewagę przedmiotów („urządzeń”), których do końca nie rozumiemy, nawet jeśli przypominają nam one figury czy kształty, które, jak podejrzewamy, tkwią w najdalszych zakamarkach naszej wyobraźni¹³.

Wraz z rozwojem historii, w owej komnacie przeplatają się, nierozzerwalnie ze sobą połączone, życie i śmierć. Przedstawiony świat nie funkcjonuje zgodnie z naszymi wyobrażeniami dotyczącymi tego co żywe lub martwe i coraz wyraźniej

12. Edgar Allan Poe, *Ligeia*, w: *Selected Tales*, red. David van Leer, Oxford World’s Classics, Oxford 1998, s. 33–34.

13. Zob. James Hillman, *The Dream and the Underworld*, Harper & Row, New York 1979, s. 23–68.

oddalamy się od przestrzeni światła dziennego. W tym wnętrzu, przeszłość łączy się z teraźniejszością. Według Freuda, sny na pewno nie są tym czym starożytni Grecy i przedstawiciele wielu innych cywilizacji wierzyli, że są, mianowicie omenem stanowiącym przepowiednię przyszłości¹⁴.

W snach, wszelki ruch jest zazwyczaj bezcelowy: biegamy nieustannie, nie mogąc znaleźć wyjścia. Dzieje się tak prawdopodobnie dlatego, iż nasza ucieczka przebiega wzdłuż innej trajektorii i zgodnie z inną geometrią niż ta, którą znamy z rzeczywistości. Z taką właśnie sytuacją ma do czynienia nieszczęsny bohater opowiadania Algernona Blackwooda *The Pikestaff Case* (1924). W jego pokoju znajduje się niezwykle lustro, w którym pewnego dnia ów bohater znika. Nie do końca jednak, gdyż jego gospodyni spoglądając w lustro zauważa go i postanawia przyjrzeć się temu niezwykłemu zjawisku, które nie poddaje się żadnym znanym zasadom perspektywy:

Widziała poruszające się, żywe postacie wewnątrz tej zdumiewającej i niezwyklej przestrzeni [...]. Była świadoma tej radości na twarzy, twarzy wychudzonej, niemal przezroczystej, o wyrazie który nie był już ziemski. [...] kiedy się zbliżał nie poruszał się w linii prostej lecz po łuku. Jak łyżwiarz jadący na krawędziach, na dwóch zamiast na jednej nodze, z gracją i niezwykłą prędkością sunął w jej kierunku. [Jednak] z każdym krokiem, jego postać stawała się mniejsza, niższa. Istotnie wydawało się, że porusza się w dwóch kierunkach jednocześnie¹⁵.

Główny bohater – Thorley – przedostając się do wnętrza lustra, przenika na „drugą stronę” (umiera, lub używając konwencjonalnych eufemizmów “odchodzi” czy “zasypia”). Po Thorleyu pozostaje tylko wyobrażenie, trajektoria ruchu niemożliwa do przemierzenia dla żywych, zamieszkiwane przez niego

14. Zob. Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams* (1900), w: *Standard Edition*, IV, 2. Niemniej jednak zawsze można podważyć wiarygodność Freuda; jako przykład użyję snu, który prezydent Stanów Zjednoczonych Abraham Lincoln zrelacjonował swojemu przyjacielowi: „[...] Usłyszałem przytłumione łkanie, jak gdyby kilkoro ludzi szło chało [...] Chodziłem od pokoju do pokoju; nie widać było żywej duszy [...]. Zdeterminowany, aby znaleźć przyczynę tego tajemniczego i szokującego stanu rzeczy, poszukiwałem dalej aż dotarłem do Pokoju Wschodniego. Tam spotkała mnie przerażająca niespodzianka. Przede mną stał katafalk, na którym spoczywało ciało owinięte w ornat pogrzebowy”. (Zob. Almansi and Béguin, s. 161.) Z bliska, opisywane ciało oczywiście okazuje się być jego własnym. Niemal tydzień później zostaje zamordowany. Weześniej jednak „chodzi od pokoju do pokoju”, sprawdzając różnorodne wnętrza, ale żadne z nich nie jest odpowiednie; w końcu powraca do miejsca zapowiadającego jego własną śmierć. Podczas gdy, jak można by się spodziewać, w świetle dziennym wędrówka ta zaowocowałaby ucieczką, tutaj prowadzi wyłącznie z powrotem do serca labiryntu (który prawdopodobnie jest jednocześnie ostatecznym obrazem wnętrza).

15. Algernon Blackwood, *The Pikestaff Case*, w: *Tales of the Uncanny and Supernatural*, Spring Books, London 1962, s. 345.

miejsca, które rządzą się własnymi prawami. Można powiedzieć, że te odmienne wnętrza nieomal przypominają wyidealizowane wizje szaleńca, niezwykle i wyzwolone. Thorley jest wolny od konwencjonalnych granic przestrzennych, ale cena tej wolności jest wyraźnie zbyt wysoka¹⁶.

Oto sen opowiedziany przez francuskiego pisarza Georges'a Pereca. Scenariuszem snu jest spotkanie w ekskluzywnym hotelu:

W windzie. Jest to ogromna winda, wielkości pokoju. Już cieszymy się na ten ekskluzywny weekend, prawie do granic naszej próżności. *W pokoju P.* To ogromny pokój, którego jedna część przeznaczona została na bar. Przyjęcie trwa. [Ktoś rozmawia z P o kubańskich szpiegach, a ktoś inny („prawdziwa czarownica”) krzyczy] „Będziemy ocaleni, ale on musi umrzeć!” Na początku jestem przerażony, jak gdyby groźba ta miała się spełnić tu i teraz, lecz za chwilę się uspokajam, przekonany, że zagrożenie to jest abstrakcyjne, metafizyczna pewność nieokreślona w czasie. Tymczasem, wyniesiono mnie na rodzaj piedestału i zaczęto mnie wielbić, to znaczy, całować moje stopy. Ledwie zdążyłem się przyzwyczaić do tego rytuału, gdy zorientowałem się, że zapewne strącając mnie z piedestału spróbują mnie zabić¹⁷.

Wiele snów oczywiście dotyczy marzeń o byciu wszechmocnym, zdolnym do przenoszenia się w inną rzeczywistość, gdzie nie ma ograniczeń naszej władzy czy efektywności. Prawdopodobnie tak właśnie jest w przypadku nieszczęsnego Thorleya; jeśli rzeczywiście (jakkolwiek można to rozumieć) nie przeniósł się do innego wymiaru. W każdym razie, w naszych snach zawsze istnieje niebezpieczeństwo, że zostaniemy „strąceni z piedestału”, że nasz wewnętrzny świat nie wytrzyma ingerencji z zewnątrz.

M. R. James, autor licznych opowiadań o duchach, jest uważany za mistrza nierzeczywistych wnętrz. Prawdopodobnie najśłynniejsze z nich zostało przedstawione w jego opowiadaniu *Numer 13* (1904). W jednym z duńskich hoteli bohater opowiadania prosi o pokój z numerem 12 – jak to zwykle się zdarza, wkrótce okazuje się, że pokój z numerem 13 w ogóle nie istnieje. Później tej samej nocy, gdy ów bohater wychyla się przez okno pałac papierosa, dostrzega, jakby w lustrze, własne odbicie na przeciwległej ścianie. Poza własnym wizerunkiem, widzi on również wewnątrz rzekomo nieistniejącego pokoju numer 13 oraz zamieszkującego w nim lokatora:

Numer 13, jak on sam, opierał się łokciami o parapet, wyglądając na ulicę. Wydawał się być wysokim szczupłym mężczyzną – a może była to kobieta? – w każdym razie

16. W tym kontekście zob. *Rapture: Literature, Addiction, Secrecy*, Sussex Academic Press, London 2009.

17. Georges Perec, *La Boutique Obscure*; zob. Almansi and Béguin, s. 297–298.

był to ktoś, kto nakrywał głowę jakąś chustą przed pójściem do łóżka i, jak sądził, musiał znajdować się w cieniu czerwonej lampy – a lampa ta intensywnie migotała¹⁸.

Migotające czerwone światło jest oczywiście znakiem diabła, choć historia ta jednoznacznie tego nie wyjaśnia. W trakcie opowiadania pokój z numerem 13 ponownie znika, nie odkrywając żadnego ze swoich sekretów. Niemniej jednak mnie najbardziej interesuje to co możemy określić jako „odzwierciedlenie wnętrza”, to czego nie można dostrzec bezpośrednio, co nieustannie nieomal znika z zasięgu wzroku, a jednak wciąż istnieje na obrzeżach naszego pola widzenia, jak gdyby należało do innego wymiaru.

Pokój głównego bohatera zmienia swój kształt: czasami wydaje się zajmować miejsce nieistniejącego w danej chwili pokoju numer 13, innym razem kurczy się aż do granic możliwości. Przez tę zmianę perspektywy, główny bohater jest zagubiony: musi przebywać w dwóch różnych, niekompatybilnych wnętrzach jednocześnie. W tej sytuacji jego założenia dotyczące geometrycznej i przestrzennej spójności świata, w którym żyje, są zagrożone. Tak zazwyczaj dzieje się we śnie, do którego często powracamy w myślach, podejmując próbę rekonstrukcji złożonego i fascynującego działania nocy. Takie zjawisko jest również charakterystyczne dla gotyku i jego ujęcia nieodgadnionych przestrzeni, które nieomal przekraczają granice naszej wyobraźni.

Jednej rzeczy można być pewnym rozpatrując problematykę klasycznych gotyckich wnętrz: wyobrażenie lub stworzenie mapy miejsc, w obliczu których stajemy, jest zazwyczaj niemożliwe. Istotnie, byłoby trudno stworzyć plan lub projekt zamku Udolpho; obecnie byłoby przynajmniej równie trudno stworzyć plan zamku Gormenghast ze słynnej trylogii Mervyna Peake'a, nawet pomimo wyczerpującego opisu owego zamku w pierwszej części trylogii, zatytułowanej *Titus Groan* (1946). Oto krótki fragment tej powieści, w którym jeden z bohaterów, Steerpike, próbuje podążać śladami służącego Flaya poprzez labirynt. Już początkowe przejście przez drzwi może wydać nam się znajome:

Nigdy wcześniej nie przechodził przez te drzwi, ale wyobrażał sobie, że wkrótce znajdzie drogę na zewnątrz, do miejsca gdzie będzie mógł być sam. Za zakrętem zorientował się, że zabłądził w labiryncie korytarzy, tu i ówdzie oświetlonych przez świece umieszczone w niszach ściennych i zatopione we własnym wosku. [...] Czasami, gdy świece były rozmieszczone co trzydzieści bądź czterdzieści stóp, pan Flay znikał z pola widzenia i tylko odgłos jego kroków na kamiennych płytach prowadził tego, który za nim podążał.

Gdy jego nieregularny kształt powoli zbliżał się do kolejnej wnęki ociekającej stearyną, stopniowo stawał się sylwetką [...] Następnie, gdy blask świecy przestał go oświetlać,

18. M.R. James, *Number 13*, w: *Ghost Stories of an Antiquary*, Penguin Books, Harmondsworth, Middx, 1974, s. 75–76.

przez moment, zaraz po jego przejściu obok płomienia, Steerpike mógł zobaczyć go dość wyraźnie, jako oświetlony obiekt na tle wciąż nieprzebytych kamiennych alejek¹⁹.

Jak we śnie, jasne poczucie perspektywy zostaje zatracone. Flay, podobnie jak bohater *The Pikestaff Case*, okazuje się kierować innymi zasadami geometrii, których nie można wytłumaczyć przy pomocy rozumu czy konwencji. Co więcej, Gormenghast złożony jest z niekończącego się zbioru pokoi, korytarzy i przejść, w których można się zgubić, gdyż nie istnieje żaden plan, który mógłby nam wskazać drogę. Nadzieja Steerpike'a, iż odnajdzie wyjście na zewnątrz i wydostanie się z labiryntu jest niewątpliwie bezpodstawna. Już sam ciężar struktury serii wewnątrz, których nikt się nie spodziewa, zawsze na w pół widocznych, niewystarczająco oświetlonych, gdzie nie można być pewnym czy wędruje się w głąb labiryntu, czy też idzie się ponownie przebytą już drogą, wydaje się uderzający w zamku Gormenghast.

Fakt, iż taki scenariusz snu może być spowodowany skomplikowanym wewnętrznym poczuciem winy staje się oczywisty po przeczytaniu opisu snu jednego z bohaterów powieści austriackiego autora, Petera Handke – Keuschniga – który wierzy, że jest mordercą:

Keuschnigowi wydawało się, iż nad jego mieszkaniem położonym na parterze było jeszcze sześć innych [*sic*] ułożonych jedno nad drugim! – prawdopodobnie wypełnionych ciężkimi meblami i szafkami pełnymi ciemnych plam. [...] Mieszkanie Keuschniga było duże i pełne zakamarków. Dwoje ludzi mogło w nim obrać dwie różne drogi i spotkać się niespodziewanie. Długi korytarz wydawał się być zakończony ścianą, ale zaraz za zakrętem prowadził dalej – co często powodowało konsternację czy nadal przebywa się w tym samym mieszkaniu – do pokoju z tyłu apartamentu, gdzie jego żona czasami [...] spędzała noce, gdy, jak twierdziła, była zbyt zmęczona aby pokonać ten nawiedzony korytarz pełen niespodziewanych zakrętów²⁰.

Nie wiemy czy „szafki pełne ciemnych plam” są istotnie poplamione lakierem czy może krwią przodków. Rzecz w tym, że przestrzeń, którą owo wnętrze zajmuje nie jest jasno określona: „co często [powoduje] konsternację czy nadal przebywa się w tym samym mieszkaniu”. Innymi słowy, można zadawać sobie pytanie czy przemierzając labirynt wierzymy, iż nadal jesteśmy wewnątrz własnego umysłu czy też wydaje nam się, że mogliśmy zabłądzić w umyśle cudzym. Czy rozmieszczenie tego zbioru korytarzy w jakikolwiek sposób nas dotyczy? Czy gdzieś w głębi tego wnętrza dzieje się coś, czego nasz wzrok nie obejmuje,

19. Mervyn Peake, *Titus Groan*, wstęp: Anthony Burgess, Penguin Books, Harmondsworth, Middx. 1968, s. 40–42.

20. Peter Handke, *A Moment of True Feeling*; zob. Almansi and Béguin, s. 112.

co istnieje poza naszym pojęciem perspektywy lub być może nawet poza „zdrowymi zmysłami”, rządząc się zupełnie innymi prawami?²¹

W swej istocie wnętrza gotyckie są wnętrzami umysłu, co na tym etapie rozważań wydaje się być oczywiste. Jednak mnie interesuje również sposób w jaki pisarze gotyccy – przynajmniej w szerokim rozumieniu tego pojęcia, obejmującym autorów horrorów i opowiadań o duchach – próbują uchwycić wyraźną różnicę pomiędzy wnętrzami, które można obserwować w świetle dziennym, a tymi, w których przebywamy podczas snu.

Pragnę zasugerować, iż różnica ta widoczna jest właśnie dzięki zmianie perspektywy. Jesteśmy przyzwyczajeni do traktowania pewnych spraw jako znaczących i innych jako nieistotnych. Jednak, jak zaznacza Hillman, sytuacja może być zupełnie odwrotna. Może się zdarzyć, iż sprawy niezwykle ważne, ale takie w które boimy się zagłębić, umieszczamy głęboko w szafie, ukrywamy pod podłogą, chowamy w dziwnych zakamarkach. Wówczas zaznaczają one swoją obecność tylko poprzez różnice pomiędzy naszym sposobem postrzegania w ciągu dnia i podczas snu. Być może najbardziej istotne sprawy, kształtujące rozwój naszej psychiki, próbujemy przenieść do najbardziej odległych części labiryntu lub usiłujemy ukryć je pod ciężarem zamku, w piwnicy czy w krypcie.

Niemniej jednak, jak wiadomo, zmarli, którzy zostali pochowani, nie pozostają na zawsze ukryci; istnieją na przykład „Dni Zaduszne”. Zmarli zawsze wywierają dziwny nacisk na granice świata, w których, jak nam się wydaje, żyjemy. Wychodzą z grobów, przychodząc najczęściej pod osłoną nocy, aby przypomnieć nam o sprawach, które ukryliśmy w zakamarkach naszej pamięci. Mogą przybrać postać lęku, jak to zazwyczaj miało miejsce w historii powieści gotyckiej, lub też pojawić się w znacznie bardziej komicznej formie; zawsze jednak przypominają nam o istnieniu innego wymiaru wnętrza niż ten, który zamieszkujemy.

W opowiadaniu M.R. Jamesa, *Oh, Whistle, and I'll Come to You, My Lad* (1904), pojawia się wyobrażenie, które przeraziłoby każdego, kto miałby samotnie spędzić noc w dwuosobowym pokoju hotelowym. Drugie łóżko, jak nam się wydaje, jest puste: lecz co jeśli prześcieradło z owego łóżka uniesie się i uformuje postać ducha, a następnie zacznie zmierzać w naszym kierunku? Czy będzie to zaledwie wspomnienie dawnych dziecięcych fantazji, które prawdopodobnie opierały się na infantylnych obawach związanych z dziecięcym łóżkiem lub z wyobrażoną przemocą mającą miejsce w łożu małżeńskim?

21. Stephen King dość szczegółowo opisuje przypadki, w których nasz świat wewnętrzny może zawierać ukrytą głębię. Głębię tę należy zbadać, choć, oczywiście, wyłącznie na własne ryzyko. Jeden z takich przypadków jest niezwykle wyraziście przedstawiony w słynnych scenach z pokoju hotelowego w *The Shining* (1977), choć można go również zaobserwować w późniejszej powieści Kinga, *Rose Madder*.

Wyobrażona przemoc przywodzi na myśl powieść amerykańskiego autora horrorów Stephena Kinga – *Rose Madder* (1995), która przede wszystkim dotyka problemu seksualnego wykorzystywania żony przez męża. Jednakże równoległe do realistycznej narracji rozwija się wątek nadnaturalny, w którym wykorzystywana żona, Rose, przedostaje się do świata, gdzie wszystkie jej błędy mogą zostać naprawione i gdzie w końcu, ku radości czytelnika, jej okrutny mąż zostaje bestialsko zamordowany. Mechanizm przejścia z jednej rzeczywistości do drugiej, jak można się spodziewać, ma miejsce we wnętrzu; lub raczej we wnętrzu zawartym w kolejnym wnętrzu. Rose, porzucając męża, po raz pierwszy otrzymuje własny pokój; w owym pokoju znajduje się szafa, a w niej obraz, przez który bohaterka przechodzi do świata zagadkowych wizji. W końcowej części powieści, Rose, zdesperowana, otwiera drzwi szafy

[. . .] z nadzieją, iż ujrzy tam ten inny, dziwny świat, który ją wypełnia, w sposób w jaki wypełnia on również ściany jej sypialni, kiedy przebudzi się, słysząc dźwięk pioruna. Światło słoneczne wydostające się z szafy, oślepia [jej] przyzwyczajone do ciemności oczy. . . Ale była to tylko szafa, niewielka, zmurzała i zupełnie pusta. . . Ach tak, był tam jeszcze obraz oparty o ścianę, tam gdzie go umieściła, ale nie rozrósł się ani nie zmienił, nie otworzył się też ani nie zrobił nic innego²².

Oczywiście przed sceną finałową obraz nie jest nieruchomy. Najważniejszy element tej historii stanowi jednak bogactwo wnętrza, które być może odrobinę przypominają szafę z książek *Narni* C.S. Lewisa, lub króliczą norę, do której wpada tytułowa bohaterka *Alicji w krainie czarów*. Jednakże relacje pomiędzy tym co dzieje się w najgłębiej położonej warstwie wnętrza, a tym co ma miejsce na zewnątrz, tutaj wydają się być znacznie bardziej skomplikowane. A co leży wewnątrz wnętrza? Oczywiście labirynt, w którym, co więcej, mąż przeobraża się w Minotaura, rozdrażnionego, na wpół oślepionego, wyjącego i pragnącego krwi, podczas gdy różne pół-mityczne żeńskie postacie – prawdopodobnie wzorowane na kobietach z pozaziemskiego obszaru, gdzie „prawdziwe” ja Rose (czymkolwiek ono jest) szukało schronienia – pomagają jej go pokonać.

W szafach czy w garderobach zdarzają się niezwykle rzeczy. Oto sen przedstawiony przez André Gide’a – we śnie, jak pisze, do drzwi głównego bohatera, dumnego ze swego braku wiary, ze swego ateizmu, ktoś zapukał dwukrotnie:

Przy trzecim uderzeniu w drzwi, zapadł w rodzaj oszołomienia; niesłychane uczucie uległości – podczas którego jakkolwiek przejaw strachu był natychmiast tłumiony – paraliżowało go.

22. Stephen King, *Rose Madder*, Viking, London 1995, s. 499–500.

[...] Nagle poczuł, że nie jest zdolny do jakiegokolwiek oporu i że drzwi za chwilę zostaną otwarte. Otworzyły się bezgłośnie i przez moment nie widział nic prócz ciemnej wnęki, która początkowo była pusta, ale w której, gdy się jej dokładnie przyjrzał, ukazała się, jak gdyby w sanktuarium, postać Marii Dziewicy.²³

Zgodnie z tradycyjnym Freudowskim odczytaniem tej sceny, oczywiście „wnęka” może symbolizować żeńskie genitalia, a Maria Dziewica może reprezentować typową wieloznaczną postać matki. Nie twierdzę, iż taka interpretacja jest mylna, ale dla mnie bardziej interesujące jest zjawisko paraliżu. Oczywiście, można je porównać z religijnym nawróceniem, poddaniem się woli Boga. Można jednak również zasugerować, że w obliczu wnętrza umieszczonych w kolejnych wnętrzach – labiryntów, które sugerują możliwość nieskończonych głębi – to, czego doświadcza ów bohater to rodzaj psychicznego lęku, jaki odczuwa się „stojąc nad przepaścią” (z czym tak doskonale zaznajomiony był Poe). Lęku, który pojawia się kiedy zauważamy, że wnętrze ponownie otwiera się na zewnątrz w sposób, którego, cytując Johna Berrymana, „nie rozumiemy ani nie akceptujemy”²⁴.

Kolejny cytat z literatury (jeśli pozycja, z której ów cytat pochodzi może być do literatury zaliczana) zaczerpnięty został z powieści Poppy Z. Brite *Stracone dusze* (1992). Jest to książka, która na wiele różnych sposobów opowiada o wampirach. Pojawia się w niej obraz kultu śmierci panującego wśród młodzieży, a także opis niewielkiej grupy istot będących, jak się później okazuje, „prawdziwymi” wampirami. Powieść przedstawia również historię starszego wampira poszukującego wyjścia z trudnej sytuacji, do której doprowadziła go jego długowieczność. Akcja powieści rozgrywa się w różnorodnych wnętrzach (co wydaje się oczywiste, biorąc pod uwagę obecność wampirów): bar prowadzony przez starszego wampira zestawiony jest z klubami dla młodych Gotów w niewielkim miasteczku w Stanach Zjednoczonych. Miejsce, które opisuje następujący fragment jest własnością postaci o imieniu Arkady – maga, który, jak sam twierdzi, własnymi siłami przywrócił się do życia:

Przechodzili przez pierwsze pomieszczenie sklepu Arkadego, poprzez półmrok, zapach kurzu, pajęczyn i ziół. Następnie wędrowali przez pokój z tyłu sklepu, gdzie kwiaty, gipsowe figurki świętych i kości [...] były ułożone na niewielkim ołtarzu, przykrytym aksamitną folią ochronną. Po każdej ze stron ołtarza płonęły różowe i czarne świece. W tumanach kurzu, Arkady odsunął ciężką aksamitną zasłonę i prowadził ich w górę wąskiej klatki schodowej. Szli długo, aż skręcili za rogiem. Tam mrok klatki stał się jeszcze bardziej gęsty²⁵.

23. André Gide, *The Vatican Cellars*; zob. Almansi and Béguin, s. 291.

24. John Berryman, *The Song of the Demented Priest*, w: *Selected Poems*, red. Kevin Young, Library of America, New York 2004, s. 121.

25. Poppy Z. Brite, *Lost Souls*, Penguin Books, London 1994, s. 268.

W końcu wchodzą w przestrzeń wypełnioną czymś w rodzaju światła dziennego. Jednak wydaje się być oczywistym, iż dzięki wędrowce po zakamarkach tego niezwyklego wnętrza, bohaterowie doświadczają swego rodzaju rytuału oczyszczenia, co również jest charakterystyczną cechą wnętrz w ogóle. Ten unoszący się kurz oraz ciężki aksamit stanowią część obrzędu, który przygotowuje nas do tego co ma dopiero nastąpić, oczyszcza nas w obliczu nadchodzącej śmierci.²⁶

Innymi słowy, przejście przez wnętrza, czy to w kontekście literackim czy też magicznym, jest równoznaczne z przekroczeniem pewnej granicy, co stanowi ważny rytuał w większości społeczeństw, będąc symbolicznym odzwierciedleniem momentu narodzin. Można również uznać, iż postać Arkadego, jednocześnie antyczna i renesansowa, stanowi symbol dziedzictwa przeszłości; przebywanie w jego towarzystwie powoduje równie silne pragnienie ucieczki.

Oto sen przedstawiony w książce portugalskiego autora powieści Eça de Queiroza, w którym główny bohater odczuwa strach przed swoim teściem o imieniu Ramirez – rzeźnikiem obdarzonym intensywnym, chrapliwym głosem, który najwyraźniej przekazał również swojej żonie:

Bez względu na to czy ów rzeźnik był postacią znaczącą w ostatnim pokoleniu, w rzeźni, która wciąż jeszcze miała klientów, czy też był ledwie dostrzegalny przez zasłonę dziejów, pośród swoich przodków z przed trzydziestu pokoleń – wciąż tam był, niezmiennie, z nożem i deską do krojenia i z plamami krwi na spoconych rękach [...]

[...] w poszukiwaniu rzeźnika [...] [p]ośród grubej i wilgotnej warstwy listowia spotkał już Ramiresa, mrużąc pod nosem gdy nieśli wiązki drewna czy martwe zwierzę. Inni wynurzyli się z zadymionych pomieszczeń, odsłaniając swoje ostre zielonkawe zęby w uśmiechu skierowanym w stronę prawnuka, który właśnie przechodził²⁷.

To sen o lęku przed przodkami i o różnorodnych sposobach, dzięki którym przeszłość może powstać przeciwko teraźniejszości, a martwi przeciwko żywym. „Ostre, zielonkawe zęby” sugerują, iż niewątpliwie jest to również sen zawierający lęk przed kastracją. Niemniej jednak, przede wszystkim, jest to sen o sklepie rzeźnika i wspomnieniach głównego bohatera z owym sklepem związanych; o tym co można znaleźć we wnętrzu sklepu i co może być ukryte w otworach pomieszczeń, które wciąż jeszcze mogą ociekać krwią.

Dotąd, jak sądzę, przedstawiłem dosyć liczne przykłady snów, będąc wyraźnie nimi podekscytowany, ponieważ jedną z cech jakie sny niezmiennie posiadają jest zdolność wzbudzania w nas ekscytacji, poruszenia i podniecenia, choć wła-

26. Zob. „Ceremonial Gothic”, w: *Spectral Readings: Towards a Gothic Geography*, red. Glennis Byron i David Punter, Macmillan, London 1999, s. 37–53.

27. José Maria de Eça de Queiroz, *The Illustrious House of Ramirez*; zob. Almansi and Béguin, s. 286.

ściwie nigdy nie rozumiemy dlaczego. Być może powodem jest fakt, iż dotyczą one najbardziej prywatnych i intymnych miejsc w naszej własnej psychice; miejsc, z których, za wyjątkiem psychoanalizy lub psychologii analitycznej, nie mogą zostać usunięte, nawet przy pomocy rzeźniczego noża.

Kolejny wyjątkowo klarowny sen, który pragnę przedstawić, został spisany przez surrealistę Roberta Desnosa:

Kładę się i widzę siebie jakby w prawdziwym życiu. Światło jest zapalone. Lustrzane drzwi szafki same się otwierają. W środku dostrzegam książki. Na jednej z półek znajduje się mosiężny nóż do cięcia papieru w kształcie jataganu (w rzeczywistości również się tam znajduje). Unosi się na czubku swojego ostrza, przez chwilę chwije się niestabilnie, a następnie ponownie układa się powoli na półce. Drzwi się zamykają. Światła gasną²⁸.

Jak można odczytać ten sen w kontekście gotyckich wnętrz? Na początku oczywiście należy zadać sobie pytanie co oznacza fraza „widzę siebie jakby w prawdziwym życiu”. Jest to bowiem jedyna rzecz, do której, stosując zasady znanej nam perspektywy, nie jesteśmy zdolni. Wyjątek stanowi oczywiście lustrzane odbicie, dlatego zapewne nie dziwi fakt, że to właśnie lustro pojawia się w dalszej części snu; a właściwie „lustrzane drzwi szafki” gdzie szafka, podobnie jak szafa czy garderoba, stanowi wejście do wnętrza, do którego w żaden inny sposób nie można dotrzeć.

Mając na uwadze wszystkie analizowane przeze mnie scenariusze snów, interesujący jest również fakt, że wewnątrz szafki znajdują się książki – relikty, prawdopodobnie z dawnych wieków ludzkości, cywilizacji, psyche. Z drugiej strony obrazom antycznego spokoju przeciwstawiony jest symboliczny nóż; wprawdzie jest to tylko nóż do papieru, ale w kształcie jataganu – rytualnego tureckiego miecza. Nasuwa się więc pytanie: czy w tym scenariuszu, w tym ukrytym wnętrzu szafki, można odnaleźć, lub też utrzymać, stan równowagi? Odpowiedź wydaje się być twierdząca, co niewątpliwie może stanowić pocieszenie dla nas wszystkich.

Pragnę przytoczyć jeszcze dwa cytaty z Hillmana: pierwszy z nich otwiera przed czytelnikami wszelkie możliwe głębie dziwnych wnętrz, stanowiących początek otchłani:

Najgłębszy stopień wewnętrznej ciemności czy mroku, wykracza poza moje osobiste grzechy, zbrodnie, zaniedbania czy przeoczenia. Poniżej są już tylko doświadczenia zła, które nie może być ludzkie i które reprezentowane jest przez moce piekielne w różnorodnych religiach świata, [a także, można by dodać, przez literaturę gotycką]. Jednak doświadczenie zła w formie świadomego prześladowania, mściwego tyranizowania, destruktywnego cierpienia, wyzysku, fizycznego bólu i męki, mają w sobie coś innego

28. Zob. Almansi and Béguin, s. 356.

niż cechy demoniczne. „Coś innego” niż cechy demoniczne może oznaczać tylko cechy ludzkie; to ludzka część diabelskiej natury daje upust prawdziwemu złu²⁹.

Stąd, te wnętrza, które uważamy za zamieszkałe przez istoty, nad którymi nie mamy żadnej kontroli, gdyż według nas są to istoty pozaziemskie, stawiają nas w obliczu enigmatycznego problemu: czy to co wyciera z gotyckiego labiryntu jest rzeczywiście „Innym”, czy jest to może projekcja nas samych – coś co odrzucamy ponieważ nie potrafimy sobie z tym poradzić? Czy jest to prawdziwie kulturowa warstwa świadomości, do której nie chcemy mieć dostępu, a która leży u podstaw naszej egzystencji, czy też my osobiście powołujemy do istnienia ten stan umysłu, kiedy majstrujemy przy szafce za pomocą kluczy lub gdy wyjmujemy deski podłogowe (co oczywiście ma miejsce co noc we śnie).

Moje końcowe rozważania na temat gotyckich wnętrz ponownie związane są z myślą Hillmana, choć tym razem w nieco innym kontekście. Mówi on o psychoterapii, aczkolwiek jego sformułowanie może również dotyczyć naszej praktyki akademickiej, mającej na celu służyć konkretnej instytucji:

Gdy przyjmuję gości w moim pokoju, tuż pod powierzchnią mojej skóry czai się zwierzęcy instynkt obrony własnej klatki. Busz [czy też innymi słowy, naturalne środowisko zwierząt] jest światem składającym się z terytoriów, ułożonych według zapachów, przecinanych ścieżkami, zorganizowanych w pewne hierarchie. W moim biurze może być miejsce dla drugiej osoby tylko wtedy gdy ja to miejsce dla niej stworzę, gdy udostępnię jej tyle przestrzeni, aby mogła wejść i nie zostać przytłoczona przez moją władzę i siłę, ale pozostać w otoczeniu własnej aury³⁰.

Główny wniosek jaki nasuwa nam powyższy cytat jest taki, iż każde wnętrze jest zawsze przez kogoś zamieszkiwane; fakt ten wiąże się z pewnym politycznym tworem, który w wielu krajach znany jest jako „ministerstwo spraw wewnętrznych”. Zakłada ono przywilej lub nawet obowiązek ochrony własnej ojczyzny jak również nieustannego wnikania w najdrobniejsze szczegóły własnego życia prywatnego, w celu uzyskania kontroli i odparcia ewentualnego ataku ze strony „elementu obcego”. Być może w tym kontekście literatura reprezentuje coś w rodzaju „zagranicznego ministerstwa”, coś co zawsze będzie stanowić obcy element dla establishmentu.

Paradoks jednak polega na tym, że wnętrza zawsze zbudowane jest na bazie zewnątrz, jednocześnie stanowiąc jego pierwowzór. Dostrzegamy, że jest to „konstrukcja” umożliwiająca powstanie tego co pozornie jest „pozbawione struktury”. Paradoksalnie to co wewnętrzne, zorganizowane, zurbanizowane nadaje kształt temu co nieoswojone, temu co wcześniej stanowiło tylko „pustą

29. James Hillman, *Insearch*, s. 89–90.

30. Hillman, s. 31.

formę”. Świat wewnętrzny i zewnętrzny są ze sobą ściśle połączone. W przypadku gotyku, to połączenie przybiera specyficzną formę lęku przed absorpcją ze strony wnętrza i utratą kontaktu ze światem zewnętrznym. Zagrożenie całkowitego uwewnętrznienia jest wciąż obecne. Stanowi najbardziej przerażający rodzaj snu, który prawdopodobnie jest formą pierwotną lub też jedną z wielu przeobrażonych form szaleństwa.

[Przełożyła Monika Kowalczyk]

ER(R)GO

| recenzje

Pisarz, wizjoner, filozof:
myśl Hermana Melville'a w kontekście
zachodniej kultury dyskursu

Paweł Jędrzejko, *Płynność i egzystencja. Doświadczenie lądu i morza a myśl Hermana Melville'a*, Sosnowiec, Katowice, Zabrze: BananaArt.PL, Exmachina, M-Studio, 2008, 373 strony.

Literatura i filozofia często, jeśli nie zawsze, pozostają ze sobą w bliskiej relacji, która czasem przybiera wręcz formę związku niebezpiecznego. Usystematyzowanie i skategoryzowanie poszczególnych składników owej relacji nastęrcza niekiedy poważnych trudności, gdyż, jak słusznie zauważa Paweł Jędrzejko, autor *Płynności i egzystencji*, wszelkie podziały między literaturą a filozofią na zawsze pozostaną płynne (3)¹. Pogląd, iż filozof może być literatem, a literat filozofem, jest w istocie dość szeroko rozpowszechniony. Wychodząc od tej właśnie konstatacji, Paweł Jędrzejko podejmuje się odpowiedzi na pytanie dlaczego kanoniczny pisarz, jakim bez wątpienia jest Herman Melville, pozostaje w oczach wielu badaczy „niezupełnie filozofem”, a jego „spostrzeżenia na temat człowieka i świata wciąż są traktowane raczej jako aforystyka filozoficzna” (6), swego rodzaju filozofia *nie do końca*.

Oryginalnym wkładem Autora jest próba umiejscowienia Melville'a w kontekście innego niż tradycyjne podejścia do pisarza. Jędrzejko stara się bowiem ukazać Melville'a jako wyjątkowego twórcę dziewiętnastowiecznego, który stworzył własną filozofię egzystencjalną. Stwierdzenie, iż Melville był pisarzem egzystencjalnym samo w sobie nie stanowi przełomu w dziedzinie melvillistyki. Sam Autor dokonuje wyczerpującego przeglądu badaczy, którzy uznawali egzystencjalne elementy twórczości Melville'a, naświetlając równocześnie istotne rozbieżności w ich poglądach. Co natomiast wyróżnia założenie Pawła Jędrzejki to silne skoncentrowanie się na rewizji tych spośród filozoficzno- i literacko-kanonicznych elementów, za pomocą których udaje się Autorowi dowieść, iż rzeczywiście istniała specyficzna amerykańska odmiana egzystencjalizmu, którego Herman Melville był głównym przedstawicielem, tak w kontekście literatury, jak i filozofii.

Centralną kwestią w niemal epickim przedsięwzięciu Jędrzejki okazało się wypracowanie własnej metody, która by umożliwiła Autorowi poświęcenie uwagi

1. Wszystkie odniesienia do omawianej pozycji zaznaczam numerami stron ujętymi w nawias.

zarówno dogłębnemu badaniu wcześniejszych studiów nad Melvillem i jego do-robkiem wobec zachodniej tradycji intelektualnej, jak i poszukiwanie odpowiedzi na pytanie, jakie miejsce w tej tradycji Melville zajmuje obecnie. Już w tytule książki Pawła Jędrzejki można zauważyć silne związki z wyżej wymienionymi zagadnieniami. Autor zresztą opisuje tytuł swojego dzieła jako ukazujący „odwieczny dylemat Melville’a: rozdarcie między intuicją płynności ludzkiej egzystencji a obojętnym niezróżnicowanym bytem” (23). Książka Jędrzejki jest taką właśnie próbą podjęcia dialogu z tym, co *postrzegalne*, a zatem dyskursywnie możliwe, oraz tym, co dyskursowi się opiera, ale jest z kolei *doświadczalne*. Jędrzejko porusza kwestie literatury, filozofii i granicy między nimi, podkreślając, iż najbardziej interesuje go *upłynnienie* sztywno narzuconych na nie podziałów. Stąd też nawiązanie do Hansa-Georga Gadamera i zaproponowanej przez niego koncepcji „nasłuchiwanie poglądu tekstu”, która to Jędrzejce ułatwia przeprowadzenie wiarygodnej rekonstrukcji Melville’owskiej wizji literatury, a także pozwala dokonać próby analitycznej rewizji jego filozofii. Autor osadza swoją analizę na gruncie hermeneutyki, słusznie zauważając, iż w sytuacji, gdy obcujemy z poglądem o naturze filozoficznej, wyrażonym w literaturze, nie jesteśmy w stanie go „[z]rekonstruować [...] bez wsłuchiwanie się zarówno w to, co mówi Herman Melville *poprzez* swoje dzieło, jak w to, co mówi o nim jego biografia i kontekst kulturowy, w jakim żył i tworzył, co sam mówi w swoich pismach, notatkach itp., jak wreszcie w to, co o nim mówią teksty innych autorów” (30). Swoje intencje w podjęciu się tego przedsięwzięcia wyjaśnia Autor przytaczając poszczególne komponenty, z których zbudował on swoje dzieło, a zatem, używając słów samego Pawła Jędrzejki: „ogólne i cząstkowe elementy tradycji intelektualnej, biografii autora, kultury dziewiętnastowiecznej Ameryki i analizy wybranych autorów” (33).

Zasięg projektu Pawła Jędrzejki jest rzeczywiście imponujący. Szczególnie godna pochwały jest też przenikająca całą książkę skromność Autora, która przejawia się, poza umniejszaniem swoich niezaprzeczalnych osiągnięć, w pełnym szacunku podejściu do Hermana Melville’a, a także do innych, licznie przywoływanych w *Płynności i egzystencji*, twórców, badaczy, krytyków i filozofów. Formalnie, Jędrzejko dzieli swoją książkę na dwie obszerne części: Część Pierwsza, *Rozważania Teoretyczne*, wprowadza czytelnika w złożony Melville’owski świat, wychodząc od objaśnienia krytycznych założeń dzieła. Kolejna sekcja Części Pierwszej w interdyscyplinarny sposób przedstawia czytelnikowi poglądy Melville’a na twórcę, lekturę dzieła oraz, najszerzej, literaturę. Taka logika organizacyjna *Płynności i egzystencji* wynika z jasno sprecyzowanych przekonań samego Autora: przyjmując za punkt wyjścia skalę makro, Jędrzejko przeprowadza serię analiz i interpretacji mikropoetyckich, a zatem porusza się w kierunku od szerszego tła ogólnego do detali na poziomie „relacji między bohaterem Melville’owskim

a przedmiotem” (53). Autor buduje paralele między byciem pisarzem a byciem filozofem, zaznaczając, że obaj wykazują się głęboką wrażliwością twórczą (58). W swojej analizie skłania się on ku poglądom Agnes Cannon, przytaczając zdefiniowane przez nią sześć ról społecznych Melville’owskiego poety jako I – dostarczyciela rozrywki; II – medium, przez które wyrażają się emocje społeczne; III – interpretatora idei i przedmiotów; IV – wizjonera; V – zbawcy; VI – twórcy mitów (58). Każdej z tych funkcji Jędrzejko bacznie się przygląda, niekiedy podejmując ożywioną polemikę z badaczką. Tak jest, na przykład, w przypadku dyskusji roli poety – interpretatora idei i zjawisk. Podczas gdy Cannon sugeruje, iż w twórczości Melville’a przedmioty, nawet jeśli poddają się analizie i interpretacji, nie mają tak naprawdę zbyt dużej wagi interpretacyjnej (69), Jędrzejko skłonny jest przyjmować, iż Melville’owski poeta „postrzega obiekty jako znaczące” (69), a zatem wykazujące się istotnym wpływem na otoczenie, z jakiego pochodzą.

Sformułowałwszy ostatecznie swoją definicję Melville’owskiego twórcy jako „odkrywającego] przed człowiekiem uniwersalne problemy ludzkości” (85), Jędrzejko przechodzi do Części Drugiej zatytułowanej *Interpretacje i dociekania*. O ile Część Pierwsza wprowadzała czytelnika w metafizyczno-egzystencjalne tło wywodów Autora, Część Druga podejmuje rozważania o naturze tożsamości, rozpatrywanej wobec kultury Zachodu, Wschodu, oraz w stosunku do specyficznego Melville’owskiego pojmowania świata. Z kolei następna zawiera dywagacje na temat kontrastowych rodzajów przeżyć egzystencjalnych, czerpiąc obficie z dialektyki morza i ładu, z wszelkimi jej implikacjami. Jędrzejko raczy czytelnika dogłębnymi portretami psychologicznymi Melville’owskich bohaterów (m.in. Redburna, Białego Kubraka, Izmaela, Ahaba czy Pipa), dotykając tym samym kwestii Melville’owskiej narracji będącej poniekąd wyrazem jego egzystencjalnego myślenia. Również w tej Części Jędrzejko w sposób barwny omawia zagadnienie różnic między kulturą Zachodu a Wschodu, odczytując je jako kultury, odpowiednio, dyskursu i ciszy. Autor podejmuje się też trudnego zadania interpretacyjnego i stara się wpisać Melville’a gdzieś pomiędzy właśnie tymi dwoma biegunami.

Jak zauważa Jędrzejko, podstawowymi aksjomatami kultury zachodniej są „wola jednostkowego istnienia” oraz „lęk o *ego*” (116), które wytwarzają w ludziach Zachodu szczególną potrzebę osławiania tego lęku poprzez „zagłuszanie ciszy bytu” (116). Podążając za argumentacją Autora, czytelnik zadaje sobie pytanie, czym w taki razie jest owa „cisza bytu” i skąd wywodzi się Melville’owska potrzeba jej osławiania? Wobec tego zagadnienia Jędrzejko przyjmuje postawę pełną respektu, definiując ciszę bytu jako „przedwieczną, wszechobecną, leżącą u podłoża wszystkiego, *pozornie* nieszkodliwą” (120). Właśnie ta iluzja nieszkodliwości okazuje się kluczowa w objaśnianiu *ciszy*, która, cytując słowa Jędrzejki, „jest [...] czymś najstraszliwszym; odbiera sens

dotychczasowym działaniom, nie pozwala oswajać »nieogarnianych« rzeczy, nie pozwala na racjonalny ogląd świata, kwestionuje zasadność nowożytnego, post-kartezjańskiego sposobu myślenia» (120). Wobec tego, „zagłuszanie ciszy” rzeczywiście wydaje się najłatwiejszą drogą ucieczki od grozy, jaką ta cisza wzbudza; tutaj jednak objawia się Melville’a – człowieka Zachodu – fascynacja buddyzmem, a zwłaszcza buddyjską koncepcją nirwany, która decyduje o jego umiejscowieniu nie do końca w dyskursie, ale też nie całkiem we wschodniej kulturze ciszy (131). Jędrzejko kontrastuje tutaj przekonanego o niepodważalnej wadze *ego* człowieka Zachodu, który dobrowolnie wpisuje siebie w rzeczywistość dyskursywną – a więc głośną, burzliwą, wypełnioną narracją – z człowiekiem Wschodu, który „nie będzie wykorzystywał środków oferowanych przez język, nie stworzy dyskursywnej struktury, lecz będzie dążył do egzystencjalnego doświadczenia unifikacji z wszechświatem” (136).

Tymi rozważaniami zamyka Jędrzejko pierwszy rozdział „Interpretacji i dociekań”, nie rozwikłując wszakże wszystkich poruszanych przez siebie kwestii. Główny problem sekcji pierwszej – pytanie o przynależność filozoficzną Melville’a wobec jego odwoływania się zarówno do koncepcji wschodnich, jak i zachodnich – zostaje ostatecznie podjęty dopiero pod koniec rozdziału *Rzeczy i ocean: bohater wobec intensywnego doświadczenia bytu*. Tutaj Autor skupia się na wspomnianym już wcześniej Melville’owskim rozdarciu. Pokazuje, w jaki sposób filozofia Melville’a staje się swoistą syntezą wartości Zachodu i Wschodu, czerpiąc z nich pewne elementy (np. zachodnią „potrzebę »oswojenia« egzystencjalnego doświadczenia bytu przez ekspresję i komunikację” [260]), odrzucając jednak inne (np. nie uznawane przez buddyzm kategorie i kategoryzacje [260]). W tej zajmującej dyskusji wykraczającej poza ramy *stricte* filologicznych zainteresowań, Jędrzejko jawi się jako badacz wrażliwy i ostrożny. Jednak i z tych zmagających wychodzi Jędrzejko zwycięsko, a zaproponowana przez niego definicja Melville’owskiej odmiany egzystencjalizmu głęboko zapada w pamięć, wywołując u czytelnika uczucie intelektualnej satysfakcji z powodu rozwiązania intrygującej zagadki.

W tym samym rozdziale Jędrzejko dokonuje też analizy, którą śmiało uznać wypada za jedną z najbardziej odkrywczych w całej pracy. Wychodząc od słownikowej definicji słowa „prowizja” Autor przeprowadza następną interesującą konfrontację aktualnego znaczenia słowa „prowizja” – mającego konotacje wyłącznie handlowe – z jego sensem etymologicznym wskazującym na „czynione, gromadzone lub posiadane już zapasy, które pozwalają człowiekowi spoglądać w przyszłość bez lęku” (165). Jędrzejko idzie jeszcze dalej i proponuje zapisanie „prowizji” jako „*pro-wizje*”, tym samym przywołując jednocześnie skojarzenie z „bagażem niezbędnych przedmiotów i projekcją niepewnej, mimo wszelkich poczynionych zapasów, przyszłości” (165). Ta konstrukcja znajduje zastosowanie w następującym dalej wnikliwym omówieniu szeregu Melville’owskich

bohaterów (Wellingborough Redburna, Białego Kubraka, Izmaela, Ahaba i Pipa), gdzie ukazany zostaje „*a-pro-wizacyjny*” bagaż, jaki każdy z nich zabiera ze sobą w morze. Co istotne, Jędrzejko ostrzega, iż nikt nie jest w stanie przewidzieć wszystkiego, ponieważ w swym przewidywaniu przyszłości zawsze ogranicza nas nasze doświadczenie, blokując próby przewidywania poza to zaledwie, co już w tym bagażu się znajduje (165). Żadnemu z bohaterów doświadczenie morza nie pozwoli wytrwać w stanie, w jakim w podróż wyruszyli. Tutaj Jędrzejko podkreśla nieogarniony magnetyzm morza w ujęciu Melville’owskim. Według Jędrzejki, morze dla Melville’a, co z kolei znajduje odzwierciedlenie w doświadczeniach Melville’owskich bohaterów, jest „żywiołem silniejszym niż człowiek [...] ciągłym pożarem, wiecznym huraganem i nieustannym trzęsieniem ziemi; i choć czasem zachowuje się potulnie [...] czy pozwala czerpać z siebie bogactwa [...] nigdy nie pozwala zapomnieć, że jest »nie ludzkim« żywiołem” (150). Na morzu świadomość i tożsamość poddawane są ciężkim próbom, przechodzą drastyczne transformacje lub wręcz, co naświetla Autor, „rozpływają się” (199) kompletnie. Jędrzejko zamyka swój wywód w bardzo poruszający sposób, nazywając morze „destabilizatorem”: usankcjonowane na lądzie religie, tradycje czy filozofie na morzu ustępują pod względem trwałości pojęciom takim jak hierarchia władz czy status ludzkiego ciała (262). Melville o tym wiedział, jego bohaterowie to przeżyli, a czytelnikom Jędrzejki, pośrednio wprawdzie, również przypadło to w udziale.

Tymi spostrzeżeniami Autor zamyka główną część *Płynności i egzystencji*. Kolejny, ostatni już, rozdział tego imponującego przedsięwzięcia (*W stronę spraw ostatecznych: Ocean Spokojny*) początkowo oddala się od ściśle filozoficzno-Melville’owskich rozważań. Jędrzejko wchodzi tam z czytelnikami w dialog skupiony wokół centralnego pytania: „*Ubi sunt, qui ante nos fuerunt?*” Zdecydowanie zmienia się tu ton wyводу Autora: aby wprowadzić czytelnika w Melville’owskie odczytywanie starości i starzenia się, Jędrzejko wychodzi od osobistych doświadczeń związanych ze świadomością upływu czasu i przemijania. Jego refleksje stają się tu bardzo osobiste i wywołują ciepły uśmiech, wynikający z pewnego słodko-gorzkiego porozumienia z Autorem. Kwestie poruszane przez Jędrzejkę nie są wcale proste, lecz, jak słusznie on sam zauważa: „ewolucja formuły poszukiwania odpowiedzi na pytanie *ubi sunt* jest równoznaczna z ewolucją egzystencjalnej świadomości człowieka, że dojrzałość zaczyna się wtedy, kiedy po raz pierwszy *ubi sunt* staje się pytaniem palącym, starość zaś to czas układania się z namacalnym, nieuchronnym przemijaniem” (272). Z tej bardzo osobistej płaszczyzny Jędrzejko płynnie przechodzi do rozważań o tym, jak kwestia *ubi sunt* wygląda w świetle zaprezentowanej przez niego filozofii Melville’a, szukając odpowiedzi, czym dla samego Melville’a są starość i przemijanie. Pięknie podsumowuje Jędrzejko poglądy Melville’a, ukazując, jak dla pisarza Pacyfik – „bóg,

którego należy wychwalać” (290) – staje się jedynym prawdziwym antidotum na egzystencjalne rozdarcie, gdyż daje on intelektualny impuls do zrodzenia myśli, gwarantując jednocześnie spokój i równowagę wewnętrzną. Rzetelny, filozoficzno-krytyczno-literacki wysiłek Pawła Jędrzejki z pewnością zapisze się jako jedyny w swoim rodzaju łącznik między doświadczeniem momentu *Zen* a pełnym, wielowymiarowym uczuciem przynależności do tradycji dyskursu.

Widmo dziejów, pułapka historii
i duch postkolonializmu:
niebezpieczna (post)nowoczesna triada

Daniel Vogel, *Historia a postkolonializm: Pisanie historii narodowej i jej obecność w krytyce i literaturze postkolonialnej*, Racibórz: Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Raciborzu, 2007, 266 stron.

Postkolonializm to dzisiaj zjawisko wszechobecne, odciskające swoje piętno zarówno na wielu przejawach egzystencji jednostek, jak i całych narodów. Jednocześnie, będąc niezaprzeczalnym znakiem czasów, w jakich żyjemy, wśród całego zamętu wokół istoty ponowoczesności, czy wręcz – post-ponowoczesności – zjawisko to w rodzimych badaniach humanistycznych pozostaje w dużej mierze niezbadane i jak dotąd nieodkryte, lub odkryte tylko w małym stopniu, o czym dobitnie świadczy ubogi stan polskojęzycznej literatury tematu, czy chociażby – z przykładów bardziej przyziemnych – czerwone podkreślenie słowa przez polskojęzyczną wersję edytora tekstu Word. O tym, że brakuje terminologii, która przybliżyłaby tę gałąź współczesnej humanistyki szerszym gronom odbiorców, przekonuje się na każdym kroku niejeden polski badacz podejmujący w swojej pracy kwestie postkolonialne. Taki stan rzeczy prowadzić może wręcz do swoistego „ostracyzmu” naukowego postkolonializmu, znacznie utrudniając penetrację rodzimej humanistyki przez idee i koncepcje postkolonialne, mocno zakotwiczone już w curriculum zagranicznych ośrodków akademickich, nie tylko w instytutach anglistycznych. Owszem, można dopatrzeć się wzrostu zainteresowania na rynku wydawniczym czy filmowym pozycjami szeroko określanymi mianem „egzotycznych”, które z pewnością znajduje również przełożenie na coraz większą popularność wakacyjnych podróży do „egzotycznych” krajów, jednak brak usystematyzowanej, rzetelnej znajomości problematyki często prowadzi jedynie do umacniania się stereotypowych opinii bazujących na binarnym podziale „my” (Zachód) – „oni” (Wschód).

Tymczasem postkolonializm to nie tylko egzotycznie brzmiące nazwiska czy tytuły, lecz cały „magazyn” dyskursów, teorii i poglądów, które wpłynęły na kształtowanie się nowego porządku światowego w okresie po drugiej wojnie światowej. Dlatego też tak istotną pozycją wśród współczesnych monografii humanistycznych jest książka Daniela Vogela pt. *Historia a postkolonializm:*

Pisanie historii narodowej i jej obecność w krytyce i literaturze narodowej. Autor za bezpośredni cel swojego projektu stawia sobie „przybliżenie problematyki dotyczącej roli, jaką odgrywają historia i literatura [...] w procesie kształtowania się tożsamości narodowej krajów przechodzących proces postkolonialnej transformacji” (8)¹ – i jest to cel w pełni osiągnięty – przy czym tak naprawdę udaje mu się dokonać znacznie więcej. Książka Vogela wypełnia poważną lukę w polskiej humanistyce i stanowi solidne i ambitne opracowanie problematyki nie tylko relacji pomiędzy historią i postkolonializmem, a także – a być może przede wszystkim – dostarcza rzetelnej wiedzy na temat samego postkolonializmu i dyscyplin oraz dyskursów z nim powiązanych, zapewniając tym samym koherentną bazę do szeroko zakrojonych dociekań naukowych. W tym zawiera się pionierskość Vogela i waga jego przedsięwzięcia: podejmuje się on próby skondensowania znacznego fragmentu badań postkolonialnych w średniej objętości, skromnie wydaną książkę, w żadnym momencie nie wpadając w pułapkę protekcyjności czy spłylenia poruszanych problemów, tak często zagrażającą tego typu projektom.

Daniel Vogel dzieli swoją książkę na pięć rozdziałów, z których każdy składa się z od trzech do pięciu mniejszych części. Logika organizacji książki opiera się na wyjściu od zagadnień najbardziej teoretycznych, które wprowadzają informacje niezbędne do zrozumienia dalej poruszanych kwestii – rozdziały I *Język, narracja, dyskurs a rozumienie historii* i II *Sposoby pisania historii narodowej i jej interpretacje* stanowią zarówno punkt wyjścia do dalszych dyskusji, jak też same w sobie są spójnymi esejami osadzonymi w najbardziej aktualnej postkolonialnej problematyce. Następnie Autor prezentuje przegląd najważniejszych wydarzeń z historii kolonialnych Indii (rozdział III *Historia kolonialnych Indii napisana i przepisana*), po czym w rozdziałach IV *Transformacja postkolonialna w krytyce i literaturze* oraz V *Literatura postkolonialna – fikcja i historia* dokonuje on zręcznej aplikacji instrumentów teoretycznych przedstawionych wcześniej do badania i analizowania wybranych dzieł literatury indyjskiej klasycznej i współczesnej.

Jednym z najważniejszych wniosków, do jakich Autor dochodzi, zdaje się być przeświadczenie o głębokim związku między językiem, przeszłością, historią i literaturą. Daniel Vogel stwierdza, iż nie można tak naprawdę zająć się badaniem żadnego z tych zjawisk bez ustawicznego odwoływania się do pozostałych, ponieważ wszelkie tego rodzaju przedsięwzięcia z góry muszą być skazane na fragmentaryczność i niekompletność. Już na początku pierwszego rozdziału stwierdza on, po pierwsze, za profesorem Parthą Chatterjeem, że „istniejące narody z definicji muszą mieć swoją własną przeszłość” (13), i, po drugie, że to właśnie

1. Wszystkie odniesienia do omawianej pozycji zaznaczam numerami stron ujętymi w nawias.

„język jest głównym medium, dzięki któremu mamy dostęp do minionych epok, [co] oznacza [. . .], że analizując wszelkiego rodzaju źródła, w których informacja zapisana została w postaci tekstu, musimy wziąć pod uwagę reguły, które rządzą językiem” (13). Słuszności owych ustaleń dowodzi on poprzez odwołania do różnych koncepcji języka i rzeczywistości, kładąc szczególny nacisk na hipotezę Sapira-Whorfa o językowym zdeterminowaniu obrazu naszego świata, tak przeszłego, jak i teraźniejszego, oraz na tzw. „zwrot lingwistyczny”, który doprowadził do wzrostu zainteresowania językiem, a w efekcie wywarł ogromny wpływ również na rozwój historiografii. Z kolei omawiając koncepcje historii przed i po „zwrocie lingwistycznym”, Autor nawiązuje do postulatu Benedetta Crocego (w książce Autor posługuje się niewłaściwą odmianą nazwiska filozofa: *Croce’a), jakoby wszelka historia była „historią współczesną”, co sprowadza się do tego, że „główną rolą historyka nie jest samo odnotowywanie, lecz dokonywanie oceny i podejmowanie decyzji dotyczących tego, co warto odnotować” (15).

Dalej, poprzez przegląd najważniejszych koncepcji historiograficznych jak np. analityczna filozofia historii zapoczątkowana przez Gustawa Hempla czy francuska szkoła *Annales*, Autor dochodzi do narratywistycznej filozofii historii. Słusznie zauważa on, że pomimo niezaprzeczalnych podobieństw między narracją historyczną a opowiadaniem, nie należy ignorować rozbieżności między tymi dwiema formami pisarstwa. Być może najwyraźniejszą z nich jest fakt, że „narracja utworu historycznego nie ogranicza się wyłącznie do opisu wydarzeń, ale ma za zadanie ukazanie ciągu przyczynowo-skutkowego” (20), a sam historyk-autor zakłada, że „jego narracja będzie w możliwie najbardziej wiarygodny sposób oddawała rzeczywistość, którą opisuje” (20). Ograniczenia te są z kolei obce pisarzowi tworzącemu fikcję literacką, który może sobie pozwolić na „wymyślanie wydarzeń w zależności od potrzeb czy postaci” (21).

Żadna dyskusja narratywizmu nie może się odbywać bez wyróżnienia roli, jaką w jego kształtowaniu odegrał Hayden White, amerykański teoretyk historiografii, uznawany przez wielu za „ojca narratywizmu”. Jemu to właśnie Daniel Vogel poświęca największą część rozdziału pierwszego, co jest uzasadnione, zważywszy na osiągnięcia White’a w rozwoju całego pisarstwa historiograficznego. Autor pokazuje, jaka rewolucja dokonała się w historiografii dzięki poglądom Haydena White’a, który, podążając tropem Rolanda Barthesa, stwierdza że „przeszłość jest dostępna wyłącznie w formie tekstu” (24), a historia jest dyskursem i tak należy ją traktować. Jak pokazuje Vogel, White zauważa, że czytelnik „opowieść o przeszłości odbiera podobnie jak postrzega on i rozumie literaturę” (26). Takie założenie pozwala stosować wobec pisarstwa historiograficznego strategie sprawdzające się w analizach stricte literackich, co natomiast wiąże się z istotną zmianą w rozumieniu historii, które oddala się od odczytywania

historii jako przeszłości samej w sobie, skłaniając się raczej w stronę założenia, że historia jest „opisem, próbą przybliżenia przeszłości” (25).

W kolejnej części tego rozdziału Daniel Vogel przedstawia kontynuatora myśli White’a, Franklina Ankersmitha, który początkowo silnie wzoruje się na autorze *Metahistory*, później jednak zwraca się bardziej ku problemom związanym z przedstawianiem i doświadczeniem historycznym, w czym można już dopatrywać się znamion kryzysu narratywizmu, kiedy to dużą prominenecję zyskują głosy postulujące estetyzację historii.

Rozdział pierwszy porusza również kwestie związków między historią a innymi dziedzinami humanistyki, które zrodziły się bezpośrednio ze znaczącego wzrostu zainteresowania studiami nad człowiekiem i kulturą. Z jednej strony doprowadziło to do „renesansu antropologii historycznej”, z drugiej zaś do rozkwitu „historii alternatywnej”, z pisarstwem mikrohistorycznym na czele. W swoich dociekaniach nad naturą antropologii, Daniel Vogel zwraca uwagę na prace takich tytanów tej dziedziny jak Clifford Geertz, który, choć obecnie krytykowany, ze względu na nacisk na lokalny charakter prac antropologa i etnografa, jest pionierem badań nad wielokulturowością, czy też Arjun Appadurai, lider w studiach południowoazjatyckich, badający takie zjawiska jak globalizacja, konsumpcja, czy kultura masowa.

Rozdział ten zamyka charakterystyka pisarstwa mikrohistorycznego jako „pewnego rodzaju odreagowania na dehumanizację historii” (58). Głównym założeniem mikrohistorii jest, w słowach Ewy Domańskiej, historyka i tłumacza wielu dzieł Haydena White’a, przedstawianie „drobnych wydarzeń powszechnych dni historii, małych światów „innych ludzi”, przybliżanych nam przez badacza tylko po to, aby wskazać na ich odmienność” (58). Rzeczywiście, w epoce „Nowej Ery”, przy przesunięciu przedmiotu zainteresowań historii, historiografii i historykapisarza z „centrum” na „peryferie”, mikrohistorie zyskują na znaczeniu i stają się coraz bardziej popularne, jednak wciąż zdają się one być bezradne wobec najpoważniejszego zarzutu stawianego im przez ich przeciwników – jak pisze Vogel, „poprzez zajmowanie się względnie niezmiennymi kulturami [...] mikrohistorie nie są w stanie zająć się współczesnymi światami podlegającymi szybkim zmianom, nie są one również w stanie zająć się historią polityczną” (60).

Ludziom żyjącym w XXI wieku, a zwłaszcza najmłodszym pokoleniom, szczególnie w krajach zachodnich, pojęcia takie jak naród, narodowość, tożsamość narodowa jawić się mogą jako naturalne, neutralne i oczywiste, jako pewniki, tak samo niezbywalne, jak imię czy nazwisko. Podobnie jak ciężko mówić o imionach i nazwiskach „lepszyc” czy „gorszych”, ciężko jest wyobrazić sobie takie jakościowanie w odniesieniu do narodów. Tymczasem w rozdziale II swojej książki – *Sposoby pisania historii narodowej i jej interpretacje* – Daniel Vogel pokazuje, jak problematyczne jest zdefiniowanie tych pojęć i ustalenie, jakie tak naprawdę

mają znaczenie dla kształtowania się świadomości narodowej odrębności oraz, jakie w tym procesie mogą dokonywać się mutacje, prowadzące ostatecznie do zjawisk powszechnie negatywnie postrzeganych, jak nacjonalizm czy rasizm. Poprzez omówienie teorii m.in. Ernesta Gellnera, Benedicta Andersona, czy Erica Hobsbawma, Autorowi udaje się sformułować własną definicję narodu jako:

nowożytnego artefaktu kulturowego, wspieranego ideą wieloletniej tradycji, stworzonego w okresie industrializacji z ożywionej folk-kultury tak, by sprawiał wrażenie kulturowo i politycznie jednorodnej, naturalnie ewoluującej jednostki; pewnego rodzaju nostalgiczną opowieść, szukającą potwierdzenia swojej tożsamości w domniemanej, jeśli nie całkowicie wymyślonej, przeszłości. (82)

Dążenie do stanowienia „narodu” jest dążeniem zrozumiałym i uzasadnionym, jednak mimo to, jak słusznie zauważa Autor, „sprzeciwia mu się sama natura: liczba potencjalnych narodów znacznie przerasta liczbę możliwych państw” (70); z niezadowolenia takim status quo zrodziło się wiele „nacjonalizmów”, w szczególności w koloniach, gdzie kontakty z kolonizatorami dobitnie uświadamiały natywnej ludności ich odrębność, „inność” od kultury przybyszów z Europy. W tej części rozdziału II, na przykładzie teorii i poglądów Rabindranatha Tagore, Mahatmy Gandhiego, Jawaharlala Nehru, Parthy Chatterjee, Frantza Fanona, Homiego Bhabhy czy wreszcie Gayatri Chakravorty Spivak, Daniel Vogel usiłuje ukazać strategie, techniki i czasami „sztuczki” stosowane w celu oparcia się kolonizatorom i zaznaczenia swojej odrębności. Spośród nich wymienić można np. ruch obywatelskiego nieposłuszeństwa propagowany przez Gandhiego, reindykację kultury narodowej i afirmację jej istnienia zalecaną przez Fanona, czy wreszcie – mimikrę i „przebiegłą uprzejmość” (*sly civility*) uznawane przez Homiego Bhabhę za procesy destabilizujące dyskurs kolonialny i obnażające jego słabości. Świadomość odrębności narodowej wyjątkowo silnie manifestuje się w akademickim dyskursie historii; niestety, podobnie jak inne dyskursy powiązane z postkolonializmem, również i ten uznaje tylko jeden niezmienny podmiot historii – Europę, wobec której wszystkie inne historie są podporządkowane. W takim ujęciu, pisze Vogel, kolonie stają się miejscami bez historii, bo ta została im dana dopiero w momencie przybycia Europejczyków. Jak słusznie zauważa Vogel, wśród ludności rdzennej rodziło się pytanie, dlaczego „historia pochodząca z zewnątrz miała się okazać »właściwsza« od historii będącej głosem odradzających się narodów?” (127). Rozdział ten w znakomity sposób podejmuje dyskusję o „braku historii” czy też o istnieniu „historii niewidzialnej”, z których to opcji każda była nie do zaakceptowania i doprowadziła do stworzenia strategii, „mających na celu wyjście poza historię” (135). Sposób działania owych technik Autor skrupulatnie opisał, przedstawiając w rozdziale II wierny obraz skompli-

kowanych relacji między kolonizatorem a kolonizowanym, między interesami jednych a pragnieniami drugich, gdzie najwłaściwszym określeniem zdaje się pozostawać ekstensywnie rozpatrywana przez Homiego Bhabhę ambiwalencja.

Aby możliwe było zrozumienie obecnego porządku geopolitycznego, należy dobrze poznać wydarzenia, które na jego kształt bezpośrednio wpłynęły. W rozdziale III *Historia kolonialnych Indii napisana i przepisana* Daniel Vogel podejmuje się obszernego opisu wybranych faktów z dziejów kolonialnych Indii, ukazując, jak zakrety historii doprowadziły do powstania współczesnego obrazu postkolonialnego świata. Autor przygląda się trzem punktom zwrotnym w historii subkontynentu – wojnie o dominację w latach 1756–1763, powstaniu Sipajów w 1857 roku i wreszcie wyboistej drodze ku niepodległości, do której ostatecznie Indie doprowadził Mahatma Gandhi – dając niniejszym dowód swojej rozległej wiedzy, wykraczającej poza ramy zainteresowań humanistyczno-filologicznych. Jego analizy są dogłębne i skrupulatnie prowadzone z dbałością o zachowanie obiektywizmu badacza, jednak sam wybór tych, a nie innych wydarzeń rodzi pytanie o rzeczywistą możliwość utrzymania zimnego dystansu historyka wobec faktów, z jakimi on pracuje. Sam Vogel wielokrotnie na kartach swojej książki angażował się w rozważania dotyczące tego, jaki wpływ na kształtowanie historii i jej odbioru mają takie właśnie decyzje badacza, co niezmiennie okazywało się kwestią problematyczną i trudną do rozwiązania w jednoznaczny sposób; niemniej jednak, rozdział III, mimo że istotnie spowalnia on narracyjne tempo analiz Autora, jest ważną częścią projektu, która mogłaby w zasadzie stanowić odrębną jednostkę wywodu. Na zdecydowaną pochwałę zasługuje znajomość opisywanych wydarzeń, dokładność metodologiczna i ekstensywne wykorzystanie przez Autora materiałów źródłowych, co sprawia, że rozdział III ostatecznie stanowi ważne uzupełnienie rozważań nad zazębiającymi się dyskursami historii, literatury i krytyki, a to z kolei ułatwia czytelne przejście do rozdziału IV książki.

W rozdziale zatytułowanym „Transformacja postkolonialna w krytyce i literaturze” Autor powraca do dyskusji podjętych w rozdziałach I i II, gdzie skupiał się on odpowiednio na kwestiach języka, opisu historii i reakcji na normatywno – opresyjne działania kolonizatora wobec podległych mu narodów. W rozdziale IV posuwa on te rozważania dalej i opierając się na teoriach Homiego Bhabhy stara się pokazać – często bolesne i wymagające wielu wyrzeczeń – dochodzenie do głosu „historii mniejszości” (*minority histories*), co stało się możliwe dzięki skomasowanym wysiłkom podmiotów kolonialnych, mających na celu naświetlenie różnorodności, a zatem odejście od binarnych modeli historii w stronę „historii oddolnej” (*history from below*), która stanowić może alternatywę wobec arbitralnie narzuconych hierarchii.

Prowadząc swój wywód w sposób koherentny i zrównoważony, Autor dociera do ostatniego, V rozdziału swojego przedsięwzięcia *Literatura postkolonialna*

– *fikcja i historia*. Tu do głosu dochodzi wielka przenikliwość badacza i wyczu-
lenie na osobliwy status i rolę literatury w erze postkolonializmu. Rozdział ten
rozwiąza się w sposób cyrkularny – wychodząc od wymogów tradycyjnej powieści
historycznej w zgodzie z klasyczną historiografią, pokazuje, jak kolejno pisarstwo
kolonialne i wreszcie postkolonialne dokonywało swoistego „przywłaszczenia”
tych modeli na własny użytek. Autor dokonuje również udanej próby rozróżnienia
między literaturą kolonialną, kolonialistyczną i postkolonialną, odwołując się
do badań Elleke Boehmer, i formułuje słuszny wniosek, że „za literaturę kolo-
nialną możemy uważać zarówno literaturę pisaną »od centrum« do »peryferii«,
w której dominował punkt widzenia Europejczyka, w literaturze postkolonialnej
z kolei mamy do czynienia bądź z odwróceniem tego kierunku, bądź przynajmniej
z odnoszeniem się do idei kolonializmu w mniej lub bardziej krytyczny sposób
i z kwestionowaniem europocentryzmu” (205). Następnie poprzez wnikliwe ana-
lizy i interpretacje trzech powieści – *Oblężenie Krisznapuru* (1979) J.G. Farrella,
Dzieci północy (1999) Salmana Rushdiego i *Pretendenta do ręki* (2000–2003)
Vikrama Setha – pokazuje, jak trudne jest tak naprawdę jakiegokolwiek mówienie
o przeszłości i przekazywanie tego w narrację. Każda z wybranych przez Autora
powieści bowiem to przykład innego podejścia do historii; każda ma na celu
dokonanie rozliczenia z minionymi wydarzeniami, od konsekwencji których
nie można do dzisiaj uciec. Jak sam pisze w podsumowaniu rozdziału, „rany [hi-
storii] są [...] na tyle głębokie, że aby można było mówić o narodzie w pozytywny
sposób, trzeba o pewnych wydarzeniach zapomnieć, a jeżeli jest to niemożliwe,
to trzeba je przemilczeć” (244). Jednak przemilczenia i niedopowiedzenia to za-
ledwie kompromis, na dzisiaj wystarczający w budowie „mitu o niepodległym
państwie indyjskim” (245); liczyć się należy zatem z tym, że kolejne pokolenia,
kolejne rewolucje i transformacje ponownie postawią nas przed koniecznością
podjęcia wyzwania rewizji przeszłości i demitologizacji tego, co na kartach
historii zdążyło się już zapisać jako nawiedzający głos niemych.

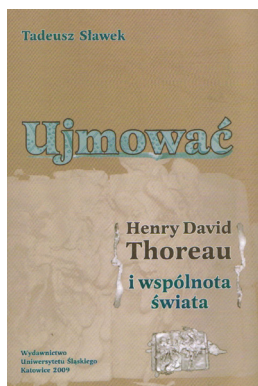
W zakończeniu swojego studium, Daniel Vogel zgrabnie zbiera poruszane przez
siebie kwestie, aby tym dobitniej ukazać słuszność wyboru takiej, a nie innej pro-
blematyki, oraz takich właśnie przykładów z bogatego repertuaru postkolonialnych
teorii, dyskursów i dzieł literackich. Uświadamia on czytelnikom, że „opowieść
o przeszłości jest niezbędna, gdy dochodzi do sytuacji, w której na arenie świata
pojawia się nowy naród” (248), ponieważ „ciągłe odnoszenie się do przeszłości
i szukanie elementów folk-kultury” (248) ostatecznie prowadzi do utrwalenia współ-
czesnej tożsamości narodu. Naturalnie, otwiera to pole do popisu dla czynników
w pewien sposób destabilizujących i kwestionujących kształtujący się porządek
– głównie ma tutaj Autor na myśli ambiwalencję Homiego Bhabhy – co odbija
się w tworzonych przez dane narody literaturze. Na ile to odbicie jest właściwe,
a nie zdeformowane, wciąż trudno zdecydowanie odpowiedzieć; niemniej, rola

literatury w tworzeniu narodów nie powinna być umniejszana, a „naród, zanim powstanie, musi być wyobrażony, musi istnieć w postaci fikcji” (249).

Historia a postkolonializm: Pisanie historii narodowej i jej obecność w krytyce i literaturze postkolonialnej Daniela Vogela to interesująca pozycja wśród prac dotyczących szeroko pojmowanego postkolonializmu. Zasięg badawczy Autora, jego dociekliwość i niezaprzeczalnie rozległa wiedza sprawiają, że jest to frapująca lektura tak dla laików w temacie, jak i dla specjalistów, poszukujących dzieła, które by w sposób rzetelny i dokładny omawiało poszczególne aspekty tego zjawiska. Niezaprzeczalny atut książki Vogela stanowi też znaczące uzupełnienie rodzimej terminologii odwołującej się do tematyki i problematyki postkolonialnej. Zastrzeżenia budzić może pewna niedbałość techniczna, skutkująca pojawieniem się w kilku miejscach rażących „zgrzytów” stylistycznych czy ortograficznych, choć są to bardziej literówki i niedopatrzona niż poważne błędy wpływające na jakość prezentowanej książki. *Historia a postkolonializm* zdecydowanie wzbogaca polską literaturę tematu i stanowi pozycję zasługującą na uwagę innych badaczy zajmujących się w swoich pracach podobnymi kwestiami.

ER(R)GO

| noty o książkach



Tadeusz Sławek, *Ujmować. Henry David Thoreau i wspólnota świata*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2009 [pozycja w twardej oprawie, 380 stron]

Wyraz „ujmować”, dominujący w tytule prezentowanej tu, szczególnej książki, sprawia interpretatorowi nie lada kłopot. Nie dlatego, że jest „po prostu” wieloznaczny. Przyczyną czytelniczego dylematu jest raczej fakt, że słownikowe definicje tego wyrazu Tadeusz Sławek „wymierza” przeciwko sobie nawzajem, uruchamiając w ten sposób filozoficzną grę sensów bazującą na relacji jaka zachodzi pomiędzy czynnością polegającą na łączeniu wielu obserwacji w jedno spójne twierdzenie (jak w zwrocie „ująć coś zwięźle”), działaniem zorientowanym na włączanie bytów w całość lub wyłączenie ich z niej, bądź też takim, którego celem jest redukcja wartości, cech, bądź elementów czegoś. „Ujmować” to jednocześnie „odejmować” lub „zmniejszać” („ujmować komuś trosk”, „ujmować coś z czegoś”), „zaniżyć wartość” („czynić komuś ujmę”, „nic nikomu nie ujmując...”), „wzruszać kogoś” („ujmować kogoś czymś”), „włączać w całość” („ujmować wydatki w księgach”), „brać odwet” („ujmować się”), „bronić kogoś” („ujmować się za kimś”), czy „wchodzić w delikatny fizyczny kontakt” („ujmować kogoś za rękę”) – bo przecież i w takich kontekstach tytułowy wyraz wchodzi w związki frazeologiczne. Celowo mówię tu o skomplikowanej *relacji*, bowiem semantyczna rozłączność definicji tego ważnego dla książki słowa w przypadku rozważań nad myślą Henry’ego Davida Thoreau, którego intymny, spisany w czternastu tomach dziennik stanowi obiekt wielostronnej refleksji polskiego badacza – objawia się jako pozorna.

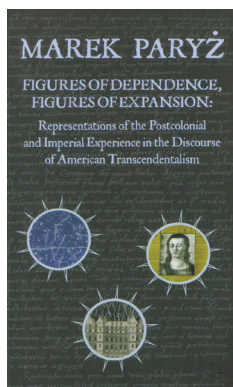
Z jednej bowiem strony zaproponowana czytelnikowi, dygresyjna, lecz spójna metodologicznym reżimem lektura ukazuje myśl amerykańskiego transcendentalisty jako wyraziste ujęcie relacji jaka zachodzi pomiędzy człowiekiem, społecznością, językiem i światem. Oto tym, co ujmuje wielość jednostkowych biografii (czy zbiorowych historii) w jedność jest ponadsubiektywne, ponad/poza/przeddyskursywne zakorzenienie człowieka w tym, co nie-ludzkie, istniejące poza ideologią, objawiające się w transcendentalnym doświadczeniu opisywanym przez Ralphi Waldo Emersona, mistrza Thoreau, metaforą „przezroczystego oka” („I become a transparent eyeball – I am nothing; I see all; the currents of the Universal Being circulate through me – I am part or particle of God”). Z drugiej strony – książka ukazuje proces dochodzenia do takiego twierdzenia

poprzez redukcję bytów werbalnych, *ujmowanie* kolejnych elementów słownego bagażu z rzeczywistości, która w ten sposób uproszczona (a może raczej od-komplikowana) objawia się jako fundament, na jakim można budować niezakłamaną, wspólnotowe relacje społeczne i harmonijną (przyjazną, a nawet miłą) relację jednostki ze światem: światem, którego człowiek jest nieodłączną częścią. Taka lektura ukazuje Dziennik jako traktat o „życiu nagim,” bytowaniu „ogołoconym, ze wszystkiego, co zbędne”, ale także, jak fizyczność naocznego doświadczenia roztopia jednostkową egzystencję w świętości „boskich i wiecznych praw” i w ten sposób ujmuje wartości ideologiom narzucającym kierunek rozwoju nowoczesnemu społeczeństwu. Dogłębnej krytyki funkcjonowania amerykańskiej demokracji dokonuje Thoreau poprzez odniesienie obowiązujących praw, norm i uwikłanych w mechanizmach jednostkowej i zbiorowej pamięci obyczajów do niedoskonałości mechanizmów percepcji i oceny rzeczywistości, a więc także do pytań o podstawy twierdzeń dotyczących istoty/bytu przedmiotów i relacji między nimi.

Jednak faktycznej wartości niezwyklego zbioru Thoreauwiankich refleksji Tadeusza Sławka nie sposób ograniczyć do zwięzłego opisu istoty „ujmowania” jako pojęcia dla książki kluczowego. Wydaje się, że zebranych na nieomal czterystu stronach jednoakapitowych dociekań filozoficznych nie powinno się czytać wyłącznie jako refleksji „na temat” poglądów amerykańskiego myśliciela, bowiem dynamika następujących po sobie obserwacji wskazuje wyraźnie, iż omawiana tu książka to rodzaj „dziennika lektury”, swoisty „metadziennik” inspirowany lekturą dziennika Thoreau. Kompozycja odzwierciedla hermeneutyczny proces Sławkowego czytania: autor nie tyle *rezygnuje* z konwencjonalnej formy naukowego tekstu filozoficznego, ile nie może jej przyjąć: każda jego „dygresja” to kolejny obrót koła hermeneutycznego, które pętlami nawraca do myśli pozornie „skończonych” i już „ujętych w słowa”, nadając im nowy bieg. Tak, jak u Thoreau wiecznie odnawiający się dystans pomiędzy człowiekiem a wtłaczaną w różne odczytania naturą utrzymuje nas w konieczności nieustannej rewizji przeświadczeń na temat naszej własnej relacji z tym, co nie-ludzkie, co nie podlega skostnieniu w zastałych frazach, również i akt lektury proponowanej przez Sławka jest aktem „niedokończonym”, wymagającym od czytelnika postawy uważności, jednak aktem przyjaznym, nienarzucającym „prawd” o Thoreau i jego wizji rzeczywistości.

Swoistym zaproszeniem do takiej lektury jest otwierająca książkę refleksja nad marginaliami, jakie pozostawił na stronach nabytych przez Tadeusza Sławka czternastu tomów *Dziennika* ich poprzedni właściciel, który „redukuje [...] przestrzeń [codziennego funkcjonowania] sprowadzając wszystko do zapisu temperatury, godzin i numerów stron tekstów, które czyta” (14). Badacz postrzega marginalia jako „lekcję ogołoczonego bytowania, w którym podmiot wtapia się całkowicie między przedmioty i zjawiska tworzące scenę rzeczywistości” (14). Jednak umieszczając tę refleksję we własnej książce, kolejnym intelektualnym

i poetyckim *tour-de-force*, zdaje się zapraszać do udziału we wspólnocie i tych dawniejszych, i tych obecnych, i tych przyszłych czytelników Dziennika, którzy poszukując odpowiedzi na dręczące ich pytania zechcą wpisać w tę dalece już obszerniejszą niż tekst główny przestrzeń marginesu – także siebie.



Marek Paryż, *Figures of Dependence, Figures of Expansion: Representations of the Postcolonial and Imperial Experience in the Discourse of American Transcendentalism*. Warszawa: Instytut Anglistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 2009 [pozycja anglojęzyczna, w miękkiej oprawie, 270 stron]

Co łączy asamblaże Josepha Cornella z Mikołajem Kopernikiem? W jaki sposób *De revolutionibus* oświetla amerykański Transcendentalizm? Jak retoryka Ralpha Waldo Emersona, Henry’ego Davida Thoreau i Walta Whitmana wiąże się z dyskursami postkolonializmu i imperialnej ekspansji? Oto pytania, jakie zadaje sobie czytelnika, zanim jeszcze rozpocznie lekturę najnowszej książki Marka Paryża. Tłem okładki jest bowiem strona z Księgi Pierwszej kopernikańskiego rękopisu, na której znajduje się zakończenie rozdziału drugiego (poświęconego kulistości Ziemi) i początek rozdziału trzeciego (opisującego w jaki sposób ląd i oceany mogą tworzyć jedną sferę). Na tymże tle, wypisał grafik nazwisko autora i tytuł omawianej tu książki, a poniżej umieścił w kolistych ramach (przypominających geometrycznie wyrysowane słońca) – „wizualne cytaty” z dzieł amerykańskiego surrealisty. Znalazł się wśród nich fragment mapy nieba (jak się zdaje z asamblażu zatytułowanego *Przedmiot*, ale powtarzający się często w pracach artystów pragnących złożyć hołd astronomicznej pasji Amerykanina), *Różowy pałac* (zadziwiający zestawieniem geometrycznego reżimu klasycyzującej architektury i fantastycznego, dzikiego tła), i w końcu nawiązanie do wspaniałego fresku przedstawiającego Świętą Marię Magdalenę, który w 1466 roku namalował wielki mistrz późnego gotyku (lub – jak wolą niektórzy badacze – wczesnego renesansu), Piero della Francesca. Młoda kobieta, zasłaniająca rąbkiem płaszcz brzemiennie, jak można podejrzewać, łono, patrzy na zgromadzonych w bazylice Świętego Franciszka w Arezzo spokojnie, lecz poważnie. Jest oczyszczoną z grzechu świętą, ale jednocześnie – jak Madonna del Parto – symbolem głęboko ludzkim, uosobieniem przemiany i oczekiwania, ponadczasowym znakiem łączącym cielesność i duchowość. W artystycznym „cytacie” Josepha Cornella, reprodukowana w odcieniach szarości piękna twarz Marii Magdaleny wkomponowana jest jednak w tabelaryczny tekst, przypominający legendę mapy bądź astronomiczny almanach. Malarska precyzja Piero della Francesca łączy się

tutaj z nauką ścisłą: empatia uzupełnia *ratio*. Almanach, tabela astronomiczna, mapa nieba łącząca świetliste punkty w „zrozumiałe” symbole zodiakalnych konstelacji – wszystko to próby obiektywnego opisu ultymatywnego porządku, *kosmosu*, zasad, których zrozumienie i opisanie jest warunkiem uzyskania poczucia pewności w świecie pełnym niewiadomych, jak niespokojne tło *Różowego Pałacu*, pudełkowego asamblażu, który nie pozwala zapomnieć o tym, co niewiadome, co niecywilizowane, co nie poddaje się ludzkiej woli i dlatego nie wpisuje się w estetykę piękna.

Piero della Francesca umiera w roku odkrycia Ameryki, a pół wieku później, w swej rewolucyjnej księdze, która niebezpiecznie zachwieje *kosmosem*, lecz ostatecznie pozwoli zrozumieć jego elementarne zasady, Mikołaj Kopernik mylnie przypisze nazwę kontynentu „kapitanowi, który ją odnalazł”. Przełomy, jakie oba te wydarzenia przyniosły, okazały się porównywalne: odkrycie Ameryki i przewrót Kopernikański stawia się zazwyczaj obok siebie jako dwie najważniejsze cezury wczesnej ery nowożytnej, momenty najważniejszych przewartościowań w sferze dominujących (meta)narracji, których skutków nie sposób przecenić. W ten sposób okładka książki Marka Paryża wprowadza czytelnika w sam środek dynamicznej relacji retorycznych figur: zrozumiałego, odziedziczonego porządku i nowej, wymagającej rewizji rzeczywistości; etycznej transgresji i symbolicznego oczyszczenia; porządków dyskursywnych i porządków kosmicznych. Ameryka – zbuntowana kolonia, która dramatycznie oddzieliła się od dawnej metropolii, jednocześnie staje się państwem kolonizującym coraz rozleglejsze terytoria, ale także bytem społecznym, politycznym i dyskursywnym, który nie mieści się w definicyjnych ramach tożsamości pojmowanej po europejsku. Ameryka – najpierw poreformacyjny projekt religijny, a później produkt myśli oświeceniowej – dojrzeva do poważnej autorefleksji w połowie dziewiętnastego wieku: „Amerykański Renesans”, jak określił gwałtowną eksplozję kulturalną tego okresu Francis Otto Matthiessen, to czas poszukiwań nowych formuł filozoficznych, które pozwoliłyby Ameryce zrozumieć samą siebie. Z jednej strony – przyczynił się do tego Melville’owski ateistyczny egzystencjalizm, z drugiej zaś – poważny wkład w kształtowanie się amerykańskich dyskursów tożsamościowych wnieśli Transcendentaliści, którym poświęca swoje rozważania Marek Paryż.

Z punktu widzenia metodologii, wywód Marka Paryża wpisuje się w zaproponowaną przez Laurence’a Buella formułę odczytywania tekstów kultury amerykańskiej (nie tylko, jak się wydaje, ściśle literackich) jako tekstów postkolonialnych. Jednak nieco inaczej, niż w przypadku wielu pisanych dziś tekstów, które „po prostu” przykładają postkolonialny szablon do dzieł literatury tworzonej po zachodniej stronie Atlantyku, Paryż operuje teoretycznym instrumentarium rozważnie – i ostrożnie. Koncentruje się przede wszystkim na obecnych w dziełach Emersona, Thoreau i Whitmana figurach retorycznych,

które unaoczniają czytelnikowi swoiste aksjologiczne rozdarcie, jakiego mogli doświadczać intelektualści doby „Amerykańskiego Renesansu”. Sięgając głęboko pod powierzchnię dyskursów politycznych afiliacji tych twórców, Paryż identyfikuje w ich tekstach fundamentalne dla porządków je organizujących struktury metanarracyjne, manifestujące się z jednej strony w retoryce „zależności” od niedawno odrzuconej metropolii, a więc w retoryce post/po-kolonialnej, a z drugiej – w retoryce „ekspansji”, charakterystycznej dla modelu światopoglądowego eurocentrycznych mocarstw kolonialnych. To niepokojące współfunkcjonowanie dwóch wzorców retorycznych zorientowanych według przeciwnych wektorów wydaje się determinować unikatowość doświadczenia, które czyniło Amerykę bytem odmiennym od innych kultur świata Zachodu, ale jednocześnie, z punktu widzenia tradycyjnie binarnego podziału: kolonizator/kolonizowany – stanowi ono swoisty paradoks. Nie sposób bowiem zastosować „globalnie” wobec Ameryki pojęć wypracowanych przez takich teoretyków myśli postkolonialnej, jak Edward Said, Homi Bhabha, czy Gayatri Chakravorty Spivak, choć w odniesieniach szczegółowych – np. przy omawianiu literackich reprezentacji Rdzennych Narodów, czy przedstawień Afroamerykanów – takie działania będą uzasadnione. Ameryka „Biała” artykułuje sama siebie w sposób szczególnie, a ukazując tę specyfikę „rozdwojenia” w filozoficznych i literackich wypowiedziach intelektualistów wyrosłych ze społeczności, która u swych źródeł była społecznością kolonizatorów, następnie skutecznie uniemożliwiła zastosowanie wobec siebie samego kolonialnego wzorca metropolii, by w końcu dokonać ekspansji terytorialnej przesuwając Pogranicze aż do wybrzeża Pacyfiku i podporządkowując sobie narody wyspiarskie, Marek Paryż czyni ważny krok w kierunku wypracowania nowych narzędzi teoretycznych, które pozwoliłyby opisać zjawiska typowe dla kształtującej się w połowie XIX wieku amerykańskości skuteczniej, niż instrumentarium istniejące obecnie.

Studiując retoryczne podłoże wypowiedzi Emersona, Thoreau i Whitmana, Marek Paryż zwraca uwagę na etyczne i epistemologiczne dylematy: retoryka winy przeplata się w ich tekstach z retoryką niewinności; dawne porządki przeciwstawiają się potencjałowi Ameryki jako porządku nowego; empatia transcendentalnego doświadczenia, unieważniająca inność na poziomie wspólnych atomów zestawiona jest z nie pozostawiającą miejsca na alternatywne wizje retoryką ekspansji „wszechamerykańskiego ego”. Analizując dynamikę sprzecznych figur – i tych zakorzenionych w doświadczeniu Rewolucji oraz nieustannego „stawania się” Ameryki, i tych odziedziczonych wraz z innymi elementami europejskiej schedy, badacz otwiera przed czytelnikiem możliwość dostrzeżenia logicznej łączliwości między tożsamościowymi poszukiwaniami Amerykańskiego Renesansu i rewizji zachodzących w kolejnych etapach rozwoju kultury Stanów Zjednoczonych. Jednocześnie – proponuje czytelnikowi tekst znakomicie udokumentowany i napisany pięknym językiem: tekst, który czyta się z autentycznym zainteresowaniem i niewątpliwą przyjemnością.

ER(R)GO

| summaries

Summaries in English

Karolina Lebek

Immaterial Objects in Hidden Interiors:
Sir Thomas Browne's *Musaeum Clausum*
and the Early Modern Cataloguing Convention

The article reads the short, jocular text by Sir Thomas Browne *Musaeum Clausum* or *Bibliotheca Abscondita* (1684) in the context of its dialogue with the cataloguing convention in the seventeenth-century culture of curiosity. The first part of “Immaterial Objects” discusses the cultural significance of museum catalogues in their double function: firstly, to represent the collected objects by endowing them with “a story” and fashioning them as curiosities and, secondly, to represent the social network build around the collection. Two printed catalogues serve as examples here: Robert Hubert’s catalogue of his own private collection printed in 1664 and the catalogue of the Repository of the Royal Society, *Musaeum Regalis Societatis*, written by Nehemiah Grew and published in 1681. The second part of the article shows how Browne in *Musaeum Clausum* worked from within this convention of cataloguing undermining, and thus exposing, its principles in order to reflect (auto)ironically on the culture of collecting to which he belonged. Such a reading of Browne’s text also helps to reveal the changes in textual attention given to curious objects in seventeenth-century England.

Anna Antonowicz

A Victorian Cathedral of Art

The Victorian epoch was a period of great admiration for- and revival of medieval, particularly gothic, design. Although the Victorian South Kensington Museum (today Victoria and Albert Museum) did not replicate gothic architecture, the objectives and character of its interiors show significant parallels to it in terms of the impact which the gothic cathedral would exert on its visitors. The gothic cathedral would appeal to the eye by its grand scale, majestic beauty and opulent decoration. These three features constituted an impressive—and effective—instrument in the diffusion of Christian dogmas and teachings to all classes of the medieval feudal society. A similar mechanism pertaining to the treatment of the interior as a didactic iconographic text was made use of in the case of South Kensington Museum in the mid-Victorian period. The application of such a mechanism helped emphasise the authoritative character of the Museum as an institution responsible for the reform of British decorative art and art education, as well as for the improvement of artistic tastes of all classes of the Victorian society in Britain. In other words, the interior iconographic programme transformed the South Kensington Museum into an institution of an exceptional public missionary role, a cathedral among other Victorian temples of art.

Paweł Jędrzejko

Locked in the Library:
Reflections on Metanarratives and Academic Weltanschauungs

The main idea underlying the article is that of the interdependence between the essential notions of the central metanarratives of logocentric cultures and the inventory of concepts

available as keywords for academic research. In other words, the argument of this paper is designed to draw the attention of the reader to the fact of the interdependency between the language used to describe the world and the existence (or inconceivability of existence) of entities inhabiting it. The starting point for the musings collected here is Ludwig Wittgenstein's famous adage, which provided the motto for the present observations. Departing from there, the argument develops into a deepened reflection concerning the limitations of the development of knowledge in a logocentric world. Eventually, it leads to the question of discourses which dictate the characteristics of everyday strategies of library and Internet research, as employed by students and scholars alike. The final part of the text is dedicated to the potential of figurative language in the search for possible solutions to the menace of the vicious circle of recognized methodologies. First and foremost, however, the present musings provide a point of departure for further philosophical and philological debate on the state of knowledge and of its development.

Zbigniew Biały

The Mummified Voice:

Texans Bring the Phonograph to the "Bushmen"

In 1925 an expedition was sent out by the University of Denver with a view to making a cinematographic record of nomadic reality. Apart from filming, the expedition members took exhaustive notes concerning the life of the "Bushmen." Because the expedition explored the Kalahari Desert when America and Europe was enjoying the phonographically-crazed ragtime era, the new set of beads to impress the natives, the icon of the civilized world was the phonograph. In confrontation with the phonograph, which functioned as "portable Unheimlichkeit," the "Bushmen" localized and territorialized the voice on the strength of synecdochical strategy: the voice evokes the head. It does not matter whether the synecdochical potential was stressed to the limit. This essay deals with the confrontation between the temporary voiceless body of the traveler, the temporarily voiceless body of the "Bushman" and the enigmatic bodiless voice. The overall aim is to disclose how both the "Bushmen" and the travelers regulate their interpretations and while doing so in equal measure suffer from interpretosis.

Sonia Front

Trapped in the Interiors:

Julian Schnabel's *The Diving-Bell and the Butterfly*

and Umberto Eco's *The Mysterious Flame of Queen Loana*

Both Jean-Dominique Baube, the protagonist of *The Diving-Bell and the Butterfly* (2007), and Yambo, the protagonist of Umberto Eco's *The Mysterious Flame of Queen Loana* (2004), have become imprisoned in their bodies as a result of accidents. What a viewer and the reader are presented with is the view from the interiors of the subjects suspended from their sensory-motor continuity. Both attempting to put their past in order, they experience a kind of immeasurable subjective time; a perpetual present. The paper explores the significance of the dislocation from the linear continuity of spatialized time to the characters and its influence on their selves by means of Gilles Deleuze's theory of time-image.

Monika Kowalczyk

A Travel into the Interior of The Empire:
“The Nearest East” through Ryszard Kapuściński’s Eyes

The essay aims at illustrating the process of an absorption of an individual into the expanse of the external world. Such a process is perhaps most clearly manifest in the context of travel, in which the self becomes estranged in the “alien” space. The article attempts to present some of the “alterations” of the explored space and transformations of the traveler’s *Weltanschauung* resulting from such an internalization. Ryszard Kapuściński’s *The Empire (Imperium)* serves as an example of a travel narrative, whose discourse embodies mutual dependency between the internal and the external reality, discernible as soon as the explorer enters an unknown territory. The hereby presented analysis focuses upon somatic and empirical aspects of travel and the role their interaction plays in the revision of rational perceptions in the context of the discourse of the 20th century Polish reportage.

Maciej Nowak

“Perchance to dream?” On the Void Interior of Ego.
A Prolegomenon to a Cynical Critique
of a Contemporary Model of Subjectivity

The text discusses interiority as the epistemic and ethical dimension of individual choices and responsibilities, possibly, the only bastion of subjective freedom in today’s furious reality (Salman Rushdie, *Fury*) in which contemporary models of life monitored by schematized, often televised, patterns of behaviour (Jerzy Kosinski, *Being There*) turn what once was called existence into an illusory idyll of consumerist vegetation. Following the reflexive path of psychoanalysis, the article reads the interiority of Hamlet and his quest for being (“to be”) as one of options which could be considered to be an indirect apology for empiricism and spiritual realisation in an environment, in which humanism and its values were appropriated by globalised, “cynical” ideology.

Sławomir Masłoń

The Loom of the Land

The essay endeavours to show that the problems encountered while attempting to determine the ontological status of The Manuscript Found in Saragossa (the original text does not exist; what is taken for it is a compilation of fragments in various languages) have a wider significance than merely a textological one. The way the fragments of the text reflect each other making the position of an interpreter very uncomfortable is reflected in the problems the main protagonist of the novel has with ascertaining the nature of reality he encounters in Sierra Morena, which is being constructed for him by means of multiple stories he is told during his journey and of which the novel mainly consists. Because these narrations cannot be classified as either cunning fictions or true renditions of reality, the status of the experience taking place becomes ever more problematic. Taking into account the structural impossibility of the all-encompassing perspective inscribed the novel, the essay tries to show that the status of the reality and the narratives presented in the text is very different from what is finally

presented to the protagonist as the true interpretation of the events. Relying on “truths” whose origin is the discourse of the King and the Church, the interpretation attempts to “explain” the space which extends beyond such authority using categories which are not applicable to it. This space is also the space of narration as literary practice.

Marta Paluch

The Flesh of the Message or the Bodily Shell:
Dilemmas of the Recipient of Contemporary Audiovisual Culture

The point of departure for the present article is a debate around the image of Isabelle Caro, which has proven to be received as shocking not because it transgresses the taboo of nudity, but because it violates the taboo of the ideal body. The model’s body has been presented to the broad audience in its “raw,” unbeautified state, thus forcing the viewers to acknowledge the existence of an ill body, a body remote from the preferred ideal, and—most importantly—a body which has become ill as a result of the strife to live up to the ubiquitous template of perfection. In the case discussed by the author of the article, the result which such a struggle yields stands in direct opposition to its goals. Pretending to be natural, the fully digitized—or, in fact, digitally generated—body of the model is painfully confronted with what apparently is *the same* body, yet a body entirely natural, although degraded and exhausted by the destructive power of the former. The viewer facing the image, in which the body is central and its background reduced to a blur beyond signification, confronts the exposed and emphasized discrepancy: its immediacy does not allow him or her to remain indifferent. However, the lack of background results in the model’s suspension in vacuum: her body fails to harmonize with its surrounding, as is the case with bodies functioning as empty or void indices. It is for this reason that an average “consumer of the image,” lacking proper interpretive tools, is likely to fail to tame such an image or to acknowledge its authenticity. Rather than that, he or she may be inclined to reduce the final outcome of the photographer’s work to computer manipulation.

Paweł Jędrzejko

Amiri Baraka: A Poet Fighter
(Two Interviews)

The tripartite “Dialogues and Polemics” section of the present issue consist of Christopher Bigsby’s interview with Amiri Baraka (originally published in the *Theatre Quarterly* in 1978), the latter’s controversial poem “Somebody Blew Up America” and a conversation with the poet recorded in the artist’s backstage room of the Hipnoza Jazz Club in Katowice, Poland, immediately after a moving performance of the Amiri Baraka Speech Quartet during the *Ars Cameralis Silesiae Superioris* Festival in 2009. The interlocutors were accompanied by a leading jazz pianist, Dave Burrell, and an excellent double bass player, William Parker. Attempting to illustrate the metamorphoses of Amiri Baraka’s artistic and political *Weltanschauung* over the past three decades, the juxtaposition of the two interviews demonstrates both its continuity and its evolution. On the one hand, artistic attempts to contrast the current discourse of Americanness with the ideological basis of the American project seem to be constant in Baraka’s work: the artist employs “Americanness” to criticize Americanness, as is the case in his unsettling interpretation of Melville’s *Moby-Dick*, entitled “Re: Port” (1996) — or in his

“Somebody Blew Up America” of 2001, the publication of which cost him the title of Poet Laureate of the State of New Jersey. On the other hand, his concept of People’s Revolution undergoes change, reflecting the artist’s ideological evolution in the light of the transformations of social, political and economic realities of America in the past thirty years.

David Punter

Gothic Interiors: Questions of Design and Perspective

The article offers a reflection on Gothic fiction in the context of enigmatic interiors of inhabitable spaces and literary dreams. Analyses of selected texts by Charles Dickens, H.P. Lovecraft, Edgar Allan Poe, Algernon Blackwood, M.R. James, Mervyn Peake, Stephen King and Poppy Z. Brite, who may be regarded as representatives of the genre, offers the reader an insightful overview of a whole range of approaches towards the issues of perspective and spatial-temporal relations. It also inquires into the arcana of Freudian and Jungian psychoanalysis and examines particular insights into the mysterious depths of the human psyche the fathers of the depth psychology have sounded. These ponderings, in turn, aim at exposing the fear, which one’s isolation from external reality and withdrawal into the complex interiors of one’s own mind may activate.

ER(R)GO

| informacje dla autorów

Informacje dla Autorów

Problematyka

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

Polityka wydawnicza

Z wyjątkiem tekstów zamawianych oraz nowych i pierwszych tłumaczeń tekstów obcojęzycznych *Er(r)go* nie drukuje tekstów uprzednio publikowanych. Przedruki są dopuszczalne w numerach tematycznych, jeżeli tekst jest szczególnie istotny merytorycznie dla całościowej koncepcji numeru. Nadesłane teksty podlegają procedurze podwójnie anonimowej recenzji (*double-blind peer review*), której wynik decyduje o ostatecznym zakwalifikowaniu tekstu do publikacji. Redakcja nie zwraca materiałów nie przyjętych do druku ani nie zamówionych.

Forma tekstu

1. Teksty należy nadsyłać jednocześnie pocztą elektroniczną w edytowalnym formacie MS Word lub RTF (nie: PDF) oraz w postaci wydruku A4. Na adres Redakcji należy nadesłać dwa egzemplarze.

2. Zasady formatowania tekstu są następujące:

- interlinia: podwójna
- marginesy: 3 cm (lewy, prawy, górny i dolny)
- font: Times New Roman CE 12 punktów
- wcięcie akapitu: 1,25 cm
- justowanie: obustronne
- cytaty blokowe: minimum trzy linie, interlinia pojedyncza, bez cudzysłowu, wcięcie bloku – 1,25 cm, odstęp od tekstu głównego – jedna linia z góry i z dołu, font 9,5 pkt.
- cytaty w cytacie blokowym: cudzysłów podwójny („Tekst”)
- cytaty w tekście: maksimum trzy linie – cudzysłów podwójny
- cytaty w cytacie w tekście: odwrócony cudzysłów francuski („Tekst »tekst« tekst”)
- wyrazy użyte w specjalnym sensie: cudzysłów podwójny
- motto: maksimum 1/5 strony, wyłącznie pod głównym tytułem
- tytuł artykułu: maksimum trzy linie
- śródtytuły: maksimum dwie linie, nagłówki nie numerowane
- wyróżnienia: wyłącznie kursywą (nie: rozstrzelanie, nie: pogrubienie)
- elipsa: [...]
- przecinki i kropki: za cudzysłowem („Tekst »tekst« tekst”.)
- odsyłacze przypisu: przed znakiem przestankowym („Tekst »tekst« tekst”¹.)

3. Wszelkie ryciny i ilustracje zamieszczone w tekście należy nadesłać także w postaci osobnych plików o jednoznacznych nazwach, w rozdzielczości minimum 300 dpi. Do ilustracji należy dołączyć licencję właściciela praw autorskich na wykorzystanie materiału w druku i w wersji online lub, w przypadku materiałów na licencjach otwartych, określenie typu licencji i wskazanie źródła.

4. Przypisy należy przygotować w formie przypisów dolnych, wedle niżej podanych wskazówek i przykładów:

- Książka: Imię Nazwisko autora, *Tytuł*, przeł. Imię Nazwisko tłumacza, wydawca, miejsce wydania rok wydania, s. strony.
- Rozdział w książce zbiorowej: Imię Nazwisko autora, *Tytuł rozdziału*, w: *Tytuł książki lub tomu zbiorowego*, red. Imię Nazwisko redaktora, wydawca, miejsce wydania rok wydania, s. strony.
- Artykuł w periodyku: Imię Nazwisko autora, *Tytuł artykułu*, „Tytuł czasopisma” rok wydania, tom, numer, s. strony.
- Artykuł ze strony internetowej, forum dyskusyjnego lub czasopisma online: Imię Nazwisko autora, *Tytuł artykułu lub postu*, „Tytuł czasopisma”, rok wydania, tom, numer, <<http://www.xxx.xxx.xxx>> (data dostępu).
- Hasło encyklopedyczne lub słownikowe: „Hasło”, w: *Tytuł encyklopedii lub słownika*, red. Imię Nazwisko redaktora, wydawca, miejsce wydania rok wydania, s. strony.
- Hasło z encyklopedii lub słownika internetowego: „Hasło”, w: *Tytuł encyklopedii lub słownika* <<http://www.xxx.xxx.xxx>> (data dostępu).
- Wiersz lub rozdział w książce jednego autora: Imię Nazwisko autora, *Tytuł wiersza lub rozdziału*, w: *Tytuł tomu poetyckiego*, wydawca, miejsce wydania rok wydania, s. strony.
- Film: *Tytuł filmu*, reż. Imię Nazwisko reżysera, dyst. Nazwa dystrybutora, kraj, rok premiery.
- Cytat za innym autorem: Imię Nazwisko autora cytowanego tekstu, *Tytuł*, przeł. Imię Nazwisko tłumacza, wydawca, miejsce wydania rok wydania, s. strony, cyt. za: Imię Nazwisko autora cytowanego tekstu, *Tytuł*, przeł. Imię Nazwisko tłumacza, wydawca, miejsce wydania rok wydania, s. strony.
- Kolejne przypisy: Nazwisko autora, skrócony *tytuł artykułu...* lub *książki...*, s. strony.

5. Przykłady

- Książka: Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, przeł. Renata Lis, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 30–31.
- Rozdział w książce zbiorowej: Robert Cieślak, *Od Grünewalda do Bacona. Gra o tożsamość w poezji Tadeusza Różewicza*, w: *Ponowoczesność a tożsamość*, red. Bożena Tokarz i Stanisław Piskor, Wydawnictwo OK SPP, Katowice 1997, s. 86–87.
- Artykuł w periodyku: Ewa Szczęsna, *Tożsamość hybrydyczna*, „Er(r)go”, 2004, 2/2004, nr 9, s. 10–11.

- Artykuł ze strony internetowej, forum dyskusyjnego lub czasopisma online: Artur Wolski, *Nauka i przemyslenia*, „Forum Akademickie” 01/2006 <<http://forumakademickie.pl/fa/2006/01/nauka-i-przemyslenia/>> (12.02.2007).
- Hasło encyklopedyczne lub słownikowe: „Rozum”, w: *Słownik synonimów*, red. Andrzej Dąbrówka, Ewa Geller, Ryszard Turczyn, Wydawnictwo MCR, Warszawa 1993, s. 115–116.
- Hasło z encyklopedii lub słownika internetowego: „Absolut”, w: *Powszechna Encyklopedia Filozofii* <<http://www.ptta.pl/pef/pdf/a/absolut.pdf>> (10.10.2007).
- Wiersz lub rozdział w książce jednego autora: Maria Korusiewicz, *Vermeer (1658)*, w: *Majolika*, Wydawnictwo Śląsk, Katowice 2012, s. 5.
- Film: *The Pillow Book*, reż. i scen. Peter Greenaway, dyst. Lions Gate Films, Francja–Holandia–Wielka Brytania, 1996.
- Cytat za innym autorem: Kurt Vonnegut, Jr., *Rzeźnia numer pięć*, przeł. Lech Jęczynek, Wydawnictwo Da Capo, Warszawa 1996, s. 14, cyt. za: Jolanta Misiarz, *Jeszcze kilka słów na temat masakry. Filozofia egzystencjalna w Rzeźni numer pięć*, w: *Szkice o literaturze i kulturze amerykańskiej*, red. Teresa Pyzik, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2001, s. 71.
- Kolejne przypisy: Kurt Vonnegut Jr., *Rzeźnia...*, s. 22.; Vonnegut, s. 132

6. Nie stosujemy skrótów: „*ibid./ibidem*”; „*op.cit.*”; „*tamże*”; „*tegoż*”.

7. Skrót: „*Zob.*” stosujemy wtedy, kiedy naszą intencją jest poszerzenie podawanych informacji. Skrót „*Por.*” stosujemy wtedy, kiedy naszą intencją jest komparatywne lub kontrastywne zestawienie podawanych informacji z innym źródłem.

8. Do każdego tekstu prosimy dołączyć jednoakapitowe streszczenie w języku angielskim i polskim (wraz z tytułem w języku angielskim) – objętość ok. 200 słów.

Zastrzeżenie

Redakcja zastrzega sobie prawo do dokonywania pewnych modyfikacji tekstu nie naruszających merytorycznej strony opracowania. Redakcja zastrzega sobie prawo do przedruków tekstu w numerach rocznicowych *Er(r)go*.

Korespondencja

Manuskrypty i korespondencję prosimy kierować na adres:
Wojciech Kalaga, *Er(r)go*, Instytut Kultur i Literatur Anglojęzycznych,
ul. Gen. Stefana Grota-Roweckiego 5, 41–205 Sosnowiec,
tel./faks: 32 36 40 892, e-mail: errgo@us.edu.pl

© Copyright by „Śląsk” Wydawnictwo Naukowe, Katowice 2012

Projekt serii: Marek J. Piwko {mjp}

Na okładce: „Heart of Darkness” – Antonio Ariza
© Antonio Ariza 2009

E(r)go wydawane jest przez „Śląsk” Sp. z o.o. Wydawnictwo Naukowe
we współpracy z Instytutem Kultur i Literatur Anglojęzycznych
Uniwersytetu Śląskiego

ISSN 1508-6305

Kontakt z redakcją

Wojciech Kalaga
Instytut Kultur i Literatur Anglojęzycznych
Uniwersytet Śląski
ul. Gen. Stefana Grota-Roweckiego 5
41-205 Sosnowiec
tel./faks: 32 36 40 892
e-mail: errgo@us.edu.pl
<http://www.errgo.us.edu.pl>

Wydawca

„Śląsk” Sp. z o.o. Wydawnictwo Naukowe
ul. Juliusza Ligonia 7
40-036 Katowice
tel.: (0048) 32 258 07 56, faks: (0048) 32 258 32 29
e-mail: biuro@slaskwn.com.pl, redakcja@slaskwn.com.pl
handel@slaskwn.com.pl
<http://www.slaskwn.com.pl>

Zamówienia prosimy kierować na adres Wydawnictwa

ER(R)GO

Teoria | Literatura | Kultura



w następnym numerze:

autorytet/hierarchia/wpływ

przywódstwo *ad hoc*

„solidarność”: dramat rewolucji

pozycje autorytetu/bulwary i hierarchie

podejrzane fantazmaty

teatr reżysera

między grozą a afirmacją

widok z olimpu