

ISSN 1508-6305

# ER(R)GO

Nr 28 1/2014

Teoria | Literatura | Kultura



## konteksty ekokrytyki

ryzyko katastrofy

biologia humanistyki

natura wyjątku

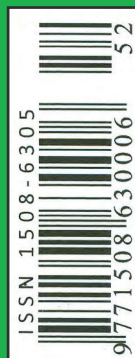
technologia/percepcja

ekopoetyka

język przyrody

żywe tworzywa

Tomasz Burzyński • Ewa Chudyba • Karolina Lebek  
David Schauffler • Tomasz Sikora • Joanna Soćko  
Bartosz Stopel



# ER(R)GO

Teoria | Literatura | Kultura

Nr 28 1/2014



Katowice 2014

# Wojciech Kalaga

redaktor naczelny

## Redakcja

Zastępcy redaktora naczelnego: Leszek Drong i Paweł Jędrzejko

Sekretarz redakcji: Marcin Mazurek

Członkowie redakcji: Anna Chromik, Tomasz Kalaga, Marzena Kubisz,  
Karolina Lebek, Jacek Mydla

Stali współpracownicy redakcji: Tomasz Porwit, Bartosz Stopel, Ewa Wylęzek

## 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),

Libor Martinek (Opava-Wrocław) Floyd Merrell (Purdue),

Edward Możejko (Edmonton), Leonard Neuger (Sztokholm),

Emanuel Prower (Katowice), 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 .....	5
-----------------	-----------------	---

## 7 rozprawy – szkice – eseje

Tomasz Sikora	– (Eko)krytyka czystej percepcji .....	9
Tomasz Burzyński	– Ryzyko z perspektywy badań kulturowych. Wybrane problemy metodologiczne .....	23
Bartosz Stopel	– Ujarzmić kulturę: literaturoznawczy darwiniści i biologiczne podstawy humanistyki .....	36
Karolina Lebek	– Osobliwości natury a metoda: filozofia naturalna wobec wyjątku w siedemnastowiecznej Anglii .....	49
David Schauffler	– <i>Abendland</i> : Henry Wadsworth Longfellow i świadomość ekopoetycka .....	61
Joanna Soćko	– Milczące życie liter. O związku języka i przyrody w poezji R.S. Thomasa .....	74

## 89 opinie – polemiki – komentarze

„Zwierzę – żywe tworzywo artysty?” Zapis debaty – fragmenty .....	90
---	----

## 103 varia – kontynuacje – antycypacje

Ewa Chudyba	– Moje problemy ze sztuką współczesną .....	105
-------------	---	-----

## 117 recenzje

Tomasz Burzyński	– RZECZpospolita, czyli demokratyzacja nauki w służbie natury .....	119
------------------	--	-----

## 129 noty o książkach

## 133 summaries in english

## 139 informacje dla autorów

# Contents

---

## 5 editorial

- Wojciech Kalaga – Er(r)go.....5

---

## 7 studies and essays

- Tomasz Sikora – (Eco)criticism of Pure Perception ..... 9  
Tomasz Burzyński – Risk and Cultural Studies.  
Selected Methodological Dilemmas .....23  
Bartosz Stopel – Subjugating Culture: Literary Darwinists  
and the Biological Roots of Humanities.....36  
Karolina Lebek – Curiosities and Method: Natural Philosophy  
and Exceptionality in Seventeenth-Century England.....49  
David Schauffler – *Abendland*: Henry Wadsworth Longfellow  
and the Ecological Consciousness ..... 61  
Joanna Soćko – Silent Life of Letters.  
On Interconnections between Language and Nature  
in the Poetry of R.S. Thomas .....74

---

## 89 commentaries and debates

- “Animal as an Artist’s Live Material.” Discussion (excerpts)..... 90

---

## 103 varia – follow-ups and anticipations

- Ewa Chudyba – My Problems with Contemporary Art.....105

---

## 117 reviews

- Tomasz Burzyński – RES Publica, or on Democratization of Science  
in the Service of Nature ..... 119

---

## 129 notes on books

---

## 133 summaries in english

---

## 139 info for contributors

## Er(r)go...,

... ekologia, ekokrytyka, ekofilozofia, ekologia polityczna, etyka ekologiczna, pamięć o Ziemi, siostry i bracia mniejsi i jeszcze mniejsi. A więc, nie całkiem kolejno: odchodzący w przeszłość voyeurystyczny, odcieleśniony podmiot, Ja nieświadome swego ciała, panujące percepcyjnie nad zewnątrzem – w zamian podmiot nieuchronnie „skażony” zewnętrżnością natury i technologii. Anulowanie dychotomii natura-kultura. Katastrofy ekologiczne a panika moralna, reglamentowanie poczucia sprawstwa, dekonstrukcja dyskursów cywilizacji technicznej, ryzyko świadomości ekologicznej a narracje winy i odpowiedzialności. Błędy natury i doświadczenie dziwności, kiedy to natura zbacza ze ścieżki, kontrolowana transgresja, umysł upadły, szlifowanie intelektu, potworności i metodologiczny reżim, osobliwości jako narzędzie metody i Bacona odnowa filozofii naturalnej. Literaturoznawczy darwiniści i nowy pozytywizm, kultura zdeterminowana biologicznie, kultura pozbawiona autonomii przez zjawiska przyrodnicze. Literatura jako środek adaptacji i przetrwania, konstruktywizm kulturowy a psychologia ewolucyjna jako pomost między kulturą i naturą, *Iliada* jako dramat nagich małąp, umysł czy mózg, ordynarny redukcjonizm i stek banałów. Ekopoezja i ekopoetyka, natura i przeznaczenie, wściekłość i wrzask cywilizacji, utożsamienie z naturą, eschatologia cywilizacyjnej zagłady. Indianin jako Człowiek przed upadkiem, ślady stóp wodza i prawa etyczne, wygnanie z raju i pojednanie w Mieście Braterskiej Miłości. Ziemia jako beneficjent postmodernizmu, zapominanie przyrody a stworzenie świata, antropocentryzm religii i równość wszelkiego stworzenia, cisza i Logos, poetycka fenomenologia, śpiew ptaka i stwórca ukryty w stworzeniu. Ja jako rzecz między innymi rzeczami, materia języka i materia świata, przeźrocyste oko i oko rentgenowskie. Polityka natury jako oksymoron. Zwierzę jako tworzywo sztuki i jako osoba, awangarda moralna artysty, komunikacja transgatunkowa, uśmiercanie obiektów.

Ból zwierząt.

Ten numer *Er(r)go* powstał pod troskliwą merytoryczną opieką Marzeny Kubisz oraz Anny Chromik, którym w imieniu redakcji składam koleżeńskie podziękowania.

Wojciech Kalaga

## Er(r)go...

... ecology, ecocriticism, ecophilosophy, political ecology, ecological ethics, the memory of the Earth, non-human or rather more-than-human sisters and brothers. Thus, not in the exact order: fading now away into the past, the voyeuristic, disembodied subject, the Self unconscious of its body, but holding the exterior under its perceptual control; instead, a subject inevitably “contaminated” with the exteriority of nature and technology. The abolition of the nature-culture dichotomy. Ecological disasters and the moral panic, the rationing of blame, deconstruction of the technological, the hazards of ecological awareness and the narrations of guilt and responsibility. The freaks of nature and the experience of the curiosity when nature strays from its path; controlled transgression, the fallen mind, the sharpening of intellect, monstrosities and methodological regime, curiosities as methodological tools and Bacon’s rejuvenation of natural philosophy. Literary Darwinists and new positivism, biologically determined culture; culture stripped of its autonomy by natural phenomena. Literature as a means of adaptation and survival; cultural constructivism and evolutionary psychology as a bridge between culture and nature; *The Iliad* as a tragedy of naked apes; mind or brain, vulgar reductionism and a procession of banalities. Ecopoetry and ecopoetics, nature and destiny, the sound and the fury of civilization, identification with nature, the eschatology of civilizational calamity. The Indian as the Man before the Fall, the footprints of the chieftain and the laws of ethics, the exile from Paradise and the reconciliation in the City of Brotherly Love. The Earth as the beneficiary of postmodernism, the forgetting of nature and the creation of the world, the anthropocentrism of religion and the equality of all creation, silence and Logos, poetic phenomenology, the bird song and the creator concealed in creation. The Self as an entity among other entities, the substance of language and the substance of the world, the transparent eye and the eye of Roentgen. The politics of nature as an oxymoron. The animal as the substance of art and as person, the moral avant-garde of an artist, transspecies communication, the killing of objects.

The suffering of animals.

The present issue of *Er(r)go* was prepared under the caring supervision of Marzena Kubisz and Anna Chromik, to whom, on behalf of the Editorial board, I extend our expression of gratitude.

*Wojciech Kalaga*

ER(R)GO

rozprawy | szkice | eseje





## (Eko)krytyka czystej percepcji<sup>1</sup>

Współczesny podmiot projektuje się w coraz większym stopniu w kategoriach „czystej percepcji” bądź też idealnego obserwatora, którego władcze spojrzenie wynosi go wysoko ponad pospolity poziom stanu naturalnego. Jaźń, wycofana w głąb swojego voyeurystycznego azylu i zredukowana do abstrakcyjnego, odcieleśnionego „punktu widzenia”, sprawuje swoją „optyczną kontrolę” nad naturą, cenioną o tyle, o ile posłusznie dostosowuje się do pojęcia dziczy i poddaje się technologicznej interwencji człowieka. Świadomość podmiotu wyzwolona (bądź wyalienowana) ze swego cielesnego/społecznego kontekstu rości sobie pretensje do przejrzystości, która uczyni ją niewidzialną, a zarazem zdolną do absolutnej percepcji. „Ja” – jako podmiot – pozostaje niewidzialny dla samego siebie, stąd widzę siebie bardziej jako „przezroczyste oko” niż ucieleśnioną istotę złączoną z otaczającym światem mnogością żywotnych więzi. Ralph Waldo Emerson, wyrażając poniekąd uznanie dla ukrytej społecznej bezsilności takiego odcieleśnionego, podglądackiego podmiotu, który ukojenie znajduje jedynie w przyjemnościach wzrokowych, pisze o ludzkiej duszy że „bardziej obserwuje niż działa, a działa tylko po to, by lepiej obserwować”<sup>2</sup>.

Przezroczystość obiecuje nieskażonemu, pierwotnemu podmiotowi „czystą” percepcję i bezpośrednie odczuwanie, podczas gdy dzika przyroda<sup>3</sup> dostarcza idealnej areny, na której takie odhistorycznione „ja” może cieszyć się swoim (fałszywym) poczuciem władzy, wynikającym ze wzrokowego przywłaszczenia świata. Aby stawić opór temu nowoczesnemu projektowi podmiotowości, musimy umieścić podmiotowość w kontekście historii, zrekonceptualizować podmiot

---

1. Poniższy tekst jest nieznacznie zmodyfikowaną wersją fragmentu książki *Virtually Wild: Wilderness, Technology and the Ecology of Mediation* (Bielsko-Biała, Wydawnictwo Akademii Techniczno-Humanistycznej 2003). Tłumaczenie – na potrzeby niniejszej publikacji – wykonał Tomasz Porwit, a poprawił i uzupełnił Autor. Data publikacji książki sugeruje, że nie jest to już tekst „najświeższej daty”, jednak sam fakt poświęcenia niniejszego numeru *Er(r)go* ekokrytyce dobitnie świadczy o tym, że problematyka, której dotyczyła moja rozprawa doktorska z 2001 roku oraz oparta na niej książka, w dalszym ciągu pozostaje aktualna, a może wręcz jest dziś jeszcze bardziej aktualna niż kiedykolwiek.

2. Ralph Waldo Emerson, *Przyroda*, w: *Wybór pism*, przeł. Zofia Koenig, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2010, s. 48.

3. Ze względu na swoją specyfikę w ramach kultury anglosaskiej, a zwłaszcza amerykańskiej, wyraz „wilderness” przysparza tłumaczowi niemałych trudności. W kontekście biblijnym odpowiednikiem angielskiego „wilderness” jest niewątpliwie „pustkowie” albo „puszcza”, jednak w bardziej współczesnym użyciu wyraz ten oznacza raczej dziką, pierwotną przyrodę, dzicz – i tak najczęściej jest tłumaczony w niniejszym tekście.

jako węzeł w społecznych sieciach władzy, w których pojęcia (bądź dyskursy) technologii i dziczy zawsze odgrywały istotną rolę. Tak jak dzika przyroda nie może już być rozpatrywana jako czysta i nieskażona ludzkim działaniem lub kontekstem historycznym, tak technologia nie może już rościć sobie praw do przejrzystości, a w szczególności do etycznej neutralności. Równocześnie, „ja” musi rozpoznać samo siebie jako inherentnie *skażone* przez technologię i swoje związki z zewnętrzem. Zamiast maskulinistycznego, fallicznego „ja” pragnącego zdobywać władzę nad zewnętrzem, mielibyśmy raczej do czynienia z takim sposobem konstytuowania się podmiotu, w którym zewnątrz byłoby nieustająco zapraszane do środka, co nie musi wcale oznaczać zatarcia różnicy między wnętrzem a zewnętrzem.

Jeśli coś w istotach ludzkich może zostać uznane za prawdziwie *pierwotne*, to jest to właśnie pośrednictwo technologii jako nasze egzystencjalne uwarunkowanie. Współczesna technologia – jako część projektu nowoczesności – zasadza się na władaniu Liczby (kalkulacji, pomiaru) oraz na ekonomii dążącej do maksymalizacji wydajności. Pierwsza z tych zasad, bazująca na absolutyzacji (percepcyjnego) wyodrębniania jednostki (figury) z otoczenia (tła), zmienia podmiot w (policzalne) indywidualium, pojedynczy element w serii policzalnych wielu. Druga z kolei sprawia, że jednostka staje się „mierzalna” w odniesieniu do wkładu (*input*), czasu przetwarzania i efektu/uzysku (*output*). Tym samym technologia faworyzuje ekonomię chodzenia na skróty w miejsce błądzenia po bezdrożach<sup>4</sup>: formułujemy problem i szukamy najprostszego i najbardziej skutecznego (najlepiej „ostatecznego”) rozwiązania. Takie podejście, będące jednym ze źródeł kryzysu ekologicznego, kreowane jest na najskuteczniejsze – i w rezultacie, najbardziej wartościowe – w odniesieniu do nas samych i otaczającego świata; podmiotowość jako taka ma być używana w efektywny sposób, z minimalnym wkładem (oraz stratą) i maksymalnym zyskiem. Jest to część technologicznego etosu, który przedstawia się jako niepodważalnie „naturalny”, a co za tym idzie „przezroczysty”, przez co wyklucza jakiegokolwiek alternatywne sposoby działania i interakcji. Technologie mają skłonność do ukrywania swojej obecności (kamery nie widać na ekranie), a jeśli już się ujawniają, to przybierają pozę historycznie nieuniknionych i moralnie neutralnych.

Właśnie tę rzekomą przezroczystość technologii oraz „bycia sobą” powinna, jak sądzę, kwestionować współczesna eko-filozofia. Etos przezroczystości uwiadcza się doskonale w technologiach informatycznych. Jak twierdzi Robert Markley:

---

4. Zob. Henry David Thoreau, *Sztuka chodzenia*, przeł. Piotr Madej, Kraków, Wydawnictwo Miniatura 2001.

obietnice, które składa technologia – przyjemność, obfitość, i samospełnienie – paradoksalnie sprawiają, że staje się ona przezroczysta: w tym sensie celem technologii jest odtworzenie udoskonalonej wersji naturalnej egzystencji. [...] Cyberprzestrzeń obiecuje wyjście poza strefę technologicznych ingerencji – o ironio! – jedynie poprzez wyparcie tychże ingerencji, poprzez wymazanie z pola widzenia technologii, od których zależy<sup>5</sup>.

Tak jak tęsknota za „doświadczeniem dzikości” skrywała dążenie do ucieczki poza bolesną sferę historii, tak technologia – a w szczególności Wirtualna Rzeczywistość – obiecuje nowe lądy, pozornie oderwane od bolesnych ekologicznych realiów dnia dzisiejszego. Jak powiada wprost Bill Bryant:

Technologie ery informacji [...] odwracają uwagę od brudnego, materialnego świata minerałów i maszynierii, paliwa i dymu, krwi i kości, a wskazują na dziewicze, zdematerializowane terytorium kodów i programów oraz wirtualności odłączonych od świata naturalnego. Era informacji pomaga w zapomnieniu o tym, że świat wciąż jest uzależniony od paliw kopalnych, chemicznych pestycydów i dymiącego przemysłu<sup>6</sup>.

Paradygmat ekologiczny, który staram się nakreślić poniżej, ma na celu przeciwstawienie etosowi przezroczystości etosu „mętności”, gdzie „mętność” rozumiana jest, ogólnie mówiąc, w kategoriach utraty, entropii, zużycia, zepsucia.

W jednej ze swoich książek Paul Virilio diagnozuje we współczesnym człowieku patologię natychmiastowej percepcji<sup>7</sup>, która polega na industrializacji widzenia, automatyzacji (lub mechanizacji) postrzegania<sup>8</sup>. Jak sam powiada, „głębia pola ludzkiego wzroku jest w coraz większym stopniu zawłaszczana przez technologię, w których człowiek kontrolowany jest przez maszynę”<sup>9</sup>. Zdaniem Virilio proces ten jest wysoce niepożądany, ponieważ możemy znajdować się na skraju „ostatecznej utraty statusu *naocznych świadków* namacalnej rzeczywistości na korzyść technicznych zamienników [...]”<sup>10</sup>. Nasza percepcja jest więc odzierana z wolności i coraz bardziej poddawana „zdalnej kontroli” wojska, policji i innych struktur. John Johnston zwięźle podsumowuje historię percepcji w ujęciu Virilio:

---

5. Robert Markley, *Boundaries: Mathematics, Alienation, and the Metaphysics of Cyberspace*, w: *Virtual Realities and Their Discontents*, red. Robert Markley, Baltimore and London, Johns Hopkins University Press 1996, s. 72–73.

6. Bill Bryant, *Nature and Culture in the Age of Cybernetic Systems*. American Studies Association Annual Meeting, 2000, <<http://epsilon3.georgetown.edu/~coventrm/asa2000/panel3.bryant.html>> (6.11.2001). Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia pochodzą od tłumacza (T.P.), w porozumieniu z Autorem (T.S.).

7. Paul Virilio, *Open Sky*, London and New York, Verso 1995, s. 90.

8. Virilio, *Open Sky*, s. 89.

9. Virilio, *Open Sky*, s. 93.

10. Virilio, *Open Sky*, s. 91.

[...] długi okres naturalnej percepcji historycznie skończył się wraz z wynalezieniem teleskopu i innych protez optycznych oraz matematyzacją natury przez Galileusza. To pierwsze zapoczątkowało stopniową utratę wiary w naturalne postrzeganie, w odpowiedzi na co to drugie oferuje inny rodzaj prawdy. Zasadniczo, »prawda« tego, co widzimy nie jest już dostarczana nam przez oczy, lecz przez nasze przyrządy i naukową interpretację [dostarczanych przez nie danych] [...]. Jeszcze bardziej niepokojący jest fakt, że te wzrokowe protezy wykluczają naturalną percepcję ze zbioru możliwości ludzkiego ciała<sup>11</sup>.

W gruncie rzeczy zagrożona jest sama zasada rzeczywistości, jako że wskutek pojawienia się „maszyn widzenia” ludzka percepcja staje się coraz bardziej „bezużyteczna i nieistotna”<sup>12</sup>.

Przestrogi Virilio o podstępym przejmowaniu władzy nad percepcją jednostki przez militarystyczny aparat państwowy powinny być traktowane z pełną powagą, jednak niektórzy przekonują, że Virilio przywiązuje zbyt wielką wagę do negatywnych skutków nowych „technologii widzenia”. Na przykład John Johnston zwraca uwagę, że w podejściu Virilio nie ma miejsca na żadną „pozytywną wartość, estetyczną lub inną, związaną z uwalnianiem percepcji z wcześniejszych ustanowionych kodów” i że „potrafi on postrzegać technologię wyłącznie jako obcą i zewnętrzną protezę, wdzierającą się w sferę naturalnych możliwości ciała, a zatem powodujące jedynie dezorientację i alienację, co czyni je [ciało] jeszcze bardziej podatne na manipulację”<sup>13</sup>. Tymczasem technologiczna percepcja mogłaby ostatecznie prowadzić do „decentracji” ludzkiego postrzegania, do porzucenia humanistycznego antropocentryzmu, co – jak zgodnie twierdzi wielu radykalnych krytyków współczesnej kultury Zachodu – byłoby pożądanym krokiem ku bardziej etycznie zrównoważonej przyszłości, opartej na prawdziwym uznaniu praw człowieka i nie-ludzkich innych.

Niezależnie od tego, czy technologiczną percepcję uznamy za ograniczającą nasze możliwości, czy też wręcz przeciwnie – za uwalniającą nowe możliwości, stanowi ona fakt, od którego nie sposób uciec. Można uznać, że technologia jest wpisana w sam proces konstruowania podmiotowości, natomiast widzenie można pojmować jako „technologię postrzegania”, która z góry wyklucza możliwość bezpośredniego doświadczenia świata czy siebie samego. Oko jest niczym innym jak przyrządem optycznym. Można, rzecz jasna, argumentować, że istnieje zasadnicza różnica pomiędzy użyciem prostych narzędzi czy „technologii semiotycznych” (by pożyczyć sobie termin od Michelle Kendrick) a pełnym wtopieniem się w cyberprzestrzeń czy w Wirtualną Rzeczywistość, lecz przez tego

---

11. John Johnston, *Machinic Vision*, „Critical Inquiry” 1999, tom 26, numer 1, s. 30.

12. Johnston, *Machinic Vision*, s. 31.

13. Johnston, *Machinic Vision*, s. 32.

rodzaju argumentację w dalszym ciągu przebija chęć uniknięcia oddziaływania technologii informacyjnych na percepcyjną świadomość jednostki. Tymczasem tak jak po przeczytaniu *Ulissesa* Jamesa Joyce'a lektura Homera nigdy nie będzie już tym samym, tak po wynalezieniu cyberprzestrzeni nie sposób już patrzeć na przestrzeń niewinnym, nie-cybernetycznym okiem. Nasze oczy zostały wyposażone w rozliczne protezy wzroku, które pozostają aktywne w akcie patrzenia nawet wówczas, gdy z nich bezpośrednio nie korzystamy. Tak więc kiedy patrzymy na gwiazdy, sam fakt, że doświadczyliśmy oglądania ich przez teleskop (jeśli nie osobiście, to dzięki zdjęciom rozpowszechnionym w mediach) na stałe zmienia naszą percepcyjną świadomość. Mówiąc obrazowo, w każdym akcie patrzenia skrywa się mały, niewidzialny teleskop i nawet jeśli patrzymy na gwiazdy „gołym okiem”, to i tak postrzegamy je w *odniesieniu do* znanej nam wizji teleskopowej. Lub, idąc jeszcze o krok dalej, nasze oczy nie są już nagie (jeżeli w ogóle kiedykolwiek były), lecz *uzbrojone* w specjalną aparaturę, za pomocą której wzrok przebija się przez tkanę tego, co jest widzialne jedynie w *naturalny* sposób<sup>14</sup>.

Wciąż niewiele wiemy na temat faktycznego wpływu technologii informatycznych na naszą percepcję; wszak zajęło nam z górą trzy stulecia, by w pełni zdać sobie sprawę z konsekwencji postrzegania perspektywicznego, obrazującego kartezjańską wizję nieskończonej, jednolitej, pustej przestrzeni. Koncepcja „mechanicznej wizji” Johna Johnstona, zainspirowana filozofią Gillesa Deleuze'a, a zwłaszcza jego pojęciem nie-ludzkiej, (meta)kinematycznej wizji, jest obiecującym wstępem do badań nad technologiczną percepcją. Wedle definicji Johnstona, mechaniczna wizja to obszar percepcji, które zyskują pełną zrozumiałość jedynie w odniesieniu do maszyn, „bez względu na to, czy są emitowane bądź wytwarzane przez te maszyny czy nie”<sup>15</sup>. W szerszym znaczeniu, mechaniczna wizja to po prostu „ingerencja maszyn informatycznych w pole percepcji”<sup>16</sup>. Należy podkreślić, że zmiana w postrzeganiu niekoniecznie pociąga za sobą osłabienie naszego poczucia rzeczywistości, jak twierdzi większość krytyków technologii cybernetycznych; może ona wręcz wzmacniać nasze przywiązanie do rzeczywistości niesymulowanej.

---

14. W podobny sposób David E. Nye dowodzi, że „krajobraz jest zawsze społecznie konstruowany, ponieważ widzimy go poprzez wynalazek perspektywy, technikę fotografii, kartograficzne abstrakcje oraz tradycje malarstwa pejzażowego, które zajmują centralne miejsce w zachodniej kulturze wizualnej”. *Technologies of Landscape*, w: *Technologies of Landscape. From Reaping to Recycling*, red. David E. Nye, Amherst, University of Massachusetts Press 1999, s. 16.

15. Nye, *Technologies*, s. 27.

16. Nye, *Technologies*, s. 47.

Kształtowanie się współczesnej jaźni poprzez percepcyjne zawłaszczenie i technologiczne ingerencje zostało zilustrowane w znanym wierszu Wallace'a Stevensa „Anegdota o słoju”:

I placed a jar in Tennessee,  
and round it was, upon a hill.  
It made the slovenly wilderness  
Surround that hill.

The wilderness rose up to it,  
And sprawled around, no longer wild.  
The jar was round upon the ground  
And tall and of a port in air.

It took dominion everywhere.  
The jar was gray and bare.  
It did not give of bird or bush  
Like nothing else in Tennessee.

Słój postawiłem w Tennessee –  
Okrągły słój – na szczycie wzgórza.  
I zaraz całe niechlujne pustkowie  
Zbiegło się wokół wzgórza.

Pustkowie wzniosło się na jego poziom  
I rozłożyło wokół, już nie dzikie.  
A słój na ziemi był okrągły,  
Wysoki, postawny w powietrzu.

I objął wszędzie panowanie  
Ten słój. Był szary i goły.  
Miał w sobie z ptaka coś lub z krzaka  
Mniej niż cokolwiek w Tennessee<sup>17</sup>.

Wiersz rozpoczyna się od podmiotu („ja”), którego inauguracyjny (i jedyny) gest stwarza całą scenę. Wszystko, co dzieje się dalej, bierze początek w „ja” i jego mocy sprawczej: niczym sam Bóg, „ja” wprawia wszystko w ruch. Ów podmiot-sprawca wydaje się nieobecny w dalszej części utworu, lecz w istocie pozostaje bezpiecznie ulokowany w centrum „anegdoty”, podobnie jak tytułowy słój w opisanej przestrzeni. Słój nabiera cech podmiotu, staje się jego „agentem” w tym sensie, że wszystko zdarza się za jego przyczyną („i zaraz całe niechlujne pustkowie zbiegło się wokół”). Zauważmy, że w tym samym czasie otaczające pustkowie – początkowo spokojne i w bezruchu – również się uaktywnia: wznosi się i rozkłada wokół<sup>18</sup>. „Wysoki” i „postawny” są przymiotnikami, które pasują do ludzkiego podmiotu (jak też do jego graficznego przedstawienia w formie pisanego wielką literą „ja” – *I*) bardziej niż do słoja. Ten ostatni (działając z ramienia niewidocznego podmiotu) uzurpuje sobie nienależną mu pozycję i przejmuje kontrolę nad całą okolicą, mimo że jest brzydki, jałowy i bez życia, w przeciwieństwie do tętniącej „ptakiem i krzakiem” dzikiej przyrody. Jeśli istnieje

17. Wersja oryginalna: Wallace Stevens, „Anecdote of the Jar”, w: *Selected Poems*, London and Boston, Faber and Faber 1965, s. 27. Wersja polska: „Anegdota o słoju”, przeł. Stanisław Barańczak, Kraków, Wydawnictwo Literackie 1998.

18. Opisowaną „aktywizację” pustkowie podkreśla dodatkowo rytmika wiersza. Wyrażenie „slovenly wilderness” w trzeciej linijce burzy regularny jambiczny puls wiersza; niezorganizowana dzikość zmuszona jest poddać się rygorowi zewnętrznego wzorca.

metonimiczny związek między „ja” i słowem, to trudno widzieć w podmiocie jakąś pre-technologiczną, pierwotną jaźń; jest on raczej – już od zarania – artefaktem.

Główną cechą słoja (i jaźni), podkreśloną przez powtórzenie, jest jego „krągłość”. Tym, co wyróżnia słów z otoczenia, jest jego kolisty kształt: dostrzegamy wyrazistą figurę wyróżniającą się z niechlujnego tła<sup>19</sup>. Cały krajobraz jest zmuszony podporządkować się temu percepcyjnemu wzorowi i staje się odczytywalny jako szereg koncentrycznych kręgów. Okrąg wyznacza granicę, zamyka, wydziela, czyli tworzy miejsce, w którym pojawia się możliwość transcendencji, a więc również „historii” (w zachodnim ujęciu). Zwróćmy uwagę, że skojarzenia jednostkowej jaźni ze słowem – hermetycznym pojemnikiem, okrągłą szklaną ścianą, która schludnie oddziela wewnątrz od zewnątrz *bez zasłaniania widoku* – podkreśla jej izolację. Jaźń/słów organizuje pole percepcji, wyznacza środek jako punkt odniesienia, wprowadza egocentryczną perspektywę; dzika przyroda „działa” wyłącznie w relacji do wytyczonego środka: „wznosi się *na*” i „rozkłada *wokół*” niego<sup>20</sup>. Przezroczysta jaźń stanowi niezmienny punkt obserwacyjny; widzi (i sprawuje władzę) bez bycia widzianą. Niewykluczone, że owo percepcyjne uporządkowanie przestrzeni jest w jakiś sposób wpisane we wzorec rozwoju ludzkiej świadomości, jak twierdzi Marjorie Grene:

Rodząca się w dziecku świadomość własnego ciała jako należącego do *niego* oraz jego ulokowania w centrum dających się wyróżnić wokół niego rzeczy i zdarzeń – na tym właśnie polega owa pierwotna organizacja przestrzeni [*spatialization*] [...], z której wywodzą się wszelkie późniejsze pojęcia przestrzenne: fizyczne, geograficzne, matematyczne czy inne<sup>21</sup>.

Zachowałbym jednak ostrożność względem uniwersalistycznego i pozornie neutralnego płciowo tonu, jaki pobrzmiewa w tego typu stwierdzeniach, podpartych autorytetem psychologii. W najlepszym wypadku ograniczyłbym zasadność

---

19. Tło (pustkowie/ dziewicza przyroda) charakteryzuje się „niechlujnością”, stanem nie-różnicowania, które w wierszu podkreśla dodatkowo pominięcie rodzajników (*a/the*) przed wyrazami „bird” i „bush”.

20. W ekokrytycznej interpretacji tego wiersza Robert Kern spekuluje, że „zmiana w krajobrazie” mogła być „zaledwie wyobrażona” (*Ecocriticism. What Is It Good For?* „Interdisciplinary Studies in Literature and Environment” 2000, tom 7, numer 1, s. 20.) Jednocześnie Kern utrzymuje, że podmiot „potrzebuje uporządkowania, które sam wprowadza, lecz nie potrafi nie zauważyć swojego poczucia straty” (s. 20). Jeśli jednak zmiana jest zaledwie wyobrażona, poczucie straty jest również, w tym samym stopniu, wyobrażone. Twierdę, że zmiana w percepcji jest rzeczywista, a więc realnie wpływa na związek człowieka z przyrodą, a przez to również na samą przyrodę.

21. Cytowane w Neil Evernden, *The Natural Alien. Humankind and Environment*, Toronto, Buffalo and London, University of Toronto Press 1985, s. 81.



takich spostrzeżeń do współczesnej zachodniej jaźni, ostrzegając przy tym przed utożsamianiem tego, co „męskie” z tym, co „uniwersalne”.

Jaki jest status dzikiej przyrody w wierszu Stevensa? O ile Thoreau starał się pisać o przyrodzie przed nazwaniem i ujarzmieniem, Stevens przyznaje wprost już na samym początku, że „anegdota” ma miejsce w Tennessee, czyli w dobrze zdefiniowanej przestrzeni geopolitycznej. Nawet jeśli wiersz zdaje się sugerować, że stan dzikości istniał w jakiś sposób przed opisanym wydarzeniem, założenie to jest jednocześnie podane w wątpliwość: trzecia linijka (znacząca ze względu na zakłócenie rytmu) skrycie daje do zrozumienia, że to stworzony przez człowieka słój dosłownie *tworzy* pustkowie; ucięcie wersu w połowie zdania („*It made the slovenly wilderness*”) powoduje krótką chwilę niepewności: przestrzeń między końcem trzeciej i początkiem czwartej linijki zamieszkuje wieloznaczność. Nasuwa się pytanie, czy w ogóle można mówić o istnieniu jakiegokolwiek dzikiej przyrody *przed* umieszczeniem słoja. Wiersz zdaje się zakładać istnienie pierwotnej dzikości, zarazem mu zaprzeczając: figura tworzy swoje tło, a nie odwrotnie. Słój (modernistyczna jaźń) stoi w wyraźnej opozycji do otaczającej przyrody jako jedyny artefakt w krajobrazie – i pomimo swoich drobnych rozmiarów okazuje się ważniejszy niż wszystko inne. Paradoksalnie, umieszczenie słoja *stwarza* „dziewiczą przyrodę”, a jednocześnie pozbawia ją „dzikości”<sup>22</sup>.

W ciekawym eseju poświęconym Wallace’u Stevensa rozumieniu przyrody, Robert Pogue Harrison umiejscawia poetę w kontekście amerykańskiej filozofii przyrody. Według Harrisona, poetyckie dzieło Stevensa napędzała „pogoń za rzeczywistością w jej pierwszym pojęciu”, która od samego początku powtarza podróż Henry’ego Davida Thoreau do lasu nad brzegiem stawu Walden, podróż motywowaną chęcią „odzyskania rzeczywistości w jej nieubłaganej prawdzie”. Podobnie jak Thoreau, Stevens „wierzył w wiecznie cofające się pierwszeństwo rzeczywistości. Jakkolwiek wcześniej byś się obudził, zawsze jest jakiś wcześniejszy moment początkowy świtu [...]”<sup>23</sup>. Harrison kończy swój esej ogólniejszym komentarzem na temat amerykańskiego pojęcia przyrody, który wart jest przytoczenia w całości:

[...] z całą pewnością istnieje specyficznie amerykańska wyobraźnia, która umieszcza »przyrodę« w miejscu przedwiecznego [pre-worldly] Stwórcy i czyni z najgłębszego

---

22. Zauważmy też, że słój umieszczony jest „na szczycie wzgórza” (*upon a hill*). Fraza ta musi wydać się znajoma każdemu, kto zetknął się z ważną dla amerykańskich Purytanów, a zaczerpnięta z ewangelii według Mateusza, retoryką „miasta położonego na górze”. Tą frazą wiersz nawiązuje do chrześcijańskiej eschatologii, w której wizja końca czasu zbiega się z wizją nadejścia królestwa niebieskiego.

23. Robert Pogue Harrison, *Not Ideas about the Thing but the Thing Itself*, „New Literary History” 1999, tom 30, numer 3, s. 668.

»ja« jej prymarny korelat. Mam na myśli nie tylko Transcendentalistów, Whitmana, Dickinson, Poe'ego i inne wybitne postacie amerykańskiej literatury, ale także niezliczone rzesze »zwykłych« Amerykanów, dla których dzicz, w swej niezawłaszczonej inności, stanowi swego rodzaju zewnętrzne odbicie wewnętrznego abstraktu duszy; miejsce, w którym presekularna jaźń może ponownie połączyć się ze swoją niezemską naturą. Ów mistycyzm, oparty na przekonaniu, że odkrywa w dzikości zewnętrznej natury niewysławialną, już-zawsze-wcześniejszą więź jednostkowej jaźni z macierzą, od której nieustannie się odłącza, to coś więcej niż zwykły romantyzm. Obrazuje on coś, co nazwałbym amerykańskim aprioryzmem, to znaczy przekonanie, że rzeczywistość poprzedza historię i jest możliwa do odzyskania jedynie poprzez radykalne, systematyczne abstrahowanie się z historii<sup>24</sup>.

Dalej Harrison odnajduje źródło tej „apriorycznej” postawy w purytańskim przekonaniu, że w Ameryce stary świat – bądź historia – dobiega końca, a rozpoczyna się królestwo niebieskie. Harrison, bardzo krytyczny wobec tej tradycji, konkluduje, że „czym innym jest wierzyć, tak jak ja, że natura poprzedza i następuje po nas, a czym innym wierzyć, że tkwi we mnie prenatalna jaźń, której jedynym prawdziwym domem jest niezamieszкана przyroda”<sup>25</sup>. Niemniej jednak wielu współczesnych obrońców „dzikiej strony” ludzkiej natury nadal pozostaje pod wpływem „amerykańskiego aprioryzmu”. Jack Turner, na przykład, podkreśla istnienie relacji wzajemności „pomiędzy dzikością w naturze a tą, która znajduje się w nas, pomiędzy znajomością dzikiej przyrody a znajomością samego siebie, kluczową dla wszystkich kultur pierwotnych”<sup>26</sup>. W podobnym stylu Gary Snyder rozważa „burzącą spokój wizję naturalnej jaźni”, która może przebudzić się jedynie w zanurzonym w mitycznym czasie świecie dzikości, „zapomnianym w Europie”, lecz trwającym w „dzikich zakątkach północnoamerykańskiego kontynentu”<sup>27</sup>. Bill Devall, przedstawiciel nurtu głębokiej ekologii, konstatuje: „Na zewnątrz uporządkowanych, rozgraniczonych, ogrodzonych, udomowionych, patrolowanych, kontrolowanych obszarów naszego regionu, czeka nasze dzikie »jak«”<sup>28</sup>.

Stevensowska wizja konstytuowania się nowoczesnej jaźni poprzez technologiczne / percepcyjne zawłaszczenie dzikości znajduje swój uderzający odpowiednik w znacznie nowszym wierszu *Hawk on a Wire* (co można niezbyt poetycko przetłumaczyć jako *Jastrząb na kablu*) Nelsona C. Sagera (opublikowanym

---

24. Harrison, *Not Ideas about the Thing but the Thing Itself*, s. 670–671.

25. Harrison, *Not Ideas about the Thing but the Thing Itself*, s. 671.

26. Jack Turner, *The Abstract Wild*, Tucson, The University of Arizona Press 1996, s. 26.

27. Gary Snyder, *The Practice of the Wild*, San Francisco, North Point Press 1990, s. 14.

28. Bill Devall, *The Ecological Self*, w: *The Deep Ecology Movement*, red. Alan Drengson i Yuichi Inoue, Berkeley, North Atlantic Books 1995, s. 121.

w wydaniu ekokrytycznego periodyku „Interdisciplinary Studies in Literature and Environment” z roku 2000). Wiersz rozpoczyna się tak:

Can that  
distinct silhouette  
in a pre-dawn moment  
be sufficient? Yes,  
before the line was hung,  
when the pole was yet a seed,  
hawk's eye decreed mesquite,  
greasewood, sand and stone,  
all its own stark landscape

Czy ten  
wyrazisty kontur  
o przedświcie  
może wystarczyć? Tak,  
zanim zawieszono przewód,  
kiedy słup był jeszcze nasieniem,  
jastrząb zagarnął wzrokiem drzewo,  
krzew, piasek oraz kamień,  
cały swój własny surowy krajobraz<sup>29</sup>.

Jak łatwo zauważyć, wiersz wyraźnie odwołuje się do sfery wizualnej, zarówno poprzez swój układ graficzny („wyrazisty kontur” wiersza jest odbiciem opisanego obrazu ptaka siedzącego na przewodzie wysokiego napięcia), jak i poprzez swoją obrazowość. „Akcja” wiersza rozgrywa się „o przedświcie”, w pierwotnym (przed)czasie. Świt sam w sobie konotuje początek, a zatem moment poprzedzający świt odnosi się do prehistorycznego czasu *przed* początkiem. Ale zakres czasowy wiersza sięga jeszcze dalej wstecz, do czasu „zanim zawieszono przewód, / kiedy słup był jeszcze nasieniem”. Ze wskazówką zegara wiecznie cofającą się ku jakiemuś wcześniejszemu stadium, wiersz Sagera może służyć jako dobry przykład wspomnianego wyżej „amerykańskiego aprioryzmu”, czyli przekonania, że „jakkolwiek wcześniej byś się obudził, zawsze jest jakiś wcześniejszy moment początkowy świtu [...]”<sup>30</sup>. Wyobrażony czas, „kiedy słup był jeszcze nasieniem”, to czas przedtechnologiczny, może nawet przedludzki, ale nie przedpercepcyjny: to *oko* jastrzębia scala swoim „dekretem” elementy świata naturalnego (krzew, piasek itd.), tworzy „surowy krajobraz” poprzez nadanie mu percepcyjnej, estetycznej ramy. Niezwykle istotne jest to, że „ogarnięcie wzrokiem” jest tu jednoznacznie skojarzone z *zagarnięciem*, podbojem, gestem władzy: jastrząb dokonuje aktu totalizującego przywłaszczenia krajobrazu, ustanawiając przy tym jasno określoną hierarchię, w której piasek i kamień stają się ważne o tyle tylko, o ile są przedmiotem zaborczego spojrzenia jastrzębia.

Wiersz zaczyna się od wątpliwości: czy jastrząb jest w stanie istnieć niezależnie od kabla i słupa, odłączony od technologii? Nieco zbyt pospieszna odpowiedź („tak” pojawia się zaraz po pytaniu, jak gdyby przerzucenie wyrazu do następnej linijki mogło zostawić zbyt wiele miejsca na spekulacje) sugeruje, że istotnie ptak

29. Nelson C. Sager, *Hawk on a Wire*, w: *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 2000, tom 7, numer 1, s. 199.

30. Harrison, *Not Ideas about the Thing but the Thing Itself*, s. 668.

od zawsze był i jest w pełni samowystarczalny. Mówiąc w kategoriach psychologii Gestalt, jastrząb ukazany jest w wierszu jako wyraźnie nakreślona figura całkowicie niezależna od swojego tła, a wręcz obejmująca panowanie nad tłem w akcie percepcyjnego zawłaszczenia. Jednak katastrofalna homofonia wyrazów „oko” i „ja” w języku angielskim zawsze może stać się źródłem mniej lub bardziej ironicznej rezygnifikacji. W tym wypadku, dzięki, niestechnologizowane oko jastrzębia zostaje niechcący obdarzone nowoczesną podmiotowością („hawk’s I”), która pozwala mu – podobnie jak słojowi z wiersza Stevensa – „dekretować” i „obejmować panowanie”. O ile jednak Stevensowski słój od początku postrzegany jest jako artefakt, o tyle jastrząb Sagera zdradza swą artefaktową „naturę” dopiero poprzez użytą w wierszu metaforę.

Dialogujący z samym sobą podmiot liryczny przez dłuższą chwilę pozostaje w ukryciu, dopiero w połowie wiersza zdradza swoją obecność, wtrącając mimochodem, że porusza się po „asfaltowej wstędze”. Dzięki temu dowiadujemy się, że obraz przedstawiony w wierszu nie jest wynikiem dłuższej medytacji (podczas której mówca stara się odtworzyć jakiś pierwotny rodzaj percepcji), tylko przelotną sceną oglądaną przez okno samochodu. Będący w ruchu i zamknięty w całkowicie sztucznej przestrzeni samochodu podmiot wiersza projektuje swoje wewnętrzne „ja” na zewnątrz, odnajdując jego reprezentację w wyrazistej figurze nieruchomego, prymarnego kształtu, który odcina się od bezkształtnego tła, jakim jest (już prawie) świtające niebo. Mówca okazuje się więc być mocno osadzonym w tradycji amerykańskiego transcendentalizmu, dla której ahistoryczny, samowystarczalny podmiot nie potrzebuje historyczno-społecznego tła, żeby się zdefiniować. Zamiast tego, projektuje on swoją „sylwetkę” na pusty ekran dzikiej przyrody, z którą, jak twierdzi, łączy go jakaś pierwotna więź, a jednocześnie „obejmuje nad nią panowanie” za pomocą swego imperialnego spojrzenia. Jastrząb demonstruje zatem wizualne zawłaszczenie krajobrazu, którego dokonuje niewidoczny (i niewidocznie stechnologizowany) podmiot.

Jednak sen o takiej odhistorycznionej jaźni okazuje się niemożliwy do spełnienia, jak pokazuje końcówka wiersza:

Nothing of man can aspire  
to escape, nor stay  
the forces which endure  
in this dark avian shape:  
hawk on a wire.

Nic, co ludzkie, nie zdoła  
wymknąć się albo oprzeć  
siłom, które wciąż trwają  
w tym mrocznym ptasim zarysie:  
jastrząb na kablu<sup>31</sup>.

---

31. Sager, *Hawk on a Wire*, s. 199.

Siły, które przetrwały w ptaku pomimo postępującej ingerencji technologii w otaczający nas świat, to najpewniej witalne siły natury, czyli „dzikość” po prostu. Żadna część człowieka, jak sugeruje wiersz – ani umysł, ani ciało – nie może odciąć się całkowicie od tego fundamentalnego i nieposkromionego żywiołu dzikości. Tym samym więź między podmiotem a dzikością wydaje się nieodwołalnie ustanowiona. Należy jednak podkreślić, że zmotoryzowany podmiot wiersza widzi przecież nie tyle jastrzębia, co *jastrzębia siedzącego na linii wysokiego napięcia*, czyli całościowy obraz (Gestalt) złożony nierozdzielnie z ptaka oraz wytworzonego przez człowieka przewodu. Ani podmiot wiersza (osoba jadąca samochodem), ani ptasia figura (jastrząb siedzący na kablu) nie jest wolny od technologicznej ingerencji – i nigdy nie był, nawet „o przedświecie” albo wówczas, gdy słup był jeszcze nasieniem.

Jeśli nie istnieje żadna pierwotna jaźń, która mogłaby szukać dla siebie „domu” (czy też metafizycznego gruntu) w równie pierwotnej przyrodzie, lecz raczej nasze bycie-w-świecie jest w nieunikniony sposób pośredniczone przez technologię, nie istnieje również żadna pierwotna percepcja. Wychodząc od stwierdzenia, że „perspektywa renesansowa jest kulturowym faktem”, Maurice Merleau-Ponty pyta: „jak można cofnąć się od tej percepcji ukształtowanej przez kulturę ku percepcji ‘surowej’ lub ‘nieoswojonej’?”<sup>32</sup> Powrót do kulturowo nieprzetworzonej, „dzikiej” [*sauvage*] percepcji oznaczałby konieczność oduczenia się kulturowo przekazywanych sposobów postrzegania. Merleau-Ponty uważał, że przejawy takiego pierwotnego postrzegania da się zauważyć we współczesnej teorii percepcji, która „odślania surowy byt”,<sup>33</sup> dokonując swego rodzaju „fenomenologicznego wzięcia w nawias”. Pierwotna „dzika percepcja” zostaje utracona w procesie, który Merleau-Ponty opisuje następująco:

Wraz z życiem, z naturalną percepcją (wraz z nieoswojonym umysłem) dawana jest nam stale możliwość, aby przyznać określone miejsce uniwersum immanencji. A jednak to uniwersum samo z siebie dąży do autonomizacji, z siebie doprowadza do stłumienia transcendencji. Kluczowe w tej myśli jest to, że percepcja z samej siebie zapoznaje samą siebie jako percepcję nieoswojoną, impercepcję, dąży ona sama z siebie aby się widzieć jako akt i zapomnieć siebie jako utajoną intencjonalność, jak byt ku<sup>34</sup>.

Innymi słowy, percepcja sama w sobie (i z samej siebie) staje się aktem „wyodrębniania”, zapominania tła, z którego wyłania się intencjonalny byt. Zasadnicza zmiana, która przejawia się „stłumieniem transcendencji” i dążeniem do auto-

---

32. Maurice Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, R. Lis, I. Lorenc, Warszawa, Aletheia 1996, s. 214.

33. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, s. 203.

34. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, s. 214–5.

nomizacji wszechświata, wynika z „odkrycia” instrumentalnych relacji (obserwowanego u szympanów) i nabycia umiejętności posługiwania się narzędziami. Jeżeli już szympansy uczą się posługiwać narzędziami, to być może technologię otrzymujemy „w genach”. W uproszczeniu można powiedzieć, że pośrednictwo technologii jest częścią naszego „naturalnego dziedzictwa”.

Czym innym jest relatywizowanie trybów postrzegania (pokazywanie, jak ujął to Merleau-Ponty, „sposobu, w jaki percepcja sama przed sobą się maskuje, staje się euklidesową”<sup>35</sup>), a zgoła czym innym zakładanie istnienia „pierwotnego” trybu postrzegania, poprzedzającego wszelkie ingerencje kulturowe i technologiczne. Bezpośrednia percepcja wymagałaby ni mniej ni więcej tylko doświadczenia mistycznego, i w rzeczy samej literatura traktująca o dzikości zbliża się do pism mistycznych w swojej tęsknocie za powrotem do pierwotnego (przedkulturowego) sposobu doświadczania przyrody. Opisywane w literaturze doświadczenie dzikości jest właściwie nie do odróżnienia od doświadczenia boskości, błogiego „złączenia” ze wszechbytem, odzyskanego na krótką chwilę przed ponownym zatraceniem się w cywilizacji. Twierdzą, że nie ma możliwości powrotu do jakiejś wyimaginowanej, pierwotnej albo „dzikiej” percepcji i że zamiast tego powinniśmy kierować się (jak powiada Donna Haraway) „gdzie indziej”, czyli badać percepcyjne możliwości, jakie oferują nam nowo powstające technologie. Można dowodzić, że niektóre tryby postrzegania są mniej „technologicznie pośredniczone” niż inne, jednak czysta lub bezpośrednia percepcja na zawsze pozostaje nieosiągalnym marzeniem. Percepcja jest zawsze pośredniczona przez aparaturę złożoną z neuronów i może być dalej ulepszana czy modyfikowana za pomocą urządzeń technicznych (a zwłaszcza optycznych). Z takiego punktu widzenia percepcję można uznać za *naturalną* technologię widzenia. Jak sugeruje Katherine N. Hayles „przyroda wydaje nam się naturalna, ponieważ doświadczamy jej poprzez symulakry dostarczane przez naszą bioaparaturę”<sup>36</sup>. Autorka proponuje tym samym radykalną redefinicję tego, co „naturalne” względem tego, co „symulowane”:

Jeśli przyrodę da się precyzyjnie oddzielić od symulacji, może powstać ryzykowne przekonanie, że przyroda jest naturalna, ponieważ nie jest pośredniczona, podczas gdy symulacja jest sztuczna, ponieważ jest konstruowana. Jednak w pewnym istotnym sensie przyroda jest konstruowana (poprzez aktywny interfejs obserwatora i niepośredniczonego przepływu), natomiast symulacja jest naturalna (ponieważ symulacja świadomie naśladuje mediacyjność naszych biopercepcyjnych układów w mediacjach, które wytwarza poprzez interfejsy techniczne).

---

35. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, s. 214.

36. N. Katherine Hayles, *Simulated Nature and Natural Simulations: Rethinking the Relation between the Beholder and the World*, w: *Uncommon Ground. Rethinking the Human Place in Nature*, red. William Cronon, New York and London, W. W. Norton and Company 1996, s. 418.

A zatem zamiast poszukiwać czystej percepcji, bezpośredniego doświadczenia, tego, co „realne” w odróżnieniu od tego, co „symulowane”, być może powinniśmy zekologizować nasz sposób myślenia skupiając się raczej na nieustającym procesie mediacji, na samym medium.



## Ryzyko z perspektywy badań kulturowych. Wybrane problemy metodologiczne

Jedną z charakterystycznych cech współczesnych badań nad kulturą jest szeroko pojęta krytyka cywilizacji naukowo-technicznej oraz procesów modernizacji technicznej i ekonomicznej. Nie chodzi, rzecz jasna, o postulowanie alternatywnych rozwiązań w kwestii zarządzania współczesnymi systemami społeczno-technicznymi, gdyż nauki o kulturze nie zostały pomyślane jako dyscyplina służąca poprawie, by użyć sformułowania Jürgena Habermasa, wyników racjonalności instrumentalnej. Refleksja kulturoznawcza zainteresowana jest przede wszystkim sferą racjonalności komunikacyjnej i jej ostatecznym celem jest raczej przemysłenie na nowo, czasem dekonstrukcja, dyskursów cywilizacji technicznej, zwłaszcza tych dotyczących relacji społeczeństwa i natury, oraz zbudowanie fundamentów nowej debaty publicznej nad nauką, techniką, ideologią i środowiskiem przyrodniczym.

Artykuł ten jest próbą wstępnego nakreślenia teoretycznych i metodologicznych ram refleksji nad ryzykiem z perspektywy badań kulturowych (*cultural studies*). Pojęcie to posiada jedynie dość marginalny status w ramach badań kulturowych, co jest o tyle zaskakujące, o ile ryzyko zdaje się bardzo dobrze wpisywać w strukturę zainteresowań tejże dyscypliny wyznaczoną takimi problemami jak myśl krytyczna, kwestie reprezentacji, ideologia, dyskurs, praktyki znaczeniowótórcze, czy polityka kulturowa. Kulturowe badania nad ryzykiem wkomponowują się również w zauważalny obecnie wzrost zainteresowania mechanizmami kształtowania się świadomości i światopoglądu ekologicznego, czego najdobitniejszym przykładem jest popularność ekokrytyki (*ecocriticism*), czyli literaturoznawczej i kulturoznawczej refleksji nad reprezentacjami natury w tekstach kultury symbolicznej.

### W stronę humanistycznej refleksji nad ryzykiem

Ujmując rzecz z czysto historycznego punktu widzenia, ryzyko jest pojęciem, które pojawiło się w pierwszej kolejności w obszarze nauk ekonomicznych i technicznych. Jego pierwotne znaczenie sięga czasów europejskiego średniowiecza, kiedy termin ten pojawił się w kontekście rozwijających się wówczas usług ubezpieczeniowych jako określenie wszelkiego rodzaju niebezpieczeństw, na które



potencjalnie narażony był transport towarów drogą morską<sup>1</sup>. Ten pierwotny sposób postrzegania znaczenia terminu ryzyko ustanowił bardzo trwała tendencję metodologiczną. Do dnia dzisiejszego termin ten jest bowiem postrzegany w kontekście planowania inwestycyjnego, w którym to świadomość ryzyka jest konfrontowana z dającymi się oszacować zyskami ekonomicznymi.

Pomimo swego jednoznacznie ekonomicznego rodowodu, ryzyko przeniknęło to dyskursu nauk humanistycznych, a w szczególności w obręb socjologii i antropologii kultury. Można wręcz pokusić się o stwierdzenie, że ostatnie dekady to swoista „eksplozja” zainteresowania socjologicznymi i antropologicznymi teoriami ryzyka, czemu niewątpliwie sprzyjały zmiany paradygmatyczne w dyskursie nauk humanistycznych oznaczające stopniowe odchodzenie od oświeceniowych idei linearnego postępu i racjonalizacji naukowo-technicznej<sup>2</sup>. Termin ten idealnie wpisuje się w zmianę optyki badawczej nakazującej ostateczne porzucenie klasycznych, XIX wiecznych wizji modernizacji jako procesu ewolucyjnego, prowadzącego do wyłonienia się doskonalszych form społecznych drogą inżynierii społecznej. Współczesna perspektywa na zmiany modernizacyjne zakłada bowiem ich nie-linearny, nie-ewolucyjny i dialektyczny charakter:

Dyskurs postępu był stopniowo zastępowany przez inną perspektywę teoretyczną, tym razem opierającą się na dyskursie kryzysu. [...] Po pierwsze, zaobserwowano, że skądinąd postępowe zmiany nie zachodzą w sposób linearny a ich przebieg, by użyć sformułowania metaforycznego, wiedzie przez »krew, pot i łzy«. Oznacza to, że chwilowe załamania, wstrząsy, a nawet długotrwałe zmiany kierunku zmian są czymś, co może się wydarzyć. Metody dialektyczne Hegla i Marksa są świetnymi przykładami tego stanowiska. Po drugie, wraz z pogłębianiem i rozszerzaniem się zmian w społeczeństwie, staje się coraz bardziej oczywiste, że postęp nie dotyka jednakowo wszystkich dziedzin życia<sup>3</sup>.

---

1. Francois Ewald, *Insurance and Risk*, w: *The Foucault Effect: Studies in Governmentality*, red. G. Burchell, C. Gordon, London, Harvester/Wheatsheaf, 1991, s. 197–210.

2. Trudno jednoznacznie wskazać „kamienie milowe” w humanistycznej refleksji nad ryzykiem, jednak do grona najważniejszych publikacji można zaliczyć: Mary Douglas, Aaron Wildavsky, *Risk and Culture. An Essay on the Selection of Technological and Environmental Dangers*, Berkeley, University of California Press 1982; Charles Perrow, *Normal Accidents. Living with High-Risk Technologies*, New York, Basic Books 1984; Ulrich Beck, *Społeczeństwo ryzyka. W drodze do innej nowoczesności*, Warszawa, Wydawnictwo Scholar 2002 [1986]; Anthony Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, Warszawa, PWN 2002 [1991].

3. Piotr Sztompka, *The Trauma of Social Change. A Case of Postcommunist Societies*, w: *Cultural Trauma and Collective Identity*, red. Jeffrey C. Alexander, Ron Eyerman, Bernhard Giesen, Neil J. Smelser, Piotr Sztompka, Berkeley and Los Angeles, University of California Press 2004, s. 156. Tłumaczenie – T.B.

Zamiana optyki w badaniach nad procesami rozwoju społecznego wskazuje jednocześnie na to, że zmiana nie jest procesem neutralnym ideologicznie, czy politycznie. Realnie zachodzącym przemianom ekonomicznym i empirycznie obserwowalnym transformacjom systemów społecznych zawsze towarzyszą próby ich uchwycenia w ramy dyskursu przy użyciu dostępnych środków symbolicznych, retorycznych, czy estetycznych. Dyskursywne zastosowanie ryzyka pozwala na nadanie nowego znaczenia procesom zmiany, która w świadomości społecznej utraciła swój przewidywalny charakter i w chwili obecnej może być zrozumiana jedynie w kategoriach probabilistycznych jako zaproszenie do debaty nad możliwymi scenariuszami przyszłości, z których każdy niesie określone szanse i zagrożenia i każdy jest możliwy, choć z inną wartością prawdopodobieństwa.

Włączenie pojęcia ryzyka w obszar studiów nad kulturowymi reprezentacjami procesów modernizacyjnych pokazuje przydatność tego kierunku rozwoju współczesnej myśli humanistycznej z punktu widzenia szeroko pojętych badań nad zjawiskami i procesami kulturowymi (*cultural studies*). W chwili obecnej termin ten nie figuruje bowiem jedynie jako zmienna ekonomiczna, lecz jest pełnoprawnym – legitymizowanym historią badań teoretycznych i empirycznych – konstruktem teoretycznym pozwalającym wyposażać w precyzyjny aparat pojęciowy ambicje tych nauk humanistycznych, które są zainteresowane przyjęciem postawy krytycznej wobec kierunków rozwoju współczesnych form społecznych i kulturowych.

### Ryzyko. Konceptualizacja kulturoznawcza

Zdroworozsądkowe myślenie nakazuje postrzegać ryzyko w kategoriach niepewności towarzyszącej możliwości wystąpienia jakichś niekorzystnych wydarzeń<sup>4</sup>. Pomimo swego dość upraszczającego charakteru, przytoczona powyżej definicja potoczna wskazuje na prawidłowość, która ma centralne znaczenie z perspektywy metodologii badań kulturowych: ryzyko nie jest terminem opisującym aktualne wydarzenia lub procesy. Pojęcie to wskazuje raczej na jeden z możliwych scenariuszy rozwoju przyszłych wydarzeń. Na tym – jak pokażemy później – zasadza się dyskursywny oraz polityczny potencjał ryzyka.

Aby możliwie precyzyjnie określić znaczenie ryzyka dla potrzeb metodologii badań kulturowych należy w pierwszej kolejności odwołać się do rozumienia tego terminu na płaszczyźnie współczesnych nauk ekonomicznych. Operacja taka wydaje się wprawdzie ocierać o metodologicznie nieuprawniony synkretyzm,

---

4. W piśmiennictwie specjalistycznym wskazuje się na różnicę między znaczeniem pojęć niepewność i ryzyko. Niepewność jest ze swej natury nieobliczalna, natomiast ryzyko to zmienna, której można przypisać konkretną wartość wyrażoną w postaci liczbowej.

ale jest zabiegiem koniecznym dla uniknięcia niejasności przy konstruowaniu definicji tego pojęcia na potrzeby kulturoznawstwa. Ryzyko w obszarze nauk ekonomicznych jest zwyczajowo konceptualizowane poprzez wykorzystanie formuły wzoru matematycznego:  $R = P \times N$ , w którym  $R$  to wielkość ryzyka,  $P$  to wielkość prawdopodobieństwa wystąpienia wydarzenia, natomiast zmienna  $N$  odnosi się do wielkości negatywnych konsekwencji tegoż wydarzenia rozumianych jako szkody fizyczne, finansowe, utrata zdrowia lub życia ludzkiego. Podana definicja należy do grona tzw. „parametrycznych definicji ryzyka”<sup>5</sup> i stanowi ogólnie przyjęty standard w obliczaniu wielkości ryzyka w praktyce menedżerskiej oraz podstawę do kalkulacji ekonomicznej.

Bezrefleksyjne i automatyczne przeniesienie parametrycznego definiowania ryzyka w obszar nauk o kulturze nie jest naszym celem, zresztą operacja taka byłaby metodologicznie nieuprawniona i szkodliwa. Jednak parametryczne definiowanie ryzyka precyzyjnie wskazuje na dwa postulaty metodologiczne, które są kluczowe również dla humanistycznej perspektywy badań nad tym zagadnieniem. Po pierwsze, istotą ryzyka jest jego *stricte* probabilistyczna natura wyrażona jako prawdopodobieństwo wystąpienia określonych zdarzeń. Myślenie w kategoriach ryzyka jest zatem rozumowaniem ze swej natury dywergentnym i kontrfaktycznym. Ujmując ten problem ze ściśle kulturoznawczego punktu widzenia, można powiedzieć, że ryzyko idealnie wpisuje się w kulturę późnej nowoczesności, w której przeszłość jest postrzegana jako obszar z gruntu niezdefiniowany i chronicznie wymykający się wszelkim formom planowania operacyjnego i strategicznego. W tym wyraża się właśnie kulturowy sens ryzyka jako wytworu dyskursu nowoczesnego, który zastąpił takie tradycjonalistyczne koncepcje jak przeznaczenie, fatum, czy tabu<sup>6</sup>. Ponadto probabilistyczna natura ryzyka zdaje się dobrze opisywać dynamikę czasów najnowszych, które postrzega się przez pryzmat niepewności wynikającej z konieczności obcowania ze stałą i trudno przewidywalną zmianą, którą nie da się zamknąć w formie linearnie następujących po sobie form społecznych, czy kulturowych<sup>7</sup>.

Drugi postulat metodologiczny zawarty we wspomnianych definicjach parametrycznych dotyczy konieczności postrzegania ryzyka w odniesieniu do za-

---

5. Zob. Ortwin Renn, *Concepts of Risk. A Classification*, w: *Social Theories of Risk*, red. Sheldon Krinsky, Dominic Golding, Westport, Praeger 1992.

6. Por. Mary Douglas, *Risk and Blame. Essays in Cultural Theory*, London, Routledge 1992, s. 24; Jim McGuigan, *Culture and Risk*, w: *Beyond the Risk Society. Critical Reflections on Risk and Human Security*, red. Gabe Mythen, Sandra Walklate, Maidenhead, Open University Press 2006.

7. W tym wyraża się istota tzw. „płynnej nowoczesności”, w której centralnym punkcie znajduje się upłynnienie takich fundamentów społeczeństwa przemysłowego jak państwo narodowe, instytucje państwa opiekuńczego, czy nauka jako forma emancypacji ludności. Zygmunt Bauman, *Płynna nowoczesność*, przeł. Tomasz Kunz, Kraków, Wydawnictwo Literackie 2006.

grożenia. Zagrożenie i ryzyko nie są pojęciami tożsamymi – ich relacja zachodzi na zasadzie przyczynowo-skutkowej, w taki sposób jak np. substancje smoliste zawarte w papierosach powodują powstanie ryzyka zapadnięcia na nowotwór płuc lub górnych dróg oddechowych. Pojęcie zagrożenia, co prawda, nie pojawia się *explicite* w zacytowanej definicji, jednak jego sens znaczeniowy zawiera się w sformułowaniu mówiącym o wydarzeniach, zjawiskach lub procesach o potencjalnie niebezpiecznych, niepożądanych konsekwencjach. W ten sposób ryzyko staje się korelatem zagrożeń<sup>8</sup>, przy czym jego sens dotyczy właśnie wielkości prawdopodobieństwa, z jakim owe *potencjalnie* niebezpieczne konsekwencje staną się *aktualnie* niebezpieczne.

Współzależność między ryzykiem a zagrożeniem jest warta szczególnego podkreślenia dla co najmniej dwóch powodów. W myśleniu potocznym terminy te są często stosowane zamiennie, co sugerować może ich synonimiczny charakter. W rzeczywistości jest inaczej: zagrożenia są obecne „tu i teraz” jednak pozostają latentne do momentu ujawnienia się ich konsekwencji, czego prawdopodobieństwo określa właśnie wielkość ryzyka. Drugim powodem, dla którego przywołujemy współzależność między zagrożeniem a ryzykiem jest fakt, że wielu badaczy (np. Niklas Luhmann) jest skłonnych traktować te pojęcia jako sobie przeciwstawne, sugerując jednocześnie, że zagrożenia (*hazards*) opisują niebezpieczeństwa pochodzenia naturalnego lub zagrożenia występujące obiektywnie jako wady własne systemów technicznych, natomiast ryzyka (*risks*) dotyczą niepewności spowodowanej celową działalnością człowieka<sup>9</sup>.

Ze względu na swój aktualny – można powiedzieć obiektywny charakter – zagrożenia wydają się być dalece mniej podatne na procesy społecznego konstruowania reprezentacji niż wielkości ryzyka z nimi skorelowane. Można oczywiście toczyć spory naukowe i debaty polityczne na temat realności pewnych zagrożeń. Tyczy się to zwłaszcza najnowszych rozwiązań technologicznych o konsekwencjach tak bardzo odroczonych w czasie, że tak do końca nie wiadomo, czy właściwym jest określanie ich jako zagrożenia *sensu stricte* (dotyczy to np. żywności modyfikowanej genetycznie). Wydaje się jednak, że ryzyko stanowi dużo bardziej owocny materiał dla wszelkiego rodzaju spekulacji, tworzenia medialnych reprezentacji, plotek i tzw. „legend miejskich” (*urban myths*)<sup>10</sup>. W przypadku zdecydowanej większości zagrożeń, nikt poważny raczej nie kwestionuje ich niebezpieczności: są one najczęściej widoczne, zauważalne, istnieją „tu i teraz”, są także dobrze rozpoznane na podstawie wiedzy wyniesionej ze szkół, czy własnego doświadcze-

---

8. Zob. Ryszard Studenski, *Ryzyko i ryzykowanie*, Katowice, Wydawnictwo UŚ 2004.

9. Niklas Luhmann, *Risk. A Sociological Theory*, New Brunswick and London, Aldine Transaction Publishers 2006.

10. Ulrich Beck, *World Risk Society*, Cambridge, Polity Press 1999.

nia. Wracając do poprzedniego przykładu można przypuszczać, że istnieje dość duży konsensus co do obecności szkodliwych substancji smolistych w wyrobach tytoniowych, natomiast ocena prawdopodobieństwa zachorowania na raka płuc pada ofiarą mniej lub bardziej realnych przesądów, przypuszczeń i mitów, mód i narracji kultury współczesnej<sup>11</sup>.

Uzbrojeni w powyższe rozstrzygnięcia metodologiczne, spróbujmy przedstawić propozycję definicji ryzyka z perspektywy badań kulturowych. Otóż w tym kontekście ryzyko możemy zdefiniować jako *reprezentację wielkości prawdopodobieństwa, z jakim zagrożenia ujawniają swoje negatywne konsekwencje skonstruowaną wraz ze wskazaniem ich adresatów oraz sprawców. Z punktu widzenia zainteresowań współczesnych badań kulturowych powyższe ujęcie zawiera następujące założenia metodologiczno-teoretyczne:*

- Kieruje uwagę na mechanizmy konstruowania reprezentacji symbolicznych jako procesy zachodzące w kontekście symboli, wartości, norm lub, szerzej, dyskursów i ideologii dominujących w danej kulturze.
- Odnosi się do problemu podmiotowości, nie w kontekście pochodzenia zagrożeń (zagrożenia naturalne *versus* wytworzone) ale faktu, że ryzyko jest w orbicie zainteresowań studiów kulturowych przede wszystkim jako strategia nadania sensu otaczającej nas rzeczywistości przez zastosowanie odpowiednich praktyk znaczeniowych w celu „udomowienia” niepewności.
- Podkreśla dyskursywny charakter ryzyka pojmowanego raczej jako konstrukt kulturowy wpisany w społeczny obieg praktyk znaczeniowych, niżli wynik indywidualnych ocen wielkości prawdopodobieństwa i realności zagrożeń.
- Uznaje polityczne znaczenie ryzyka jako narzędzia w walce o władzę zachodzącego w kontekście alokacji odpowiedzialności za odczuwane zagrożenia.

Zarysowana powyżej perspektywa w badaniach nad ryzykiem jest szczególnie obiecująca z perspektywy metodologii współczesnych studiów kulturowych, a zwłaszcza ich nurtu zainteresowanego problematyką ekologiczną ujmowaną pod kątem postulatów nakazujących ponowne przemyślenie opozycji binarnej podmiot-przedmiot (kultura-natura). Kulturowy dyskurs ryzyka umożliwia

---

11. Mary Douglas opisuje w jednym ze swoich studiów rodzaje reakcji na zagrożenie zarażenia się wirusem HIV. O ile nie kwestionowano obecności patogenu, w społeczeństwie istniały motywowane kulturowo rozbieżności co do ryzyka zarażenia. Douglas, *Risk and Blame. Essays in Cultural Theory*.

bowiem przyjęcie innej optyki badawczej na ideologicznie usankcjonowane reprezentacje relacji zachodzących pomiędzy społeczeństwem a jego otoczeniem przyrodniczym bez konieczności sięgania po takie abstrakcyjne kategorie jak rzeczpospolita ludzi i nie-ludzi, czy też „aktant”<sup>12</sup>. Przydatność dyskursu ryzyka dla badań kulturowych wynika z możliwości anulowania dychotomii kultura-społeczeństwo nie w wymiarze spekulacji filozoficznej, ale w praktyce codziennych działań, jak i wyborów i koncepcji politycznych. Ryzyko pośredniczy bowiem pomiędzy zorganizowaną działalnością ludzką (np. procesy produkcji), ideologią lub praktykami dyskursywnymi je wspierającymi (kapitalizm neoliberalny) oraz naturą. Anulowanie dychotomii podmiot-przedmiot polega na tym, że kulturowo umotywowane procesy zorganizowanej działalności ludzkiej dokonują ingerencji w naturę, a następnie poprzez mechanizm „efektu bumerangowego” mogą zostać wtórnie zwrócone przeciwko społeczeństwu<sup>13</sup>. Istotą tej dwukierunkowej relacji jest jej wzięcie w probabilistyczny nawias: efekt bumerangowy może zajść (nie musi) z określonym prawdopodobieństwem w przyszłości, ale wiedza o takiej możliwości już w chwili obecnej oddziałuje na procesy świadomości społecznej, a w dalszym toku na organizację społeczeństwa i jego kulturę. Nie ma więc mowy o prostym schemacie akcja-reakcja, gdyż takowy w istocie wzmacniałby krytykowaną dychotomię. Istota anulowania dychotomii natura-kultura polega na tym, że natura, poprzez posługiwanie się dyskursem ryzyka, zostaje refleksyjnie wciągnięta w życie społeczne w całokształcie jego przebiegu, tym samym występuje w kategoriach quasi-podmiotowych, aktywistycznych i nie jest już czymś usytuowanym poza uniwersum relacji społecznych.

## Upolitycznienie prawdopodobieństw

W doświadczeniu codziennym ryzyko to przede wszystkim kwestia subiektywnej oceny wielkości prawdopodobieństwa. Istnieje dość powszechne przekonanie, że szacowanie prawdopodobieństwa to kwestia obliczeń statystycznych dokonywanych przez zawodowych matematyków na zlecenie instytucji technicznych, ekonomicznych lub różnego rodzaju agend rządowych zajmujących się planowaniem strategicznym i przewidywaniem biegu przyszłych wydarzeń. W ślad za tego typu rozumowaniem idzie przeświadczenie, że ocena prawdopodobieństwa to zmienna obiektywna, która nie jest zależna od indywidualnych preferencji, czy wpływów otoczenia społecznego i kultury. W rzeczywistości obiektywne szacunki ryzyka stanowią jedynie jeden z aspektów ludzkich reakcji

---

12. Zob. Bruno Latour, *Polityka Natury. Nauki wkraczają do demokracji*, Warszawa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2009.

13. Por. Beck, *Społeczeństwo ryzyka. W drodze do innej nowoczesności*.



na problem niepewności<sup>14</sup>, natomiast istota kulturowych badań nad ryzykiem prowadzi do pokazania, że kultura stanowi swego rodzaju „mnemoniczny system” umożliwiający rozpoznanie ryzyka przez udostępnienie jednostkom gotowych schematów ułatwiających kalkulację wielkości prawdopodobieństwa i określenie rodzaju ekspozycji na zagrożenia<sup>15</sup>.

Subiektywny wymiar ryzyka jest szczególnie często uwypuklany w badaniach psychologicznych i psychometrycznych, w których prowadzi się studia nad zjawiskiem „nierealnego optymizmu” (*optimist bias*), czyli mechanizmu poznawczego skutkującego tym, że ludzie bagatelizują wielkość doświadczanego ryzyka, charakteryzując się przy tym posiadaniem całkowicie odrealnionego przeświadczenia o własnej odporności na zagrożenie<sup>16</sup>. W perspektywie badań kulturowych należy raczej uznać intersubiektywny charakter ryzyka, co oznacza, że jego szacowanie (ocena wielkości prawdopodobieństwa i realności zagrożenia) nie jest czynnością *stricte* jednostkową, lecz dokonuje się poprzez procesy komunikacji interpersonalnej, w toku których ludzie negocjują jakąś wspólną wizję rzeczywistości oraz jej symboliczne reprezentacje. To jakie zagrożenia zostaną sklasyfikowane jako naprawdę ryzykowne (tj. prawdopodobne) w dużej mierze zależy od istnienia kolektywnego *modus vivendi*:

Wybory określające rozkład typów aktualnie doświadczanego ryzyka oraz preferencje względem stylu życia stanowią dwie strony tego samego problemu. Każda forma społeczna charakteryzuje się swoim specyficznym portfelem sytuacji ryzykownych<sup>17</sup>.

W tym ujęciu ocena wielkości ryzyka jest raczej funkcją orientacji na wartości, uczestnictwa w określonych grupach społecznych, czy postrzegania świata przez pryzmat ideologii i dyskursów kultury. W ten sposób przedsiębiorca działający w realiach wolnego rynku nie jest skłonny przeceniać wielkość ryzyka katastrofy ekologicznej lub wyczerpania się zasobów naturalnych w przyszłości. W orbicie jego zainteresowań leżą bardziej bezpośrednio zagrożenia wynikające z utraty płynności finansowej, nieuczciwości kontrahentów czy nadmiernej siły konkurencji. Rzecz w tym, że taka strategia selekcji prawdopodobieństw nie jest

---

14. Rozwój socjologicznych oraz kulturowych teorii ryzyka stał się możliwy dzięki docenieniu roli ryzyka w codziennym doświadczeniu człowieka. Doprowadziło to do wyłonienia się całej gałęzi studiów nad ryzykiem subiektywnym. Zob. Paul Slovic, *Perception of Risk*, w: *The Earthscan Reader in Risk and Modern Society*, red. R. Lofstedt, Lynn Frewer, London, Earthscan Publications 1998.

15. Douglas, *Risk and Blame...*, s. 82.

16. Maria Goszczyńska, *Człowiek wobec zagrożeń. Uwarunkowania oceny i akceptacji ryzyka*, Warszawa, Wydawnictwo Żak 1997.

17. Douglas, Wildavsky, *Risk and Culture...*, s. 8. Tłumaczenie – T.B.

do końca własnym wyborem opisywanej osoby („po godzinach” nasz przedsiębiorca może być zapalonym pasjonatem przyrody). Jej siła wynika z istnienia dyskursu, który ułatwiając selekcję ryzyka, daje jednocześnie poczucie przynależności, zawodowej dumy. W tym przypadku mechanizm wyboru ryzyka nadaje jednostce tożsamość poprzez odróżnienie się od Innego (biurokrata, „zielony” itp.).

Uznanie intersubiektywnego charakteru ryzyka nieuchronnie prowadzi nas do postulatu o politycznej naturze prawdopodobieństwa. Zagrożenia, jak już pisaliśmy wcześniej, są mniej lub bardziej realne, obserwowalne. Łatwiej więc o intersubiektywny konsensus co do rzeczywistości spotykanych zagrożeń dla ładu społecznego, zdrowia i życia, czy dla środowiska naturalnego. Jeśli chodzi o społeczną ocenę prawdopodobieństwa, sprawa jest, jak się wydaje, dalece bardziej skomplikowana. Zagrożenie to binarna zmienna nominalna (jest albo go nie ma), prawdopodobieństwo to raczej zmienna porządkowa, której można przypisać całe spektrum rosnących (albo malejących) wartości. Innymi słowy, dyskursywny i polityczny potencjał ryzyka tkwi w jego probabilistycznej naturze, w tym, że pozwala na otwarcie debaty publicznej, w której każda z wielu możliwych stron może zająć stanowisko mieszczące się w bardzo szerokim kontinuum składającym się na gradację wielkości prawdopodobieństwa wystąpienia jakichś niepożądanych konsekwencji. W dyskusji nad prawdopodobieństwem nie ma przegranych. Przyszłość jest otwarta i kontrfaktyczna i nie istnieje obawa, że argumenty którejkolwiek ze stron będą całkowicie nierealne. Ponadto, z politycznej debaty o wielkości prawdopodobieństwa żadna ze stron nie jest – na mocy samej definicji przedmiotu sporu – wykluczona, każdy aktor sceny politycznej (partie, ruchy społeczne, stowarzyszenia wchodzące w skład społeczeństwa obywatelskiego) będzie miał szansę zabrania głosu. Właśnie w tym zdaje się tkwić polityczny potencjał ryzyka, a natura dyskusji o prawdopodobieństwie jest jednym z tych czynników sprawiających, że w czasach najnowszych obserwujemy odejście od klasycznego schematu mobilizacji politycznej, zakładającego spór o dystrybucję zasobów, w stronę modelu, w którym motywacja do uprawiania polityki wynika raczej z chęci zabrania głosu w dyskusji o dystrybucji społecznie odczuwanego ryzyka<sup>18</sup>.

Polityczna natura ryzyka uwidacznia się najpełniej w przypadku debaty nad prawdopodobieństwem katastrofy ekologicznej wywołanym niezrównoważonym użytkowaniem surowców naturalnych lub rozwoju tzw. „wielkich technologii” (energetyka atomowa, biotechnologie, przemysł chemiczny itp.). Istotą tego rodzaju zagrożeń jest to, że ich konsekwencje są katastrofalne i najczęściej bardzo odroczone w czasie, co utrudnia ich zdroworoządkową ocenę. Dlatego mają one ogromny potencjał wzbudzania niepokoju społecznego i co za tym idzie

---

18. Beck, *Spółeczeństwo ryzyka. W drodze do innej nowoczesności*.



mobilizacji działań politycznych na różnych szczeblach organizacji, do których należą inicjatywy ustawodawcze, oddolne inicjatywy obywatelskie (*grassroots activism*), zorganizowanie, masowe kampanie ekologicznych ruchów społecznych<sup>19</sup>. Ich potencjał wzbudzenia „paniki moralnej”, by użyć sformułowania Stanley’a Cohena<sup>20</sup>, przekłada się na poszukiwanie skutecznych sposobów ich dyskursywnej kategoryzacji, tak aby wykorzystać dylematy poznawcze dla realizacji swoich partykularnych interesów. W tym ujęciu polityczna debata nad prawdopodobieństwem katastrofy, to próba pokonania niepewności i wieloznaczności wynikającej z probabilistycznej natury ryzyka: „Wiedzy zawsze brakuje. Wieloznaczność czai się wszędzie. Jeśli ktoś zechce obarczyć inne osoby winą, to zawsze dostępne są sposoby, aby zinterpretować pojawiające się dowody na swoją korzyść<sup>21</sup>”.

Wybór strategii oceny wielkości prawdopodobieństwa nastąpienia katastrofy ekologicznej jest – jak zauważają Mary Douglas i Aaron Wildavsky – procesem ze swej natury kulturowym, mającym na celu konsolidację wartości, stylów życia czy wierzeń charakteryzujących dane zbiorowości społeczne<sup>22</sup>. W obliczu braku wiedzy, ludzie kierują swą uwagę na te zagrożenia, które są utożsamiane z działalnością Innego. W tym kontekście, na pierwszy plan wysuwa się znaczenie kulturowych heurystyk postrzegania ryzyka ekologicznego, natomiast metodologia badania ryzyka winna koncentrować się przede wszystkim na zdolności znalezienia takiej perspektywy interpretacyjnej, która pozwala uchwycić mechanizmy tworzenia jego reprezentacji jako elementów w konflikcie politycznym:

Dlaczego schorzenia wywołane przez użytkowanie materiałów azbestowych są często traktowane jako straszniejsze niż pożary? Azbest został wymyślony po to, by uchronić ludzi przed śmiercią w ogniu. Występowanie pyłu azbestowego stanowi jednak taką formę skażenia środowiska naturalnego, której śmiertelne żniwo usprawiedliwia krytykę postępu technicznego dużo bardziej niżli bilans ofiar spowodowanych przez wybuchające pożary<sup>23</sup>.

Istota kulturowej metodologii w postrzeganiu ryzyka winna się właśnie zasadzać na konieczności wyjaśniania problemów zagrożeń i niepewności

---

19. Tego rodzaju zagrożenia są, jak pokazują badania społecznej percepcji ryzyka, oceniane jako szczególnie niebezpieczne, nawet wobec obiektywnie małego prawdopodobieństwa. Slovic, *Perception of Risk...*

20. Stanley Cohen, *Folk Devils and Moral Panics: The Creation of the Modes and the Rockers*, London, McGibbon and Kee 1972.

21. Douglas, *Risk and Blame...*, s. 9. Tłumaczenie – T.B.

22. Dougals, Wildavsky, *Risk and Culture...*, s. 8; Zob. też: Steve Rayner, *Cultural Theory and Risk Analysis*, w: *Social Theories of Risk*, red. Sheldon Krimsky, Dominic Golding, Westport, Praeger 1992, s. 87.

23. Douglas, Wildavsky, *Risk and Culture...*, s. 7. Tłumaczenie – T.B.

w kategoriach czysto funkcjonalistycznych. Właśnie taka funkcjonalistyczna dekonstrukcja współczesnych dyskursów ryzyka (np. dyskurs ekologiczny i jemu przeciwstawny dyskurs technologiczny) winna prowadzić do pokazania ukrytych funkcji i ideologicznych założeń obecnych w takich na pierwszy rzut oka politycznie transparentnych narracjach.

### Ryzyko jako dyskurs

Trudno jest zaakceptować tzw. mocne stanowisko konstrukcjonistyczne, wedle którego ryzyko jest w całości konstruktem społecznym, który jest zupełnie relatywny i całkowicie zależny od zmieniających się uwarunkowań społecznych czy kulturowych<sup>24</sup>. Uznanie dyskursywnej natury ryzyka nie może się bowiem odbyć kosztem relatywizacji realnie istniejących zagrożeń. Z drugiej jednak strony, trudno jest również zaakceptować stanowisko obiektywistyczne, zgodnie z którym ryzyko istnieje jedynie obiektywnie jako wynik obliczeń statystycznych. Uznanie realności zagrożeń, nie może się więc odbyć również kosztem pominięcia całej gamy społecznych i kulturowych strategii oceny ryzyka, które są społecznie konstruowane i stają się realne na mocy swoich intersubiektywnych konsekwencji.

Co zatem oznacza zatem stwierdzenie, że ryzyko jest dyskursem? W metodologii kulturowych badań nad ryzykiem można odszukać się dwóch stanowisk odpowiadających na tak sformułowane pytanie, jednak obie koncepcje łączy założenie, że dyskursywny charakter ryzyka wynika z dynamiki procesów społecznego konstruowania, w których symboliczne znaczenie jest mu wtórnie przydane. Po pierwsze, z perspektywy badań kulturowych można powiedzieć, że ryzyko jest centralnym elementem dyskursu ekologicznego, w którym realnie istniejące zagrożenia są wykorzystywane do konstruowania narracji winy i odpowiedzialności<sup>25</sup>. Mechanizmy funkcjonowania współczesnych dyskursów ryzyka są, jak zauważa Mary Douglas, zbliżone do zasad obowiązujących w systemach moralności opartych na pojęciu „tabu” spotykanych w kulturach społeczeństw tradycyjnych (przed-nowoczesnych). Społeczne i polityczne znaczenie mechanizmów tabu wyraża się poprzez stosowanie specyficznego modelu alokacji odpowiedzialności, w którym bez konsultacji wiedzy naukowej opartej na doświadczeniu wskazuje się, że pewne jednostkowe zachowania mogą zagrażać istnieniu całej społeczności<sup>26</sup>. Zauważmy, że pojęcie tabu opiera się na dokładnie

---

24. Por. Deborah Lupton, *Risk*, London, Routledge 2006, s. 28–33.

25. Douglas, Wildavsky, *Risk and Culture...*, s. 53–54; Mary Douglas, *Risk as a Forensic Resource*, „Daedalus” (Fall 1990), s. 5; Douglas, *Risk and Blame...*, s. 26.

26. Ernst Cassirer, *An Essay on Man. An Introduction to a Philosophy of Human Culture*. New York, Anchor Books 1956, s. 136–138.

tym samym modelu poznania, co ryzyko. Tutaj również mamy do czynienia z określonym zagrożeniem (niemoralne zachowanie), które z jakimś prawdopodobieństwem może spowodować gniew boski w przyszłości. Oba terminy, tabu i ryzyko, odpowiadają dyskursowi przyszłości. Są to pojęcia probabilistyczne, co tłumaczy ich polityczne zaangażowanie (w realiach społeczności tradycyjnych mechanizm tabu wzmacniał rolę charyzmatycznego przywództwa kasty kapłanów lub szamanów).

Pomimo istnienia wyraźnych zbieżności, wspomniane pojęcia nie są całkowicie ze sobą tożsame, co przekłada się również na odmienną narrację ryzyka i tabu. Funkcją tabu była ochrona zbiorowości przed niemoralnymi występkami jednostki. Tabu wzmacnia zatem solidarność (więź) społeczną rozumianą na sposób mechaniczny, czyli jako ujednoczenie społeczności jako całości i skierowanie jej przeciwko zagrożeniom w stosunku do niej zewnętrznych. Mechanizm ten, by ująć to innymi słowami wzmacnia opozycję „swój – obcy”. Nowoczesne pojęcie ryzyka funkcjonuje natomiast w odwrotnym kierunku: jego funkcją jest ochrona jednostki, jej zdrowia, interesów przed społeczeństwem i jego instytucjami (nauka, technika, aparat państwowy). Dyskurs ryzyka wzmacnia zatem wolność jednostki i może służyć jako kulturowe wzmocnienie swobód obywatelskich.

Drugie stanowisko zdecydowanie wykracza poza rozważania nad moralnymi aspektami zagrożeń technologicznych i sięga problematyki utożsamianej przede wszystkim z antropologią filozoficzną i współczesną myślą post-strukturalistyczną. W tym kontekście, podkreśla się, że dyskursywny charakter ryzyka wynika z kulturowych mechanizmów determinacji strukturalnej umożliwiających „odgórne” kształtowanie podmiotowości jednostkowej<sup>27</sup>. Punktem centralnym tych rozważań jest pokazanie, że dyskurs ryzyka przekłada się na występowanie strategii konstruowania podmiotowości na zasadzie arbitralnego, odgórnego definiowania tzw. „zbiorowości narażonych na ryzyko”.

Interwencja nie oznacza już, a przynajmniej nie zaczyna się od zakwalifikowania danej jednostki jako ostatecznego celu działań ratunkowych albo wychowawczych. [...] W gruncie rzeczy, nie występuje już żadna relacja z podmiotem, gdyż podmiot po prostu przestał istnieć. Adresatami nowej polityki prewencyjnej nie są konkretne osoby, ale czynniki, zagregowane dane statystyczne, korelacje pokazujące związki między zróżnicowanymi rodzajami danych. Informacje takie dekonstruują podmiotowość człowieka potrzebującego pomocy i tworzą jedynie macierze czynników odwzorujących rozkład ryzyka. Ich celem nie jest mierzenie się z jakimiś konkretnymi zagrożeniami, ale antycypowanie wszelkich możliwych form niebezpieczeństwa<sup>28</sup>.

---

27. Robert Castel, *From Dangerousness to Risk*, w: *The Foucault Effect: Studies in Governmentality*, red. G. Burchell, C. Gordon, London, Harvester/Wheatsheaf 1991, s. 281–298.

28. Castel, *From Dangerousness...*, s. 288. Tłumaczenie – T.B.

Zakwalifikowanie jednostki do grupy ryzyka odbywa się poprzez analizę danych statystycznych, niewiele mówi zatem o konkretnej osobie, o jej biografii, czy historii dokonywanych wyborów. Jednocześnie przynależność do statystycznej grupy ryzyka niejednokrotnie sytuuje jednostkę w charakterze Innego, który zostaje automatycznie naznaczony piętnem bycia prawdopodobnym nosicielem czynnika zagrożenia. Łatwo przytoczyć w tym miejscu przykłady procesów stygmatyzacji mniejszości romskiej jako zbiorowości etnicznej, którą uważa się za przynależącą do grupy ryzyka występowania zachowań patologicznych jedynie na podstawie statystycznej nadreprezentacji czynów zabronionych wśród przedstawicieli tej kategorii.

Co więcej, potęga dyskursu ryzyka powoduje, że jednostki są same skłonne do kontrolowania samych siebie, modyfikacji własnego zachowania i czynionych wyborów. Ryzyko roztacza zatem niewidzialną sieć kulturowych nakazów i zakazów oraz powoduje, że ludzie w obawie przed reakcją otoczenia sami są skłonni do jej respektowania. Obecność ryzyka powoduje powstanie dyskursu, który wytycza na nowo granice podmiotowości, reglamentuje poczucie sprawstwa<sup>29</sup>. Bycie w grupie ryzyka oznacza zatem, że jednostka przestaje sprawować kontrolę nad sobą samą, swoim zdrowiem, ciałem, czy zachowaniem.

---

29. Lupton, *Risk*, s. 85–91.

Ujarzmić kulturę:  
literaturoznawczy darwiniści  
i biologiczne podstawy humanistyki.

W filozoficzno-naukowej refleksji nad relacją natury i kultury stanowisko pozytywistyczne jest z całą pewnością jedną z radykalniejszych form naturalizmu. Jak wiadomo, dla pozytywistów jedyną rzetelną formą wiedzy jest ta, której dostarczają nauki przyrodnicze, a dokładniej, nauki, których treść ostatecznie daje się zredukować do zbioru zdań z zakresu fizyki. Wizja hegemonii teorii fizykalnych zawsze idzie w parze z mocno konfrontacyjną koncepcją relacji świata natury, który uznawany jest za stabilny, pewny i przewidywalny, oraz świata wytworów człowieka, których badanie i rozumienie nie odznacza się tego rodzaju pewnością. Dla pozytywistów świat badacza kultury to, oczywiście, zawsze świat problematyczny; świat wątpliwej, nieuporządkowanej i chaotycznej wiedzy, którą należy odpowiednio zdyscyplinować, posiłkując się przy tym wzorcami z nauk ścisłych. Jednak, co ciekawe, rozmaite odmiany myśli pozytywistycznej nigdy nie wypracowały jednolitego stanowiska dotyczącego rozwiązania problemu świata kultury. I tak w pierwszej, dziewiętnastowiecznej fali pozytywizmu, próbowano, jak robił to Hippolyte Taine, empiryczne metody nauk przyrodniczych na zasadzie analogii zastosować w badaniach nad sztuką, redukując je ostatecznie do formy socjologii, lub jak w pracach Ferdinanda Brunetière'a, mechanicznie przenieść teorie ewolucji gatunków organizmów żywych ze świata biologii do świata humanistyki i zastosować je do badań nad rozwojem gatunków literackich. Przełom antypozytywistyczny wkrótce jednak pogrzebał ów dość naiwny program badawczy, a druga fala filozofii pozytywistycznej, powiązana z Kołem Wiedeńskim, nie miała już żadnego pozytywnego programu dla humanistyki, ogłaszając ją krainą metafizycznego, nieweryfikowalnego bełkotu. Jednak niemalże po stu latach od owego przełomu, nowa forma pozytywizmu powróciła do domeny badań nad kulturą, po raz kolejny próbując ją ujarzmić, posiłkując się nową odsłoną scjentyzmu i fizykalistycznego redukcjonizmu, tym razem o jednoznacznie biologicznym zabarwieniu. Mowa tu o literaturoznawczych darwinistach, którzy postulują powiązanie nauk humanistycznych i przyrodniczych poprzez szerokie zastosowanie dorobku psychologii ewolucyjnej w badaniach nad wytworami ludzkiego umysłu.

W ciągu kilkunastu lat badacze z kręgu tego szybko rosnącego w siłę ruchu opublikowali kilkadziesiąt tomów prac poświęconych zarówno metodologii,

jak i analizom konkretnych dzieł literackich, oraz doczekali się własnych czasopism naukowych publikujących wyłącznie teksty zgodne z darwinistyczną orientacją badawczą. Dorobek ten stał się na tyle pokaźny, że nie sposób omówić go w ramach tego krótkiego artykułu, tym bardziej, że w języku polskim pojawiają się już szkice omawiające najważniejsze punkty programu darwinistów<sup>1</sup>. W dalszej części tekstu chciałbym się zatem skupić na jednej z centralnych koncepcji w nowym, neopozytywistycznym paradygmacie darwinistów, na teorii biokultury, która kwestionuje autonomię świata kultury, a więc i wiedzy gromadzonej przez nauki humanistyczne, względem świata zjawisk przyrodniczych.

Koncepcja biokultury, tj. kultury, której kształt i treść są zawsze zdeterminowane biologicznie, jest fundamentem darwinistycznej rewolucji w humanistyce, która ma przynieść całkowitą zmianę paradygmatu w literaturoznawstwie i nadać mu upragniony, naukowy charakter. Niestety, jakby nieco wbrew scjentyistycznym ambicjom jej twórców, nie daje się ona łatwo opisać ahistorycznie, tj. bez nawiązania do poststrukturalistycznej refleksji nad relacją natury i kultury. Jak zauważa Krzysztof Kłosiński, polemiczny ton „jest nieodłącznym składnikiem »literaturoznawczego darwinizmu« od samego początku”<sup>2</sup>. Darwiniści zatem, definiują swoją rolę, a także i rolę biologii w funkcjonowaniu kultury, przede wszystkim w opozycji do wizji autonomii kultury jaką przypisują teoriom poststrukturalnym. Autonomia ta ma opierać się na przeświadczeniu o kulturowym i językowym determinizmie człowieka. W swej najważniejszej pracy, *Evolution and Literary Theory*, czołowa postać ruchu darwinistów, Joseph Carroll pisze:

Główne doktryny poststrukturalizmu to tekstualizm i nieokreśloność. Tekstualizm to koncepcja według której język lub kultura konstytuuje lub konstruuje świat według swych własnych, wewnętrznych zasad, a nieokreśloność głosi, że znaczenie jest zawsze wewnętrznie sprzeczne<sup>3</sup>.

Atak na wymienione wyżej, i wszelkie podobne ujęcia autonomii kultury stanowią zawsze lwia część prac darwinistów. Jonathan Gottschall, z kolei, na co również zwrócił uwagę Krzysztof Kłosiński<sup>4</sup>, postrzega poststrukturalistyczny autonomizm świata kultury wyłącznie w kategoriach produktu postępowych ruchów lat sześćdziesiątych, które próbowały przeforsować emancypacyjny paradygmat dla humanistyki, w myśl którego należało zdenaturalizować „prawie wszystko to co uznawano za »naturalne« – role płciowe, orientację seksualną, ideologie,

---

1. Krzysztof Kłosiński, *Literaturoznawczy darwinizm*, „Teksty Drugie” 2011, 3 (129), s. 33–51.

2. Kłosiński, *Literaturoznawczy...*, s. 35.

3. Joseph Carroll, *Evolution and Literary Theory*, Columbia, University of Missouri Press 1995, s. 3. Tłumaczenie – B. S.

4. Kłosiński, *Literaturoznawczy...*, s. 38.

postawy i normy” i wykazać, że w rzeczywistości są to „lokalne, przygodne i całkowicie plastyczne skutki konkretnych sił historycznych i społecznych”<sup>5</sup>. Wymienioną wyżej krótką charakterystykę poststrukturalistycznej koncepcji kulturowej autonomii autorstwa Carrolla Gottschalla wzbogaca kolejnymi zarzutami:

1. Aktywne zaangażowanie na rzecz osiągnięcia radykalnych lub postępowych celów politycznych naukowymi środkami.
2. Skłanianie się ku teoriom radykalnego socjokulturowego konstruktywizmu i odrzucenie biologicznych esencjalizmów.
3. Epistemologia pod dużym wpływem, lub całkowicie oparta na poststrukturalistycznym antyfundacjonalizmie<sup>6</sup>.

Dla darwinistów jest oczywiste zatem, że tego rodzaju, jak sądzą, pozamerytorycznie umotywowane stanowisko musiało upaść. Jak twierdzi Gottschall, w obliczu rzekomo wyłaniającego się już powszechnego wśród literaturoznawców konsensusu dotyczącego wyczerpania się autonomistycznego paradygmatu, konieczne jest gruntowne przeobrażenie myślenia o kulturze wśród jej badaczy<sup>7</sup>. A skoro badania nad wytworami kultury to, według darwinistów, ostatecznie badanie wytworów ludzkiego umysłu, pełne „założeń co do tego czym jest natura ludzka: naszych możliwości, ograniczeń i ostatecznych motywacji”<sup>8</sup>, należy porzucić czysto konstruktywistyczne ujęcie ludzkiej natury, jakie, zdaniem Gottschalla, cechuje „poststrukturalistów, feministki, marksistów, psychoanalityków, teoretyków postkolonializmu, nowego historyzmu, queeru, i wszelkich ich licznych krzyżówek”<sup>9</sup>, w myśl którego, jak pisał Carroll, kultura skonstruowana jest według swych własnych, wewnętrznych zasad, i zastąpić je takim, które dostarczy rzetelnych i pewnych informacji na temat tego jak działa ludzki umysł, i w rezultacie, jak funkcjonuje cała przestrzeń kultury. Według darwinistów, takiej wiedzy dostarcza psychologia ewolucyjna, opisująca działanie ludzkiego umysłu jako zbioru mechanizmów adaptacyjnych, które zapewniając naszym przodkom najbardziej optymalne dostosowanie się do warunków środowiska, umożliwiły im przetrwanie oraz dalsze ich przekazywanie potomstwu. Psychologia ewolucyjna, poprzez swoje związki z naukami biologicznymi, a ostatecznie także fizycznymi, byłaby więc rodzajem pomostu łączącego świat natury i kultury, zapewniającym

---

5. Jonathan Gottschall, *Literature, Science, and a New Humanities*, New York, Palgrave Macmillan 2008, s. 4. Tłumaczenie – B. S.

6. Gottschall, *Literature...*, s. 6. Tłumaczenie – B. S.

7. Gottschall, *Literature...*, s. 6. Tłumaczenie – B. S.

8. Gottschall, *Literature...*, s. 17–18. Tłumaczenie – B. S.

9. Gottschall, *Literature...*, s. 5. Tłumaczenie – B. S.



ciągłość wiedzy. Tego rodzaju pomost jest konieczny według zwolenników darwinistycznej wersji teorii jedności nauk, tj. konsyliencji, w myśl której pewność wiedzy naukowej zapewnia jedynie jej zgodność, redukowalność do prostszych praw nauk empirycznych.

Pozytywny program darwinistycznych badań nad kulturą, opiera się, według Carrola, na kilku zapożyczonych z biologii założeniach. Są to, po pierwsze, centralność relacji pomiędzy organizmem i jego środowiskiem (rozumianymi biologicznie), stanowiąca podstawę wszelkiego opisu „zasad osobistej psychologii, relacji rodzinnych i seksualnych, organizacji społecznej, zdolności poznawczych, i językowej reprezentacji”<sup>10</sup>. Po drugie, przekonanie o tym, że „wrodzone struktury psychologiczne – poznawcze, intelektualne i emocjonalne – rozwinęły się dzięki procesom adaptacyjnym naturalnej selekcji”<sup>11</sup> i regulują one życie psychiczne i emocjonalne wszystkich organizmów żywych (co Carroll również traktuje jako argument przeciwko rzekomemu radykalnemu konstruktywizmowi współczesnej humanistyki). Po trzecie, przeświadczenie o tym, że wszelkie ludzkie działanie jest wytłumaczalne w kontekście sukcesu reprodukcyjnego, tj.

wszystkie wrodzone ludzkie struktury psychologiczne, wyewoluowały w pradawnych środowiskach, pod wpływem regulacyjnej mocy sukcesu reprodukcyjnego i [...] są one w pełni aktywne w dzisiejszych czasach. Być może najważniejszym następstwem tej zasady dla celów badań literackich jest fakt, że zagadnienia związane z sukcesem reprodukcyjnym [...] stanowią centralny element ludzkich zainteresowań, a w konsekwencji, także i centralny element dzieł literackich. Jest on podstawową, organizującą zasadą, którą można dostosować, zmodyfikować lub tłumić (wielkim kosztem), ale nie można jej po prostu zignorować<sup>12</sup>.

Ostatnim z biologicznych filarów darwinowskiego programu jest stwierdzenie, że „przedstawienie, w tym przedstawienie literackie” jest formą »mapowania poznawczego«. Innymi słowy, przedstawienie jest rozwinięciem adaptacyjnej orientacji organizmu w swym środowisku, która w pierwszej kolejności jest przestrzenna i fizyczna<sup>13</sup>. Celem literatury jest zatem przedstawienie subiektywnego doświadczenia relacji ze środowiskiem tak aby, ostatecznie, potencjalnie wzmocnić zdolności adaptacyjne. Literatura, tak jak i inne produkty kultury, „odzwierciedla i opisuje najistotniejsze pobudki i zainteresowania ludzi jako organizmów żywych”<sup>14</sup>. A takie postawienie sprawy ma, po raz kolejny, posłużyć

---

10. Carroll, *Evolution...*, s. 2. Tłumaczenie – B. S.

11. Carroll, *Evolution...*, s. 2. Tłumaczenie – B. S.

12. Carroll, *Evolution...*, s. 2. Tłumaczenie – B. S.

13. Carroll, *Evolution...*, s. 2. Tłumaczenie – B. S.

14. Carroll, *Evolution...*, s. 3. Tłumaczenie – B. S.



jako broń przeciwko „powszechnej obecnie skłonności do uznawania wszelkich pobudek i zainteresowań jako samozwrotnych funkcji językowych i kulturowych”<sup>15</sup>. Wszystkie te założenia prowadzą bezpośrednio do uznania kultury za proste przedłużenie funkcji biologicznych. Jeśli literatura, z jednej strony porusza tematy, które ostatecznie sprowadzają się do kwestii związanych z przetrwaniem i reprodukcją, a z drugiej służy ona jako swego rodzaju laboratorium, dzięki któremu ludzie rozwijają swe „wrodzone struktury psychologiczne – poznawcze, intelektualne i emocjonalne”, tak aby zwiększyć swój potencjał adaptacyjny, to to samo można powiedzieć o całej kulturze. W ujęciu darwinistów jest ona po prostu narzędziem maksymalizującym szanse przetrwania organizmu.

Właściwie już na etapie rozważań czysto teoretycznych można by zapytać, czy Carroll *et consortes* nie przypisują post-strukturalistom poglądów naiwnych i karykaturalnych, rozprawiając się w swych polemikach ze słomianymi kukłami, i czy w konsekwencji oba paradygmaty rzeczywiście są niekompatybilne. Jednak przed próbą udzielenia odpowiedzi na te pytania warto przyjrzeć się temu jak owe śmiałe i radykalne darwinistyczne postulaty sprawdzają się w praktyce, tj. w jaki sposób realizują swój program redukcji badań nad kulturą do wiedzy biologicznej. Zgodnie z redukcjonizmem teorii konsyliencji, badacz literatury, sztuki i innych artefaktów kultury musi uzgodnić gromadzoną przez siebie wiedzę z informacjami dostarczonymi przez dyscypliny uznane za bardziej podstawowe, tj. w tym wypadku biologię i psychologię ewolucyjną. A ponieważ w lansowanym przez darwinistów psychobiologicznym ujęciu człowieka, jest z grubsza jasne, jakie są ostateczne motywacje jego działania, jego dążenia i troski, badacz kultury powinien prowadzić badania tak, aby uwzględnić ich centralność i wskazać jak poszczególne dzieła sztuki ukazują subiektywne, indywidualne doświadczenia w relacjach organizmu ze swoim środowiskiem. Pionierska praca Jonathana Gottschalla poświęcona analizie *Iliady* wykazuje więc, jak pisze sam autor, że jest to „dramat nagich małp rywalizujących o status społeczny i zasoby materialne”<sup>16</sup>, które ostatecznie mają posłużyć za narzędzia do zdobycia kobiet. A twórczość Jane Austen to z kolei doskonały materiał do prowadzenia badań statystycznych nad preferencjami w doborze partnerów<sup>17</sup>.

Ogłoszenie programu badawczego darwinistów nowym paradygmatem dla literaturoznawstwa wywołało falę krytyki w środowisku akademickim.

---

15. Carroll, *Evolution...*, s. 3. Tłumaczenie – B. S.

16. Wywiad z Jonathanem Gottschallem, *Shakespeare Meets the Selfish Gene*, „SEED” luty/marzec 2006, <[http://seedmagazine.com/content/article/shakespeare\\_meets\\_the\\_selfish\\_gene/](http://seedmagazine.com/content/article/shakespeare_meets_the_selfish_gene/)> (10.09.2012). Tłumaczenie – B. S.

17. Brian Boyd, *Jane, Meet Charles: Literature, Evolution, and Human Nature*, „Philosophy and Literature” 1998, 22, s. 1–30; Joseph Carroll, *Reading Human Nature: Literary Darwinism in Theory and Practice*, New York, SUNY Press 2011, s. 160–161.

Norman Holland, powołując się na Jerrego Fodora, zwrócił uwagę na cyrkularność argumentu o biologicznych źródłach ludzkiej skłonności do zainteresowań fikcyjnymi światami, pytając prześmiewczo „skąd wiemy, że geny programują nas tak abyśmy interesowali się literaturą? Ponieważ wszystkie kultury zawsze się nią zajmowały. A dlaczego wszystkie kultury zawsze zajmowały się literaturą? Bo nasze geny programują nas tak abyśmy interesowali się literaturą”<sup>18</sup>. Holland jest równie bezlitosny w swej krytyce koncepcji literatury jako narzędzia adaptacyjnego, który wzmacnia ludzkie szanse na przetrwanie. Powątpiewając w ewolucyjną wartość czytania horroru Stephena Kinga, w którym „obrazy wywołują ataki serca, usuwają pociski znajdujące się w czyjejs czaszce, sprawiają, że ktoś inny popełnia samobójstwo” itd. dodaje sarkastycznie, że według darwinistów „ta powieść uczy mnie o życiu czegoś, co sprawia, że mogę mieć większe szanse na przetrwanie i reprodukcję, lub pozwala mi przetestować hipotezy co do strategii przetrwania i reprodukcji. Świetnie. Następnym razem kiedy zaatakuję mnie obraz, będę wiedział co robić”<sup>19</sup>.

Innego rodzaju argumenty przeciw darwinistom wysuwa Eugene Goodheart, zarzucając im „ordynarny redukcjonizm”<sup>20</sup>, który burzy wyjątkowość i złożoność dzieł sztuki<sup>21</sup> i „zachęca do odnajdywania potwierdzeń tego, co psychologia ewolucyjna określa jako prawdy psychologiczne zamiast bycia otwartym na to, co dzieło literackie faktycznie robi lub mówi”<sup>22</sup>. Goodheart kwestionuje również wartość konkretnych analiz literackich autorstwa darwinistów, cytując fragmenty darwinistycznego eseju na temat Otella, gdzie interpretacja zachowań bohaterów zawiera fragmenty takie jak „podczas rui samce łosi są stale agresywne i nie tolerują obecności rywali, podczas gdy samice są bardziej łagodne; nawet wśród monogamicznych ptaków śpiewających, samce regularnie patrolują swoje terytoria, w obawie przed intruzami”<sup>23</sup> lub „warto zwrócić uwagę na to, że Otello jest znacznie starszy niż Desdemona, co również stanowi łatwo wytłumaczalny ewolucyjnie schemat biologicznej asymetrii płci: podczas gdy kobiety przechodzą menopauzę, mężczyźni zachowują zdolność reprodukcyjną do późnego wieku”<sup>24</sup>. Goodheart dość ironicznie, i chyba zasadnie, komentuje: „ani menopauza Desde-

---

18. Norman Holland, *Literature and the Brain*, Gainesville, The PsyArt Foundation 2009, s. 331.

19. Norman Holland, *How the Literary Darwinists Got It Wrong*, „Psychology Today”, 6.09.2010, <<http://www.psychologytoday.com/blog/is-your-brain-culture/201009/how-the-literary-darwinists-got-it-wrong>> (10.09.2012). Tłumaczenie – B. S.

20. Eugene Goodheart, *Do We Need Literary Darwinism?*, „Style” 2008, 42 (nr 2/3), s. 182. Tłumaczenie – B. S.

21. Goodheart, *Do We Need...*, s. 182. Tłumaczenie – B. S.

22. Goodheart, *Do We Need...*, s. 182–183. Tłumaczenie – B. S.

23. Goodheart, *Do We Need...*, s. 182–183. Tłumaczenie – B. S.

24. Goodheart, *Do We Need...*, s. 182–183. Tłumaczenie – B. S.

mony ani domniemana geriatryczna płodność Otella nie występują w sztuce”<sup>25</sup>, podsumowując program darwinistów jako „parodie literackiej interpretacji”, lub wręcz „stek banałów”<sup>26</sup>. Jeden z głównych przedstawicieli kognitywistycznych badań nad literaturą, Patrick Colm Hogan, dystansując się od uniwersalistycznych zapędów darwinistów, wskazuje na niemożliwość przeniesienia problemów chociażby estetyki na grunt psychologii ewolucyjnej<sup>27</sup>. W końcu, jak wyjaśnić ewolucyjnie reputację jaką cieszy się dany pisarz? Jak ewolucyjnie wytłumaczyć wartościowanie dzieł literackich ze względu na ich poziom artystyczny? Czy fakt, że w krytyce literackiej wyżej ceni się Joyce’a niż Coelho da się wytłumaczyć ewolucyjnie? Czy można w ogóle zadawać, według darwinistów, tak centralne dla pojęcia literatury pytania?

Carroll broni swojego programu sugerując, że dosłowne rozumienie literatury jako narzędzia, które umożliwia konstruowanie konkretnych planów działania, tak jak „modeli gry w szachy”<sup>28</sup> lub „konkretnych planów taktycznych jak próba ucieczki Odyseusza z grotu Cyklopa”<sup>29</sup> jest całkowicie błędne. Zdaniem Carrolla, literatura modeluje ludzkie zachowanie w prostszy, subtelniejszy sposób: „dostarczając emocjonalnie nasycone obrazy świata i naszego miejsca w świecie, literatura, poprzez wyobraźnię, reguluje nasze systemy motywacyjne”<sup>30</sup>. Czyli zamiast dostarczać konkretnych pomysłów na zachowanie w realnym życiu, tworzy ona ogólniejszą strukturę „uczuć i wartości”<sup>31</sup>, tło, na którym rozgrywa się wszelkie lokalne, konkretne planowanie. Podsumowując tę myśl, Carroll pisze: „literatura jest jednym z głównych kulturowych mediów, które kształtują nasze uczucia i wartości”<sup>32</sup>. W takim wytłumaczeniu trudno jednak doszukać się zapowiadanego nowatorstwa i rewolucji w myśleniu o kulturze. Jeśli wszystko, co darwiniści mają do powiedzenia o roli literatury w życiu człowieka to ogólnikowe, powszechnie znane frazesy o literaturze jako nośniku istotnych dla ludzi wartości, to, poza agresywną retoryką i próbą opisu ogólnie znanych pojęć w terminologii innych dyscyplin, nieszczególnie wzbogacają to, co o literaturze wiadomo od wieków.

Ten problem prowadzi również do interesującej próby odpowiedzi, chociaż nie wyrażonej bezpośrednio, na zarzuty które sformułował Goodheart, czyli kwestię psychologicznego redukcjonizmu i ignorowania kwestii estetycznych,

---

25. Goodheart, *Do We Need...*, s. 182–183. Tłumaczenie – B. S.

26. Goodheart, *Do We Need...*, s. 182. Tłumaczenie – B. S.

27. Patrick Colm Hogan, *For Evolutionary Criticism, Against Genetic Absolutism*, „Style” 2008, 42 (nr 2/3), s. 202.

28. Joseph Carroll, *Rejoinder to the Responses*, „Style” 2008, 42 (nr 2/3), s. 353.

29. Carroll, *Rejoinder...*, s. 353. Tłumaczenie – B. S.

30. Carroll, *Rejoinder...*, s. 354. Tłumaczenie – B. S.

31. Carroll, *Rejoinder...*, s. 354. Tłumaczenie – B. S.

32. Carroll, *Rejoinder...*, s. 354. Tłumaczenie – B. S.

historycznych, czy ideologicznych w interpretacji literatury. Interdyscyplinarnej próby pogodzenia psychologicznego redukcjonizmu z bardziej tradycyjnymi metodami interpretacji sztuki, można doszukać się w pracach Mathiasa Clasena, jednego z pionierów darwinistycznej analizy horroru. W eseju „The Anatomy of the Zombie: A Bio-Psychological Look at the Undead Other”<sup>33</sup>, Clasen stara się, na gruncie bio/psychologicznym, odpowiedzieć na pytanie co sprawiło, że spośród niezliczonej ilości fikcyjnych straszydeł, to akurat postać zombie wzbudza wyjątkową ciekawość odbiorców dzieł literatury czy filmu. W dużym skrócie, według Clasena, biorąc pod uwagę ukształtowaną ewolucyjnie strukturę poznawczą człowieka, zombie, tak jak i wiele innych postaci z fantastyki grozy, posiada pewne cechy, które błyskawicznie aktywują naturalne ludzkie odruchy względem np. groźnych drapieżników. Wyjątkowość postaci zombie polega na jednoczesnym pobudzaniu psychologicznych mechanizmów obronnych uruchamianych na widok wielkich, mięsożernych zwierząt, oraz naturalnej ostrożności wobec niebezpieczeństw związanych z bezpośrednią bliskością gnijących resztek czy rozkładających się ciał. Oba biologiczne źródła fascynacją zombie są bezpośrednio związane z niebezpieczeństwami codziennego życia naszych przodków, a współczesne opowieści grozy umiejętnie wykorzystują odziedziczone po naszych przodkach psychologiczne mechanizmy przetrwania. Trzeba jednak podkreślić, że Clasen nie uważa, aby tego rodzaju analiza zamykała temat badań kultury, jak można by się spodziewać po zwolenniku bio/psychologicznego redukcjonizmu. Reakcja czytelnicza to tylko jeden, bazowy, aspekt funkcjonowania tej postaci w kulturze: „zombie atakują cieleśnie, zanurzając swe zęby w ewolucyjnie ukształtowanych elementach ludzkiej maszyny poznawczo-emocjonalnej oraz intelektualnie, ucieleśniając istotne kulturowe problemy i obawy”<sup>34</sup>.

Praca Clasena dość dobrze eksponuje zarówno najmocniejsze, jak i najsłabsze elementy programu darwinistów. Jej zaletą jest na pewno wskazanie, iż psychologia ewolucyjna może faktycznie wzbogacić badania literaturoznawcze (co podkreśla nawet jeden z najpoważniejszych krytyków darwinistów – Jonathan Kramnick<sup>35</sup>), zwłaszcza badania dotyczące recepcji czytelniczej, czy pewne obszary narratologii, ale wbrew intencjom darwinistów, nie potrafi ona ulepszyć, czy też zastąpić żadnej analizy próbującej wyjaśnić kulturowe, estetyczne, czy symboliczne, funkcjonowanie danego artefaktu, umiejscawiającej go na przykład w pewnym kontekście historycznym i społecznym. Biokulturowa analiza Clasena jest w istocie typowo psychologiczna i brak jej obiecanych rozważań dotyczących funkcjonowania po-

---

33. Mathias Clasen, *The Anatomy of the Zombie: A Bio-Psychological Look at the Undead Other*, „Otherness: Essays and Studies” 2010, 1 (1).

34. Clasen, *The Anatomy...*, s. 21. Tłumaczenie – B. S.

35. Jonathan Kramnick, *Against Literary Darwinism*, „Critical Inquiry” 2011, 39, s. 346–347.

staci zombie w kulturze. Być może elegancko wyjaśnia jego siłę oddziaływania na odbiorcę, ale na tym poprzestaje. Ten brak możliwości dokonania kluczowego kroku naprzód świadczy moim zdaniem o fiasku koncepcji biokultury, w myśl której, jak się okazuje, o symbolicznej wartości wytworów człowieka można powiedzieć jedynie, że funkcjonują w przestrzeni kultury dlatego, że przenoszą istotne dla ludzkiego życia wartości lub informacje. Radykalny darwinista-pozytywista powiedziałby może, że tak jest w istocie i w tym miejscu należy uciąć badania kulturowe, bo dalej są już tylko nieweryfikowalne twierdzenia o świecie idei i symboli, ale taka postawa kryje w sobie fundamentalną sprzeczność. Jeśli, jak twierdzi Joseph Carroll, „wiedza jest zjawiskiem biologicznym”<sup>36</sup>, to dlaczego nie przyjąć po prostu, że nauki humanistyczne zajmują się badaniem i opisywaniem idei, symboli, obrazów i języka w jakim biologicznie ukształtowane organizmy, takie jak ludzie, ujmują problemy (oraz dowolnie przez siebie postrzegane relacje pomiędzy nimi), które uznają za interesujące lub ważne dla swojej egzystencji? Dlaczego nie przyjąć, że poststrukturalna refleksja nad fragmentaryzacją podmiotu, czy też destabilizacją znaczenia jest po prostu sposobem opisu owych subiektywnie odczuwanych „istotnych kulturowo problemów i obaw”, jakie obecnie odczuwają ludzie (organizmy biologicznie ukonstytuowane) w relacji ze światem (środowiskiem)? Owa sprzeczność ujawnia, że ostatecznie biokultura to pojęcie puste, bo, z definicji, wszystko co funkcjonuje w kulturze musiałoby mieć fundament biologiczny, jako że wyrażałoby, znów słowami Clasena, „istotne kulturowe problemy i obawy”. Innymi słowy, darwinistyczna teoria konsyliencji z góry zakładałaby, że wszystko, co istnieje w kulturze ma (musi mieć) ostatecznie związek z ludzkim przetrwaniem i reprodukcją, a rewolucja metodologiczna zakłada po prostu konieczność wyrażenia wszelkiej wiedzy humanistycznej w terminologii psychologii ewolucyjnej. Ale znowu wraca pytanie – czego możemy się z takiej analizy dowiedzieć, poza twierdzeniami ogólnie znanymi? Taka interpretacja roli darwinistów z pewnością byłaby przez nich nie do przyjęcia, bo oznaczałaby, że naturalistyczny atak na autonomię kultury wynika z zajmowania sprzecznego stanowiska wobec „wiedzy jako zjawiska biologicznego”. Tego rodzaju paradoksy, wydające się być następstwem radykalnie naturalistycznego stanowiska, to dowód na to, że konieczność wyboru pomiędzy naturalizmem darwinistów, a wizją kultury jako bytu zupełnie autonomicznego i, w rezultacie, pozbawionego odniesienia to fałszywa dychotomia. Wyraźnie widać to w pracy Clasena, gdzie relacja natury i kultury, występujące jako analiza bio-psycho-logiczna i (szczątkowa w tym przypadku) analiza kulturowa występują raczej w naturalnej koniunkcji niż w opozycji.

---

36. Carroll, *Evolution...*, s. 1. Tłumaczenie – B. S.

To interesujące, swoją drogą, że darwińscy, którzy na każdym kroku podkreślają konieczność wprowadzenia rzetelnej filozofii i nauki na wydziały humanistyki, bardzo pobieżnie traktują kwestię relacji natura/kultura, sugerując, że mamy do czynienia z binarnym wyborem – albo cała wiedza o kulturze będzie w prosty sposób redukowalna do nauk empirycznych, albo twierdzeń o kulturze nie będzie można w żaden sposób potwierdzać, falsyfikować, a cała jej przestrzeń pozostanie białą plamą na mapie nauki, o której nic sensownego nie da się powiedzieć. Tymczasem łagodniejszych, anty-redukcjonistycznych wersji fizykalizmu i naturalizmu nie brakuje, co widać chociażby po stanie debaty nad pokrewnymi tematami (zwłaszcza dyskusja wokół dylematu psychofizycznego) we współczesnej filozofii umysłu, czy filozofii nauki. Wydawać by się mogło, że współczesna analityczna filozofia anglo-amerykańska, z uwagi na tradycyjne faworyzowanie nauk empirycznych i ścisłych, z łatwością posłuży darwinistom za źródło filozoficznej amunicji przeciwko poststrukturalistycznym kulturowym autonomistom. Darwińscy nie odnoszą się jednak wcale do filozoficznych debat nad kwestią psychofizyczną, co można chyba odczytywać jako chęć ukrycia własnych niedociągnięć na tym polu, jako że trudno byłoby w owych debatach znaleźć równie radykalnych zwolenników materializmu, fizykalizmu czy pozytywistycznego empiryzmu. Chociaż zdecydowana większość analitycznych filozofów to fizykaliści i zwolennicy czy to różnych odmian dualizmu własności, czy innych, łagodniejszych form monizmu (można wymienić tak znanych przedstawicieli filozofii analitycznej jak Donald Davidson, Jerry Fodor, Bertrand Russell, David Chalmers, Noam Chomsky i wielu innych), to, poza zwolennikami materializmu eliminatywnego Paula i Patricii Churchlandów, nie słychać głosów domagających się prostego materialistycznego redukcjonizmu, czy to zdarzeń mentalnych, czy całych dyscyplin naukowych. Wydaje się więc, że radykalny naturalizm i scjentyzm darwinistów to stanowisko marginalne również w tej tradycji filozoficznej, której bliżej do nauk empirycznych i ścisłych.

Warto również wspomnieć o problemach metodologicznych samej psychologii ewolucyjnej. Hogan zwraca uwagę na fakt, że chociaż procesy ewolucji biologicznej są dość dobrze zbadane i udokumentowane, nie można tego samego powiedzieć o ewolucji psychologicznej, która z konieczności jest mocno spekulatywna (wbrew przeświadczeniu wielu darwinistów o jej ściśle naukowym charakterze), jako że nie ma możliwości śledzenia ewolucji cech psychicznych na podstawie materiału empirycznego. Często zatem pada ona ofiarą samopotwierdzalności własnych hipotez, umacnia potoczne stereotypy i nie ustrzeżę się poważnych błędów badawczych (niejednokrotnie przeczących wiedzy z zakresu genetyki), wynikających z bezkontekstowego opisywania zjawisk społeczno-kulturowych,



jakby były one naturalnymi zjawiskami poddającymi się prostej empirycznej analizie<sup>37</sup>.

Ostatnią kwestią, którą chciałbym poruszyć jest właśnie próba umiejscowienia owej zaskakującej radykalności twierdzeń darwinistów, która nie zawsze idzie w parze z praktyką badawczą, w odpowiednim kontekście historycznym i kulturowym. Darwiniści z jednej strony krytykują wszelkie próby myślenia w kategoriach czysto historycznych, ostentacyjnie ignorują próbę uchwycenia zjawisk kulturowych jako lokalnych, osadzonych w pewnych społeczno-kulturowych kontekstach, ale sami w kluczowych momentach wydają się korzystać właśnie z krytykowanej przez siebie metodologii. We wspomnianym na początku tej pracy cytacie, Jonathan Gottschall nie krytykuje poststrukturalizmu jako równorzędnego stanowiska, mającego własne racje, których treść warto rozważyć, ale traktuje go jak produkt pewnych „konkretnych sił historycznych i społecznych”, w tym wypadku, trywializując cały paradygmat jako produkt politycznej i intelektualnej atmosfery lat sześćdziesiątych, doskonale wpisując się w krytykowany przez siebie program społecznego konstruktywizmu i naiwnego relatywizmu kulturowego. W tej sytuacji, myślę, że nie należy mieć oporów przed tym, by, może z pewnym przekąsem, zastosować strategię Gottschalla tak, by umiejscowić literaturoznawczy darwinizm w pewnym kontekście kulturowym (zawieszając przy tym jednak wszelkie redukcyjne sądy, relatywizujące ten ruch do wyłącznie pewnych lokalnych warunków). Zwrócił na to uwagę również cytowany wcześniej Eugene Goodheart, sugerując pewne tło kulturowe stojące za zjawiskiem darwinizmu, kiedy pisząc o, jego zdaniem, zbyt uproszczonej i harmonijnej wizji natury ludzkiej jaką lansują jego przedstawiciele, stwierdził:

Bez trudu można wymienić wiele doniosłych dzieł literackich, które mogłyby zaburzyć nasze relacje ze środowiskiem. W jaki sposób *Król Lear*, *Podróże Guliwera*, albo *Przemiana* Kafki miałyby obrazować adaptacyjną funkcję literatury? Ludzie korzystający z wygód mieszczańskiego życia powinni unikać czytania takich dzieł, jeśli chcą zmaksymalizować własne szanse na przystosowanie się do środowiska. Nie znajdziemy ani słowa w dobrodusznym paradygmacie psychologii ewolucyjnej Carrola na temat nihilistycznych i ludobójczych skłonności całych plemion i narodów. Jego obraz natury ludzkiej umieszczony jest w świecie stabilnego i wygodnego życia klasy średniej<sup>38</sup>.

Sądzę, że, poza wskazaniem na jego mocno mieszczańskie tło, można zlokalizować darwinizm literaturoznawczy, jako niedawne zjawisko kulturowe, w bardziej precyzyjnym kontekście historycznym. Trudno bowiem uznać za zbieg

---

37. Patrick Colm Hogan, *Cognitive Science, Literature, and the Arts*, New York, Routledge 2009, s. 191–217.

38. Goodheart, *Do We Need...*, s. 183. Tłumaczenie – B. S.

okoliczności, że dynamiczny rozwój badań darwinistycznych nastąpił od końca lat dziewięćdziesiątych, idąc nieomalże w parze z takimi wydarzeniami jak słynna sprawa Sokala, która wywołała falę krytyki dyscyplin humanistycznych ze strony reprezentantów nauk ścisłych, kwestionujących naukowość badań nad kulturą czy literaturą. Wśród wielu głosów biorących udział w dyskusji nad prowokacją Sokala, w kontekście dzisiejszych sukcesów darwinizmu, warto zwrócić uwagę na, jak się okazało, prorocze słowa Thomasa Nagela z roku 1998, który, choć odnosząc się bardzo krytycznie do ówczesnej kondycji nauk humanistycznych, poczynił interesujące obserwacje na temat ich możliwego rozwoju:

Specyficzna estyma jaką postmodernizm cieszy się w środowisku akademickim wynika z faktu, że jest on kolejnym w serii uniwersalnych »demaskujących« strategii, które oferują metodę krytykowania intelektualnych wysiłków innych nie przez bezpośrednie odniesienie się do nich, ale przez diagnozowanie ich z rzekomo wyższego punktu obserwacyjnego i oskarżanie ich o niedostateczną samoświadomość. Pozytywizm logiczny i marksizm były używane w środowisku akademickim w ten właśnie sposób, i postmodernistyczny relatywizm jest tu naturalnym następcą. Być może właśnie obserwujemy jego schyłek, ale podejrzewam, że na ogromnym amerykańskim rynku akademickim wciąż będzie zapotrzebowanie na jakąś szybką zamianę. Jeśli nie społeczny konstruktywizm, to może coś innego – na przykład darwinistyczne wyjaśnienia praktycznie wszystkiego<sup>39</sup>.

Popularności i zainteresowania jakim cieszą się darwińscy nie sposób zatem zrozumieć bez odniesienia się do odpowiedniego kontekstu historycznego. Sprawa Sokala, która w oczach wielu naukowców ośmieszyła środowisko humanistyczne, z pewnością dodała skrzydeł przeciwnikom poststrukturalizmu, poszukującym jak najradykałniejszego odejścia od dominującego wówczas paradygmatu. Ale, jak się okazuje, trafili oni wprost w objęcia teorii metodologicznie mocno problematycznej, która zresztą nie daje obiecanych przez siebie efektów, tj. biologicznie umocowanych badań nad produktami kultury. Zatem na pytanie czy darwinistom udało się przekonująco przedstawić naturalistyczny charakter kultury i możliwość jej redukcji należy chyba odpowiedzieć przecząco. Kultura, więc, wciąż jeszcze nie doczekała się swych naturalistycznych zdobywców; co więcej, jak zdają się sugerować krytyczne głosy Goodhearta, Nagela, czy Hollanda, ten moment może nigdy nie nastąpić.

---

39. Thomas Nagel, *The Sleep of Reason*, „The New Republic”, 12.10.1998, s. 32–38, <<http://www.physics.nyu.edu/sokal/nagel.html>> (10.09.2012). Tłumaczenie – B. S.





## Osobliwości natury a metoda: filozofia naturalna wobec wyjątku w siedemnastowiecznej Anglii

Siedemnastowieczne pojęcie osobliwości<sup>1</sup> (*curiosity*) można zdefiniować jako byt, którego istnienia (przyczyny i celowości materialnej formy) nie sposób było wyjaśnić ani sklasyfikować, posługując się obowiązującymi kategoriami wiedzy o naturze, zwanej wówczas filozofią naturalną. Swym nadmiarem formalnym osobliwość wywoływała poczucie epistemologicznego zaciekawienia, niepokoju lub, w przypadkach szczególnej dewiacji od normy, wręcz głębokiego zwątpienia<sup>2</sup>. Doświadczenie dziwności w obliczu owych wyjątkowych manifestacji twórczej mocy natury zasadało się na konfrontacji z przedmiotami, które równocześnie sugerowały nadmiar (wymiar materialny) oraz brak (wymiar znaczeniowy). Osobliwości były zatem paradoksem. Bezradne wobec samych przedmiotów siedemnastowieczne opisy skupiają się raczej na procesach, w wyniku których osobliwości powstawały: Sir Francis Bacon mówił o „błędach natury”, o „naturze, która tworzy różnicę wobec samej siebie”<sup>3</sup>, o działaniu przypadku, o przestawianiu elementów<sup>4</sup>.

---

1. Istnieje szereg opracowań omawiających funkcjonowanie przedmiotów osobliwych w kontekście siedemnastowiecznego kolekcjonowania i kultury ciekawości. Zob. Oliver Impey i Arthur MacGregor, red., *The Origins of Museums. The Cabinets of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*, Oxford, Clarendon Press 1985; Paula Findlen, *Possessing Nature: Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*, Berkeley, University of California Press 1994; Elizabeth Hooper-Greenhill, *Museums and the Shaping of Knowledge*, London and New York, Routledge 1992; Krzysztof Pomian, *Zbieracze i osobliwosci. Paryż – Wenecja XVI–XVII wiek*, przeł. Andrzej Pieńkoś, Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej 2001.

2. Georg Christoph Stirn tak oto opisuje swoją wizytę w muzeum Tradescantów pod Londynem w 1638 roku: „W samym muzeum mogliśmy zobaczyć: salamandrę, kameleona, pelikana, remorę, białą kuropatwę, gęś, którą wyhodowano w Szkocji na drzewie, latającą wiewiórkę, jeszcze jedną wiewiórkę podobną do ryby, [...] kilka skamieniałych rzeczy, kawałek ludzkiego mięsa jeszcze z kością, [...] głowę małpy, wszelkiego rodzaju muszle, rękę syreny, rękę mumii, bardzo naturalnie wyglądającą woskową rękę za szkłem, szlachetne kamienie, monety, obraz oprawiony w pióra, kawałek drewna z krzyża, na którym cierpiał Chrystus, [...] wiele Tureckich i innych obcych butów, papugę morską, kopyto łosia, głowę słonia, głowę tygrysa, zatrute strzały z Indii Zachodnich, szatę króla Wirginii, kielichy z agatu, kamień znaleziony w wodzie w Indiach Zachodnich, na którym wygrawerowano Rodzinę Świętą [...]”. Cytat za Prudence Leith-Ross, *The John Tradescants. Gardeners to the Rose and Lily Queen*, London, Peter Owen 2006, s. 6. Tłumaczenie – K. L.

3. Francis Bacon, *The Advancement of Learning*, w: *Major Works*, red. Brian Vickers, Oxford, Oxford University Press 2002, s. 176. Tłumaczenie terminów *nature erring* oraz *nature varying* – K. L.

4. Francis Bacon, *A Device for the Gray's Inn Revels*, w: *Major Works*, s. 55. Wszystkie tłumaczenia z tekstów źródłowych Bacona – K. L.

Niniejszy artykuł omawia rolę osobliwości w filozofii naturalnej Francisa Bacona (1561–1626), który, w wyniku gruntownego przeglądu stanu wiedzy, podjął krytykę obowiązujących metod jej zdobywania oraz postawił tezę o konieczności pilnych i głębokich metodologicznych zmian. Zmiany owe, w jego mniemaniu, miały w rezultacie doprowadzić do całkowitej odnowy (*instauratio*) filozofii naturalnej. W 1620 roku ogłosił on drukiem *Novum Organum*, nawiązując w tytule do dzieł Arystotelesa o naturze i logice (z greki *Organon*), które stanowiły główne źródło, obok tekstów Galena, dla aksjomatów scholastycznych. Takim nawiązaniem Bacon równocześnie zasugerował, że teksty Arystotelesa nie są już wystarczające dla właściwej interpretacji zjawisk, z jednej strony, ze względu na obfitującą w liczne błędy i pominięcia treść, z drugiej, ze względu na uprzywilejowanie zjawisk uniwersalnych kosztem doświadczenia jednostkowego. Misją Bacona było wyzwolenie filozofii naturalnej od autorytetu starożytnych wobec rewelacji Nowego Świata.

Nazwana również metodą indukcyjną, Baconowska nowa logika, która, podkreślmy to już teraz, jest interpretacją, jako wieloetapowy proces dochodzenia do twierdzeń ogólnych o naturze w oparciu o listy podobnych do siebie, konkretnych zjawisk czy przedmiotów, przypominała proces intelektualnej destylacji, w której materia jednostkowych doświadczeń (*particulars*), spisanych na kartach nowych historii naturalnych, przeistacza się w cenną esencję prawdy o działaniu podstawowych praw natury (*universals*). Umysł wspina się zmuśnię po drabinie coraz to bardziej abstrakcyjnych twierdzeń, by u jej kresu spojrzeć na całość świata, rozumieć prawa rządzące zjawiskami i, ponownie wracając do rzeczy jednostkowych, wykorzystywać owe reguły w praktyce, by służyć społeczeństwu i państwu. Innymi słowy, by *otium* – czas poświęcony odosobnionej kontemplacji – zamienić na *negotium* – czas zaangażowanej aktywności w sprawy publiczne.

Nazwany przez Bacona filozofią pierwszą (*philosophia prima*), taki zbiór twierdzeń esencjalnych miał być niewielki, ale za to objaśniający wszelkie zjawiska występujące w naturze, a więc również osobliwości. Filozofia pierwsza miała niwelować wszelką wyjątkowość poprzez narzucenie reguły, a zatem dyscyplinować zachwyty i zadziwienie, przywracając panowanie umysłu nad emocjami. Skupienie się na osobliwościach jako odrębnej kategorii przedmiotów i zjawisk w kontekście Baconowskiej epistemologii ma na celu zatem pokazanie, po pierwsze, iż odgrywały one kluczową rolę w jego filozofii, a po drugie, że właśnie owa centralność powodowała paradoksalne zapętlenie się samej nowej logiki. Osobliwości stanowiły *równocześnie* uprzywilejowane przedmioty poznania – jako probierz postępu – oraz niezbędne narzędzia samej metody, co bezpośrednio wiązało się z dwoma kontekstami Baconowskiej krytyki – krytyki zdolności poznawczych rozumu oraz krytyki stanu filozofii naturalnej, to jest metod zdobywania, reprezentacji i wykorzystania wiedzy o naturze.

## Bacona krytyka zdolności poznawczych umysłu

Swym negatywnym poglądom o zdolnościach poznawczych umysłu – umysłu *upadłego*, bo nieposłusznego najwyższemu intelektowi – Bacon dał wyraz już w 1605 roku, a więc na 15 lat przed ogłoszeniem nowej logiki, w której to rozwinął teorię o idolach/ iluzjach umysłu (*idola*). To właśnie krytyka umysłu ukształtowała poszczególne etapy metody właściwego wznoszenia gmachu wiedzy, nakazując stopniową i kontrolowaną progresję od należycie zdefiniowanych fundamentów do prawd ogólnych – ostatecznego kształtu budowli. I jakkolwiek może się wydawać, chociażby z przywoływanych poniżej fragmentów, że nie ma powrotu do stanu rajskiego, a co za tym idzie, egzystencja/ poznanie adamowe nie będzie już nigdy możliwe, to Baconowski pesymizm sceptyka zobaczy jednak w nowej logice szansę na *poprawę*, o ile nie na całkowitą *odnowę*, kondycji ludzkiego intelektu<sup>5</sup>.

By ułatwić czytelnikowi wyobrażenie sobie, jak mocno zwrócony przeciwko samemu sobie może być umysł człowieka, Bacon posługuje się często metaforą lustra w trzech zająbiających się kontekstach: 1) opisanie funkcji umysłu według oryginalnego zamysłu Boga; 2) i równocześnie pokazania, jakiego uszczerbku doznał człowiek w rezultacie wygnania z Raju, czyli poddania intelektu zmysłom; 3) ponadto uzasadnienia doboru przedmiotów uprzywilejowanych, które miały zostać poddane refleksji<sup>6</sup>. Ostatni punkt pośrednio stanie się podstawą reformy języka naukowego opisu oraz argumentem na konieczność odnowy historii naturalnej jako podstawy dla filozofii naturalnej.

Bacon pisze, iż w swej dobroci Bóg

[...] uczynił umysł człowieka lustrem zdolnym do przyjmowania odbicia całego uniwersalnego świata i radującym się na przyjęcie owego odbicia taką samą radością, jaką raduje się oko, które postrzega światło; lustrem, które cieszy się nie tylko dostrzeżoną różnorodnością rzeczy i zmiennością czasu, ale które zostało wyniesione również do postrzegania prawideł i zasad nieodzownie przejawiających się w owej zmienności<sup>7</sup>.

Umysł człowieka rajskiego<sup>8</sup> nie tyle powielał złożony i zmienny obraz świata, tj. tworzył odbicie „powierzchni” dostrzegalnej zmysłowo, ale równocześnie

---

5. Bacon nie widział sprzeczności w tym, że nowa logika, która przecież jest tworem umysłu *upadłego* (przyjmując terminologię Bacona), może również być skażona.

6. Ostatni punkt zostanie omówiony w części poświęconej osobliwościom, gdzie jego rozwinięcie musiałyby zostać dla jasności powtórzone.

7. Bacon, *The Advancement of Learning*, s. 123.

8. O kulturowej historii funkcjonowania obrazu intelektualnych i zmysłowych zdolności człowieka rajskiego wobec natury i Boga pisze Peter Harrison, *The Fall of Man and the Foundations of Science*, Cambridge, Cambridge University Press 2001.

miał zdolność uchwycenia reguł rządzących ową złożonością i zmiennością. Zdolność ta polegała na odwzorowaniu głębszych powiązań między zjawiskami występującymi w naturze, których umysł upadły nie jest w stanie bezpośrednio dostrzec (musi posługiwać się wnioskowaniem). Lustro umysłu nieupadłego zatem nie tyle odbija obraz postrzeganej rzeczywistości, co uwidacznia przyczynowo skutkową złożoność świata, pokazując prawdziwe związki między rzeczami poprzez replikę zarówno powierzchni (jednostkowe zjawiska) jak i głębi (głęboka struktura zależności między zjawiskami, która, co ciekawe, nazywana była w siedemnastym wieku gramatyką<sup>9</sup>). Taka doskonałość zrównuje epistemologię z postrzeganiem – intelekt rządzi zmysłami, które są jedynie neutralnym pośrednikiem – czyniąc poznanie wolnym od eksperymentu, argumentacji i dedukcji. Dzięki takim zdolnościom poznawczym, a właściwie egzystencji (przed upadkiem ontologia to epistemologia) Adam nadaje imiona zwierzętom, dopatrując się ich esencjonalnego znaczenia.

W skutek grzechu pierwotnego naturalna hierarchia stawiająca umysł nad zmysłami zostaje odwrócona i teraz to zmysły kontrolują działania umysłu, zafałszowując obraz rzeczywistości i skazując człowieka na zwątpienie. Słowami Josepha Glanvilla z *The Vanity of Dogmatizing*, w wyniku upadku umysł „uległ rozstrojeniu”<sup>10</sup> (*fell out of tune*), co powoduje, iż ciągle poddaje się on dyktaturze złudzeń i pragnień, wynikających z błędnej interpretacji świata, trudząc się, by owe pragnienia po pierwsze zracjonalizować, a po drugie, by je zaspokoić kosztem zarówno rozwoju osobistego, jak i postępu całej ludzkości.

W wyniku upadku człowieka i odwrócenia hierarchii zależności między intelektem a zmysłami, wiedza o świecie, którą Bacon opisuje metaforą światła, równocześnie powiązując ją z obrazem umysłu jako lustra, również ulega degradacji i wypaczeniu. Taką wiedzę skażoną, przesączoną płynami humoralnymi (ciało/ zmysły), Bacon nazywa „*lumen madidum*” albo „*lumen maceratum*” czyli światłem zmaconym – metafora owa wywodzi się z terminów oznaczających substancję ulegającą zniszczeniu przez nasiąknięcie cieczą (w tym wypadku płynami humoralnymi). Łaciński termin *lumen* oznacza światło emitowane przez przedmioty, które w procesie postrzegania miało docierać do umysłu poprzez zafałszowujący ów obraz zmysł wzroku. Rozumienie świata zatem

---

9. Robert Hooke pisze o „gramatyce natury”, a jej badanie przyrównuje do „czytania księgi natury”. Robert Hooke, *The Posthumous Works of Robert Hooke*, red. Richard Weller, London, 1705, s. 338.

10. Joseph Glanvill, *Scep sis Scientifica: or Confessed Ignorance, the Way to Science; in an Essay of the Vanity of Dogmatizing and Confident Opinion*, red. John Owen, Paul Kegan, London, Trench &co 1880 [1661], s. 6.

nie jest oparte na „świetle suchym” (*lumen siccum*), czyli wiedzy niezmaconej, odwzorowanej w lustrze umysłu bez zanieczyszczenia<sup>11</sup>.

Oprócz fałszującego obraz natury działania zmysłów Bacon równocześnie podkreślał słabości samego umysłu. W *Novum Organum* Bacon przedstawia swoją klasyfikację złudzeń umysłu (*idola*)<sup>12</sup>, które powodują, że jego lustrzana substancja staje się krzywym zwierciadłem wypaczającym światło padające od rzeczy. Złudzenia plebienia (*idola tribus*), wynikające z natury ludzkiej i percepcji zmysłowej, każą umysłowi czynić zmysły miarą rzeczy, dostrzegać ład tam, gdzie go nie ma, widzieć regularność i wzajemne odniesienia tam, gdzie króluje różnica. Złudzenia jaskini (*idola specus*) wynikają z wychowania i kulturowego uwarunkowania jednostek; złudzenia rynku (*idola fori*) sprawiają, że precyzja języka potrzebna przy opisie natury ulega degeneracji i spaczeniu w codziennej komunikacji; i wreszcie złudzenia teatru (*idola theatri*) powodują, iż różnego rodzaju systemy filozoficzne każą człowiekowi posługiwać się naturą, by uwiarygodnić i uprawomocnić głoszony przez nie obraz świata<sup>13</sup>.

I chociaż nie sposób zupełnie wyeliminować wpływu owych iluzji, to jednak Bacon wierzył, że można je poddać kontroli, nie tylko poprzez zaimplementowanie nowej logiki, ale również przez samoświadomość własnych ograniczeń, która miała wspomagać filozofa w podtrzymywaniu rygoru myślowego wnioskowania i językowej dyscypliny w trakcie reprezentacji owego procesu, poczynając od samego opisu rzeczy. To właśnie owa samoświadomość doprowadziła Bacona do potępienia „mechaniki” scholastycznego sylogizmu oraz humanistycznego „unarracyjnienia” i upoetyzowania natury jako emblematu.

## Sylogizm i emblemat

Tak zarysowana krytyka umysłu oraz jego zanieczyszczającej podległości wobec zmysłów, logicznie rzecz biorąc łączyła się z krytyką dwóch współczesnych Baconowi kontekstów gromadzenia i wykorzystywania wiedzy o naturze, które to, w jego mniemaniu, jeszcze bardziej osłabiały zdolności poznawcze człowieka. Działo się tak dlatego, że scholastyka, pierwszy z nich, wciąż obo-

---

11. Bacon, *The Advancement of Learning*, s. 125. Brian Vickers, w swym komentarzu do tekstu Bacona wyjaśnia opozycję *lumen siccum* do *lumen maceratum/madidum* odwołując się do pism Heraklita, które Bacon znał i cenil.

12. Angielscy tłumacze Bacona dla Cambridge University Press czasem tłumaczą łaciński termin *idola* jako *illusions*, czyli iluzje/złudzenia, którym poddaje się umysł. Francis Bacon, *The New Organon*, red. i przeł. Lisa Jardine i Michael Silverthorne, Cambridge, Cambridge University Press 2000, s. 40–53.

13. Bacon, *The New Organon*, s. 144.

wiązująca na uniwersytetach, podsycala złudzenia umysłu (szczególnie teatru) skomplikowaną abstrakcją argumentu; kultura dworska<sup>14</sup> z kolei – drugi kontekst – zainspirowana wpływami kontynentalnego humanizmu, zadowalała się w dużym stopniu, po pierwsze, wymiarem estetycznym, a więc służyła raczej zmysłom oraz, po drugie, łącząc filologię z filozofią naturalną, zanieczyszczała tę ostatnią fantasmagorią nieprawdopodobnych opowieści oraz poetycką symboliką. Emblemat, jako symbol, w którego sercu znajduje się narracja, stanowi doskonale połączenie obydwu tendencji<sup>15</sup>. Efektem powyższych sposobów myślenia o naturze było jeszcze większe osłabienie nadwyreżonych zdolności poznawczych człowieka i oderwanie umysłu od prawdziwego świata zjawisk poprzez tworzenie logicznych i retorycznych iluzji. Co ciekawe, scholastyka i kultura dworska miały zasadniczo odmienny stosunek do osobliwości: sylogizmu nie interesowała wyjątkowość osobliwości, bo nie dotyczyła prawd ogólnych; dla kultury dworskiej z kolei osobliwości, można powiedzieć, znajdowały się w centrum zainteresowania.

Scholastyczne myślenie o naturze zasadzało się na arystoteliańskim rozróżnieniu między wiedzą odnoszącą się do uniwersaliów, która to wyrażała prawdę o świecie, a poznaniem zmysłowym, z konieczności dotyczącym zjawisk jednostkowych obarczonych poznawczą niepewnością. Bacon zacięcie krytykował podstawowe narzędzie scholastyki – logikę sylogizmu. Bacon sądził, że sylogizm, co najmniej z dwóch powodów, nie może być źródłem poznania prawdy o naturze. Jeśli słowa są jedynie „obrazem świata materialnego”<sup>16</sup>, to argumentację/poszukiwanie prawdy w oparciu o sylogizm Bacon porównuje do zakochania się w obrazie prawdziwej postaci a nie żywym człowieku (jak to przytrafiło się Pigmalionowi nieszczęśliwie zakochanemu w kobiecie-rzeźbie, która była jego własnym tworem). Aksjomaty w sylogizmie wywodzą się z autorytatywnego tekstu, zazwyczaj Arystotelesa bądź Galena, (a więc z reprezentacji, *verba*), a nie bezpośrednio ze świata rzeczy (*res*). W rezultacie często nieaktualny i ignorujący doświadczenie tekst<sup>17</sup> przysyłania świat, prezentując spaczony jego obraz i na-

---

14. Paula Findlen postawiła tezę, że, w związku z silnymi powiązaniem Bacona z dworem Tudorów i Stuartów, traktowanie natury w kontekście kultury renesansowego dworu ukształtowało jego myślenie na temat z jednej strony wad, a z drugiej przydatności historii naturalnych. Zob. Paula Findlen, *Francis Bacon and the Reform of Natural History in the Seventeenth Century*, w: *History and the Disciplines: Reclassification of Knowledge in Early Modern Europe*, red. Donald R. Kelly, Rochester, New York, University of Rochester Press 1997, s. 37–63.

15. William B Ashworth, Jr., *Emblematic Natural History of the Renaissance*. W: *Cultures of Natural History*, red. N. Jardine, J. A. Secord, i E.C. Spray, Cambridge, Cambridge University Press 1996. s. 17–37.

16. Bacon, *The Advancement of Learning*, s. 139.

17. Andreas Vesalius na przykład, w pierwszym atlasie anatomicznym opublikowanym w Europie dowodził, że Galen nigdy nie zajrzał wewnątrz ciała ludzkiego, a swoje opisy opierał na anatomii



rażając się na niebezpieczeństwo uwikłania w zawilosci logiczne, gdzie figura retorycznej kopii osnuwa swą pajęczą siecią prawdę rzeczy.

Skoro sylogizm wywodzi swój aksjomat pośredni z języka, a nie z natury, kolejny poziom werbalnych obrazów już zupełnie odrywa się od materialnego źródła i tworzy łańcuchy twierdzeń, które w swym logicznym labiryncie kompletnie gubią rzeczy – rodzi się więc podejrzenie, że ów pajęczy kokon języka tak naprawdę już niczego nie oplata, że karmi się sam sobą. W tym sensie sylogizm stał się dla Bacona symbolem upadku człowieka, przypadłością umysłu obarczonego grzechem pierworodnym i wygnanego z raju bezpośredniego poznania oraz epistemologicznej niewinności. Sylogizm staje się wyznacznikiem różnicy „pomiędzy iluzją umysłu ludzkiego, a ideą w umyśle Boga”, to znaczy między iluzją, która jest „wymyślną abstrakcją” a utraconą możliwością rozpoznania „prawdziwego znaku Twórcy, który jest skrupulatnie odcisnięty, naznaczając stworzenia”<sup>18</sup>.

Według Bacona lingwistycznym zawilosciom sylogizmu nie ma końca. Dlatego nigdy nie doprowadzi on do finalnych wniosków, bo jego progres, mylony z postępem, służy przyjemności samego umysłu, który przecież pragnie być oszukiwanym i, łąkąc werbalnych nieścisłości, ma ochotę na wodzenie się po bezdrożach fantasmagorycznej logiki. Świat materialny wyznacza kres takiej fantasmagorii: jeśli prawdziwa myśl uzależniona jest od wierności rzeczom, umysł nie może pozwolić sobie na produkowanie „pajęczyny wiedzy”, która przyciąga swym skomplikowaniem i doskonałością nici, ale nie kryje w sobie ani wartościowej substancji, ani nie przynosi wymiernych korzyści człowiekowi i państwu. Praca intelektualna filozofa naturalnego powinna raczej przypominać pracę pszczoły niż pająka, co wymusza na nim metoda indukcyjna. Wymaga ona nieselektywnego zebrania odpowiedniej ilości danych pochodzących z doświadczenia jednostkowego, a potem przejścia do ich analizy przy pomocy z góry określonego procesu formalnego wnioskowania. Innymi słowy nowa logika Bacona miała dostarczyć sposobu na właściwe ocenianie danych pochodzących z obserwacji, mówiła jakie pytania zadawać przedmiotom, w jakiej kolejności, jak je ze sobą zestawiać i na co zwracać uwagę. Była procedurą służącą do wyciągania wniosków, mającą zagwarantować ich prawdziwość. Miała umożliwiać proces intelektualnej destylacji – była alembikiem, w którym on zachodził. Dla Bacona scholastyka polegała jedynie na pogłębianiu przepaści między rzeczami a (re)prezentacją.

---

zwierząt. Zob. J. B. de C.M. Saunders i Charles D. O'Malley, *Introduction*, w: *The Illustrations from the Works of Andreas Vesalius of Brussels*, red. i przeł. J. B. De C.M. Saunders i Charles D. O'Malley, New York, Dover Publications 1950, s. 9–49.

18. Bacon, *The New Organon*, s. 96.



Jeśli scholastyka była winna nadmiernemu oderwaniu od zjawisk jednostkowych występujących w naturze i doświadczalnych przy pomocy zmysłów, to stan renesansowych historii naturalnych – ksiąg poświęconych opisom konkretnych okazów i gatunków – również, zdaniem Bacona, nie można było traktować jako wiarygodnych źródeł dla filozofii naturalnej. Uwikłane w tekst inaczej niż scholastyczny sylogizm, renesansowe historie naturalne, w centrum stawiające narracje i symbolikę, wymagały głębokiej reformy, która miała polegać na pozbyciu się wątków mitologicznych, alegorycznych czy etymologicznych. Wątki owe dla Bacona stanowiły błędne i pośpieszne próby interpretacji zjawisk, podyktowane zamiłowaniem raczej do filologii, a nie filozofii naturalnej<sup>19</sup>.

Owa potrzeba reformy wzięła się z Baconowskiej krytyki podejścia do natury, które dominowało wśród elżbietańskiej arystokracji oraz pomniejszego ziemiaństwa (*gentry*). Naśladując wzorce włoskie, wielu arystokratów, na przykład, interesowało się naturą, ale bynajmniej nie w sposób systematyczny, a raczej w celach estetycznych – natura stała się przedmiotem poezji, częścią symbolicznej ornamentyki czy podstawą prywatnych gabinetów osobliwości – przestrzeni kontrolowanej transgresji i zadziwienia. Dzięki jednak brakowi usystematyzowania i ram teoretycznych, historia naturalna, jako odrębny gatunek tekstu, wciąż pozostawała formą otwartą na metodologiczne zawłaszczenie, szczególnie w obliczu okazów z Nowego Świata. Owe egzotyczne osobliwości, nigdy wcześniej nie opisywane, podważały systemy starożytnych, a że historia naturalna nie była systematyczna, mogła stać się narzędziem asymilacji i poszerzania wiedzy.

Fakt, że Bacon poświęcił wiele miejsca na krytykę stanu historii naturalnej jako *dyscypliny* oraz wielokrotnie wyjaśniał jak ją zreformować, wprowadzając pojęcie aforyzmu<sup>20</sup> jako kategorii prawidłowej reprezentacji, pokazuje, że odgrywała ona istotną rolę w nowej metodzie. Pozbycie się zarówno niedoskonałości związanych z tradycyjną już zawartością tekstu (elementy przynależne fikcji) oraz z formą jej prezentacji (elementy retorycznej ornamentyki), miało umożliwić skupienie się na właściwym przedmiocie opisu – samej rzeczy jak jawi się ona zmysłom, kontrolowanym przez formalne wymogi reprezentacji czyli aforyzmu.

Jako reprezentacje doświadczenia, nowe historie naturalne ze swymi lakonicznymi opisami miały stać się podstawą metody Bacona niczym kolekcje zjawisk i przedmiotów, z których można będzie dowolnie czerpać materiał na dalszych

---

19. Ashworth, Jr., *Emblematic Natural History of the Renaissance*.

20. Baconowski aforyzm charakteryzował się lapidarnością oraz brakiem retorycznej ornamentyki. Miał być czystym zapisem obserwacji pozbawionym jakichkolwiek interpretacyjnych uwag. Zob. Francis Bacon, *The Advancement of Learning*, s. 234. Zob. również Stephen Clucas, *'A Knowledge Broken': Francis Bacon's Aphoristic Style and the Crisis of Scholastic and Humanist Knowledge-Systems*, w: *English Renaissance Prose: History, Language, and Politics*, red. Neil Rhodes, Medieval & Renaissance Texts & Studies 1997, s. 147–172.

etapach rozumowania indukcyjnego. Odrzucenie sylogizmu oraz reforma historii naturalnej miały przede wszystkim oczyścić język filozofii naturalnej nie tylko w trosce o przedmiot poznania, ale również o narzędzie poznania – ulegający pokusie zawilóści językowych i fantasmagorii umysł. A więc zarówno struktura sylogizmu jaki i kształt renesansowych historii naturalnych, mimo że obydwie te zjawiska zdają się nie mieć ze sobą zbyt wiele wspólnego, hamowały rozwój filozofii naturalnej z tego samego powodu: odwracały uwagę umysłu od rzeczywistych zjawisk i zasad nimi rządzących, koncentrując się na formach reprezentacji, które oddalały umysł od prawdziwego przedmiotu poznania.

### Osobliwości a metoda

By zrozumieć dlaczego postbaconowskie historie naturalne czy też katalogi siedemnastowiecznych kolekcji wciąż są zdominowane przez przedmioty i okazy osobliwe, należy przyjrzeć się szczególnej roli osobliwości w metodzie Bacona. Po pierwsze, jak to ilustruje napisana przez Bacona historia naturalna *Sylva Sylvarum*<sup>21</sup>, stanowiły one najbardziej pożądane przedmioty dociekań na poziomie jednostkowego doświadczenia; działo się tak dlatego, że, po drugie, jako próbie prawdziwości twierdzeń ogólnych, zmiana ich statusu z wyjątku na (nową) regułę, a więc unieważnienie efektu epistemologicznego zagubienia, jaki wywoływały, miała wyznaczać koniec procesu indukcji. A więc można powiedzieć, że oddzielenie przedmiotów i zjawisk stanowiło teleologiczną realizację odnowy. Widzimy zatem, że mimo podobnie intensywne zainteresowania osobliwościami jakie przejawiała kultura dworska i ziemiańska, cel tego zainteresowania był radykalnie odmienny. Po trzecie, i tu dochodzimy do momentu kluczowego, osobliwości były narzędziem samej metody, wyznaczając najważniejszy moment próby pośrednich wniosków i otwierając drogę do ostatecznego stadium indukcji. A więc, innymi słowy, osobliwości nie tylko wyznaczały punkt wyjścia i cel nowej logiki, służyły jeszcze jako część drogi, po której umysł miał się poruszać – wyznaczały przestrzeń myślenia, w granicach której równocześnie miały podlegać interpretacji.

Bacon wymienia osobliwości wśród 27 zbiorów tak zwanych jednostkowych zjawisk uprzywilejowanych (*instantiae praerogativae*), które mają wspomagać umysł na kluczowym etapie interpretacji indukcyjnej, gdy już wstępne wnioski zostały sformułowane na podstawie informacji i przypadków zaczerpniętych z historii naturalnych. Bacon rozróżnia pięć odrębnych kategorii osobliwości: 1) przypadki analogiczne ukazujące podobieństwo między rzeczami (na przykład

---

21. Francis Bacon, *Sylva Sylvarum or a Natural History in Ten Centuries*, London, 1676, wydanie dziesiąte.

między okiem a lustrem, między korzeniami a gałęziami, żywicą a kamieniami szlachetnymi, między człowiekiem a odwróconą rośliną); 2) przypadki uwidaczniające nieregularności w naturze (na przykład słoń<sup>22</sup> wśród czworonogów, rtęć wśród metali); 3) przypadki dewiacji zdefiniowane jako „błędy natury, dziwadła i monstra, przypadki, kiedy to natura zbacza ze swej zwykłej ścieżki”<sup>23</sup> – w odróżnieniu do poprzedniej kategorii, przypadki dewiacji stanowiły indywidualne przykłady potworności, a dany okaz nie należał do żadnego szerszej określonego gatunku. 4) przypadki graniczne, kiedy to cechy odrębnych gatunków wstępowały u jednego stworzenia (na przykład latająca ryba); oraz 5) cudowne artefakty, a więc przedmioty wytworzone przez człowieka, które wywołują zadziwienie swym artystycznym bądź technicznym efektem<sup>24</sup>.

Zbiory tak pogrupowanych osobliwości i potworności cieszyły się wyjątkowym statusem również wśród owych 27 kategorii uprzywilejowanych, a wynikał on ze szczególnej roli, jaką Bacon przypisał aberracjom w odniesieniu do intelektu. Jego zdaniem obwarowują one intelekt w obliczu rzeczy powszednich, ponieważ względem siebie „porządkuj zjawiska, nad którymi intelekt się pochyla oraz wzmacniają go wobec ciągłego przyływu codziennych wrażeń [...]”<sup>25</sup>. Osobliwości pełniły funkcję oczyszczania i korygowania błędów powodowanych złudzeniami rynku (*idola fori*). Również w tym kontekście Bacon powraca do metafory lustra pisząc, że skoro odbiegający od normy okaz odciąga umysł od rzeczy codziennych, to znaczy, że „wygładza i szlifuje powierzchnię intelektu, przygotowując ją na przyjęcie jasnego, suchego światła prawdziwych idei”<sup>26</sup>. W obliczu cudowności prawdziwy filozof naturalny nie ulegnie zachwytowi czy zadziwieniu, które powodują, że umysł staje się bezradny wobec inności; będzie się raczej starał wykazać opanowanie i zamienić energię spotkania z innością w intelektualną ciekawość. Miało w tym pomóc przekonanie, że każda osobliwość musi mieć zasadę, której podlega.

I nawet jeśli owych uprzywilejowanych cudowności na razie nie sposób wyjaśnić, bo nie znamy jeszcze ich naturalnej przyczyny (za wyjątkiem może przedmiotów wytwarzanych przez człowieka na podobieństwo natury, chociaż

---

22. Słoń był traktowany jako zwierzę wyjątkowe wśród czworonogów, gdyż uważano, że nie posiada on stawów, nie umie zatem zginać kolan. Pogląd ten wyśmieję później Sir Thomas Browne w *Pseudodoxia Epidemica*. Zob. Thomas Browne, *Pseudodoxia Epidemica*, w: *The Works of Sir Thomas Browne*, red. Charles Sayle, Edinburgh, John Grant 1927, vol 2, s. 308.

23. Bacon, *The New Organon*, s. 148.

24. Bacon, *The New Organon*, s. 144–148. Kategoria piąta nie należała do twórców naturalnych, ale Bacon traktował wytwory kultury i rzemiosła w swym projekcie równorzędnie. Czyli wytwory kultury były pośrednimi wytworami natury, gdyż człowiek jest jej częścią.

25. Bacon, *The New Organon*, s. 152.

26. Bacon, *The New Organon*, s. 152.

rzemieślnicze umiejętności również mogły budzić zadziwienie), to właśnie osobliwości powinny być przede wszystkim kolekcjonowane i opisywane. Właśnie w ich obecności umysł uczy się emocjonalnej kontroli i intelektualnej powściągliwości, a równocześnie przygotowuje się na spotkanie z nie-osobliwymi przedmiotami czy okazami, które dostrzega i rozumie lepiej. Osobliwości zatem również prowadzą do interpretacji innych zjawisk.

Pomaganie umysłowi w korygowaniu błędów własnej natury zaowocuje z czasem zrozumieniem samych potworności, bo jak pisze Bacon „badanie natury powinno postępować tak długo, dopóki wszelkie właściwości rzeczy wydających się nam cudownymi, nie zostaną wyjaśnione i zredukowane do przejawu działania prawa natury”<sup>27</sup>. Dlatego też metodologia Bacona obiera sobie za cel wyeliminowanie wszelkich dewiacji, postrzegając samą kategorię osobliwości czy potworności nie jako coś niezgodnego z normalnym biegiem natury, ale jako tymczasową kategorię stworzoną na potrzeby intelektu, który jeszcze nie pojmuje, co tak naprawdę dostrzega. Dzięki wpisaniu potworności w metodologiczny reżim, językową skrupulatność i ascezę, Baconowski system dodatkowo kontroluje ich transgresyjny potencjał, również dzięki założeniu *a priori*, że posiadają one naturalne uzasadnienie.

W związku z tym, że pisma Bacona wywarły ogromny wpływ na filozofię naturalną w drugiej połowie siedemnastego wieku, czego dobrym dowodem jest fakt, że nowopowstałe w 1660 roku Towarzystwo Królewskie<sup>28</sup> (*The Royal Society*), obrało go sobie za intelektualnego patrona, owo metodologiczne nawarstwienie i zapętlenie wokół osobliwości miało swoje skutki zarówno dla statusu przedmiotów nieklasyfikowalnych w kulturze angielskiej drugiej połowy siedemnastego wieku, jak i dla znaczenia samej metody, której siła materialnej bezwładności doprowadziła do tego, że nie realizowano jej w praktyce, zatrzymując się jedynie na etapie kompilacji historii naturalnych i kolekcjonowania. W zamian, jako konstrukcja myślowa, dostarczała ona *argumentów* uzasadniających zainteresowanie osobliwościami i doświadczeniem jednostkowym przy równoczesnym narzuceniu dyskursywnej kontroli<sup>29</sup> wynikającej z intelektualnego opanowania w obliczu zadziwiającego wyjątku.

---

27. Bacon, *The New Organon*, s. 147–148.

28. Na temat historii Towarzystwa Królewskiego oraz jego powiązań z Baconem zob. Stephen Gaukroger, *Francis Bacon and the Transformation of Early Modern Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press 2004; Theodore K. Hoppen, *The Nature of the Early Royal Society: Part I*, „The British Journal for the History of Science” 1976, 9, s. 1–24.

29. Mam tutaj na myśli język opisu, który pozbawiony miał być zarówno emocjonalnego zabarwienia jak i spekulacji na temat znaczenia osobliwości, które mogłyby doprowadzić do nadmiernego snucia fantazji i tworzenia fikcyjnych opowieści.

Ów stan z kolei doprowadził do interesującej dwuznaczności w opisach osobliwości: dyskursywna neutralność emocjonalna oraz powściągliwość interpretacyjna – świadczące o opanowaniu podmiotu piszącego wobec sensacji – musiały równocześnie podtrzymywać osobliwość przy życiu, a więc sugerować ową sensację samego faktu istnienia przedmiotu jak i jego znaczenia by uzasadnić swe zainteresowanie, a co za tym idzie, istnienie opisu. W związku z powyższym myśl Bacona była w większości odpowiedzialna za funkcjonowanie i znaczenie przedmiotów osobliwych nie tylko w kontekście kolekcjonowania, które zostało podporządkowane celom filozofii naturalnej, ale również w kontekście redefinicji epistemologicznej relacji podmiotu (umysłu) z przedmiotem poznania (w tym wypadku, wyjątkowości) oraz językiem reprezentacji (tekst) w Anglii siedemnastego wieku.

## *Abendland*: Henry Wadsworth Longfellow i świadomość ekopoetycka

Amerykańska krytyka ekologiczna, zajmująca się w przeważającej mierze poezją współczesną, nie wykazuje szczególnej kreatywności jeśli chodzi o poszukiwanie elementów ekopoetyki w twórczości poetów bardziej oddalonych w czasie. Wśród Amerykanów, uważanych za prekursorów nowoczesnej ekopoezji i proroków podejmowanej przez tę poezję tematyki, wymienia się na ogół Anne Bradstreet, Henry'ego Davida Thoreau, Ralpha Waldo Emersona, Walta Whitmana i Emily Dickinson, oraz liczną grupę mniej znanych postaci<sup>1</sup>.

Brak kreatywności amerykańskiej ekokrytyki wynika częściowo z faktu, iż ekopoezja jest niedawno stworzoną kategorią literacką. W tym kontekście ekokrytyczna interpretacja dzieł minionych epok wydawać się może, przynajmniej w pewnym sensie, nadużyciem interpretacyjnym i z tego powodu powinna być podejmowana z rozwagą. Jednocześnie należy pamiętać, że definicja tego rodzaju literackiego jest, być może z konieczności, płynna i w związku z tym pojęciu ekopoezji grozi rozszerzenie do punktu, w którym termin ten utraci wszelkie znaczenie, jeżeli będzie stosowany zbyt powszechnie – w odniesieniu do całego przekroju tradycji literackiej. Wydaje się jednak, iż kiedy wymienia się autorów retrospektywnie „zagarnianych” przez obszar ekopoetyki, pojawia się jeszcze inna prawidłowość: pisarze ci są dziś bardzo poważani – to twórcy literatury amerykańskiej XIX wieku i wieków wcześniejszych, którzy obecnie cieszą się największym zainteresowaniem krytyki literackiej.

Ekokrytyka, choć z ostrożnością podchodzi do przypisywania cech będących przedmiotem jej zainteresowania pisarzom ubiegłych wieków, skutecznie identyfikuje owe cechy w utworach zaliczanych przez obecną krytykę do głównego nurtu literatury amerykańskiej. Prawdopodobnie wiąże się to nie tyle z faktem, iż wyżej wzmiankowanym pisarzom bliskie było to, co dziś uważa się za świadomość ekologiczną, lecz raczej z potrzebą zapewnienia współczesnym pisarzom ekologicznym (oraz krytykom) „rodowodu”, który byłby uzasadniony z akademickiego punktu widzenia.

---

1. Z omówieniem zarówno definicji, jak i prekursorów poezji ekologicznej, można zapoznać się w pozycji, np. *Ecopoetry: A Critical Introduction*, red. J. Scott Bryson, Salt Lake City, University of Utah Press 2002.

Potrzebę wpisania ekopoetyki w główny nurt literackiej tradycji uzasadnić można jednak nie tylko względami strategicznymi krytyki literackiej, lecz również tym, że opracowanie podstawowej problematyki pisarstwa „ekologicznego” pozwala utożsamiać ją z istotnymi dziejowo motywami literatury amerykańskiej oraz amerykańskiej kultury w ogóle. Jeżeli ukształtuje się etycznie-intelektualną problematykę współczesnej ekopoetyki i ekokrytyki tak, by dopasować ją do społeczno-ekonomicznego zarysu dziejów kraju, można oczekiwać, że problematyka ta znajdzie swoje odzwierciedlenie w poezji, która nie należy może do „głównego nurtu” w rozumieniu współczesnych akademików, lecz była w swoim czasie powszechnie czytana, a jedną z przyczyn jej popularności była zdolność do wyrażenia powszechnie podzielanych i głęboko żywionych przekonań.

Oczywiste jest, że nie wystarczy po prostu połączyć podstawową problematykę współczesnej ekopoezji z długą tradycją poezji natury, choć często znajdują w niej wyraz motywy, które mogą być uznane za ekopoetyckie. Świat natury zbyt intensywnie wpływa na ludzkie doświadczanie, by poeci mogli się uchronić przed zapożyczaniem z niego scen i symboli, nawet jeżeli główny przedmiot ich zainteresowań był odmienny. Jeżeli jednak przyjrzymy się ekopoezji od początku jej rozwoju, czyli na przestrzeni ostatnich sześćdziesięciu lat w Stanach Zjednoczonych, możemy – moim zdaniem – wyróżnić cztery podstawowe tematy. Wszystkie one wypływają ze stosunku cywilizacji do świata natury i razem, bądź oddzielnie stanowią cechy wyróżniające poezję ekologiczną oraz świadomość, która ją ożywia. Pierwszym z nich jest motyw przeznaczenia, lub jednostkowego bądź też zbiorowego zmierzania ku pojednaniu z naturą, poprzez które osiągnięty zostaje stan równowagi, w wyniku czego dalszy postęp zamiera. Drugim z motywów jest przywłaszczenie, czyli poetyckie (lub polityczne) utożsamienie się z naturą, lub z przedstawicielami świata natury, względnie roszczenie sobie pretensji do jedności z naturą i jej mieszkańcami, albo – i ten aspekt był i jest wyjątkowo widoczny w literaturze amerykańskiej – do jedności z tymi, którzy, jak się uważa, są szczególnie bliscy naturze, lub przynajmniej nie są od niej wyraźnie oderwani. Mowa tu nie tylko o rdzennych mieszkańcach Ameryki, lecz także o członkach innych uciskanych grup społecznych. Trzecim motywem jest wściekłość i wrzask współczesnej cywilizacji, nieustanna oszałała krzątanina nabywania i wydawania, jej nieprawdopodobne marnotrawstwo oraz, przede wszystkim, jej ostateczna bezcelowość. Czwartym motywem, blisko związanym z poprzednim, jest motyw eschatologiczny – niepokojące przeczucie, że zbyt długo i zbyt skutecznie prowadzimy wojnę ze światem natury, przez co, jako cywilizacja, jesteśmy skazani na zagładę. Niniejszy artykuł poświęcony jest analizie wyżej wymienionych motywów ekologicznych w tekstach niegdyś najpopularniejszego poety należącego do głównego nurtu literatury amerykańskiej – Henry’ego Wadswortha Longfellowa, którego twórczość przypada na połowę XIX w.



Poezja Longfellowa uległa całkowitemu zapomnieniu do tego stopnia, iż praktycznie przestała istnieć zarówno w świadomości krytyków jak i szerszej rzeszy odbiorców. Trudno więc wyobrazić sobie jak ważną pozycję zajmowała ona w kulturze popularnej Stanów Zjednoczonych (i Wielkiej Brytanii) niemal do połowy XX wieku<sup>2</sup>. Jednakże przemożna dominacja Longfellowa w sferze poezji popularnej w okresie całego stulecia czy nawet dłużej – dziś postrzegana być może z pewnym zakłopotaniem – musiała być, przynajmniej w jakimś zakresie, odbiciem jego umiejętności wyrażania emocji i przekonań żywionych w owych czasach.

Banałem z punktu widzenia krytyki literackiej jest stwierdzenie, iż pierwsze kilka pokoleń amerykańskich pisarzy świadomie starało się stworzyć nową literaturę narodową, która opisywałaby i odzwierciedlała sytuację amerykańskiego społeczeństwa. Niemniej jednak teoretycy zdają się przykładać mniejszą uwagę do tego, jaka, ogólnie rzecz biorąc, była owa sytuacja. Niemal do rozpoczęcia Wojny Secesyjnej literatura amerykańska rozwijała się głównie w miastach północnego wschodu, szczególnie w Nowym Yorku i Bostonie i z tego względu skłaniała się ku uwiecznianiu lub dostrzeganiu tego jak historyczny charakter narodu kształtowała jego geografia – czyli wąski pasek nadbrzeżnych osad, z Europą oddaloną o wiele mil niebezpiecznej morskiej podróży na wchodzie oraz, zdawałoby się, niekończącą się dziczą rozciągającą się ku zachodowi. Choć pokolenie, które miało wydać Marka Twaina, Williama Deana Howellsa, Breta Harte i Charlesa Cable'a otworzyć miało granice wschodu i zachodu dla literackiego opisu, Longfellow i jemu współcześni zdają się zawieszani pomiędzy Europą i jej przeszłością (która, oczywiście, od pewnego momentu była również „ich” przeszłością), odległą i nie do końca im znaną, oraz gwałtownie poszerzającą się granicą, stanowiącą w sposób oczywisty scenerię dla nadchodzącej, lecz trudnej do przewidzenia, przyszłości.

W tym miejscu należy również wymienić cztery cechy szczególne literatury amerykańskiej początku XIX w. Po pierwsze, nadmorskie kolonie liczyły sobie wtedy już 200 lat własnej, odrębnej historii, której specyficzny charakter, rola i wartość moralna miały wielkie znaczenie dla elity intelektualnej kraju. Po drugie, morze było wszechobecne, niedzowne dla handlu i pozyskiwania pożywienia. Odgrywało ono ogromną rolę jako źródło wyobrażeń emocjonalnych i poetyckich oraz jako tło dla personifikacji natury – rolę, jakiej nie odgrywa już ono w świadomości współczesnych pisarzy, bez względu na to czy są zainteresowani

---

2. W standardowym współczesnym opracowaniu *Columbia Literary History of the United States* (1988), liczącym sobie 1,250 stron, Longfellowowi poświęcono około dwóch stron. Natomiast antologia opublikowana w 1905 r., zatytułowana *The Chief American Poets*, poświęca poezji Longfellowa aż 180 stron z 630, czyli ponad jedną czwartą objętości pracy.



kwestiami ekologicznymi. Po trzecie, nieprzerwany rozwój niewolnictwa w stanach południowych stanowił temat gorących sporów mieszkańców całego kraju. Kwestia niewolnictwa zainspirowała, a być może również ugruntowała, dwa ważne kierunki amerykańskiej myśli protestanckiej: jej nawykowo moralizatorski ton i misjonarską troskę o bezbronnych i uciśnionych. Po czwarte, nagłemu wzrostowi liczby ludności i zamożności, wraz z ekspansją osiedli ludzkich na zachód, towarzyszył niespotykany wcześniej rozwój technologiczny, którego wynalazki szybciej i bardziej gruntownie zmieniały wygląd krajobrazu oraz zachowanie społeczeństwa niż cokolwiek przedtem – i niemal wszystko, co pojawiło się później. Populacja miasta fabrycznego Lowell wzrosła z 0 do 15 000 w ciągu zaledwie dziesięciu lat (1820–30 r.)<sup>3</sup>. Nie tylko przędzalnie i huty stali, lecz przede wszystkim kolej, parowce, a nieco później telegraf i oświetlenie gazowe, zmieniły zarówno krajobraz jak i parametry przestrzeni społecznej.

Wszystkie cztery aspekty literatury północnego wschodu są wyraźnie widoczne w poezji Longfellowa i nadają szczególną formę tym jej elementom, które uważam za istotnie „ekopoetyckie”. O ile trzy pierwsze z nich znalazły swoje najsłynniejsze odzwierciedlenie w dziełach jego współczesnych: Nathaniela Hawthorne, Hermana Melville i Harriet Beecher Stowe, o tyle – pozwolę sobie stwierdzić – czwarty z nich najlepiej oddają dzieła samego Longfellowa.

Kwestia losu – w sensie politycznym, społecznym, etnicznym, czy osobistym – z konieczności zajmuje istotną pozycję w świadomości Amerykanów, którzy podejmowali wielkie wysiłki oraz ryzyko, by osiedlić się na nowym kontynencie, walcząc najpierw o bezpieczeństwo, a następnie o niepodległość, a którzy mieli rozprzestrzeniać się dalej kosztem ludności rdzennej i, co na początku 19 wieku stawało się coraz bardziej oczywiste, ku ich zagładzie. Świadomość, że zrealizować własne przeznaczenie – jakiegokolwiek miałyby ono być – można jedynie poprzez zniszczenie kogoś innego, jest czymś, z czym niewiele jest w stanie zmierzyć się bezpośrednio w życiu prywatnym, stając natomiast twarzą w twarz z taką świadomością na poziomie zbiorowym można doznać uczucia silnego niepokoju, który nierzadko poddaje się procesowi sublimacji.

W 1820 roku, w wieku lat trzynastu, Longfellow opublikował w gazecie swego rodzinnego miasta Portland krótki wiersz o bitwie pod Lovell's Pond, lokalnej utarczce podczas walk z Indianami, które rozegrały się sto lat wcześniej. Język wiersza jest żywiołowy, zaś jego warstwa ideologiczna jest konwencjonalna – tj. pokonani biali osadnicy umierają bohaterską śmiercią, zaś „barbarzyńcy” mają ponieść (i ponoszą) karę<sup>4</sup>.

---

3. George Howe, *A Sense of History*, New York, Smithmark Publishers 1996, s. 206.

4. Charles C. Calhoun, *Longfellow: A Rediscovered Life*, Boston, Beacon Press 2004, s. 24–25.

Całkowicie odmienny głos jest narratorem wiersza napisanego pięć lat później, kiedy Longfellow był studentem Bowdoin College, zatytułowanego *Burial of the Minnisink* (*Pogrzeb Minnisinka*). Sceneria to obraz malowany słowem, przypominający pejzaże Hudson River School:

W łagodnym świetle tak strzełście  
Wznosiły się pagórki błękitne. Bielony obłok jeden  
Co niebosiężny czub otaczał  
Ciepłym rumieńcem wieczoru gorzał;  
Oto srebrzystych jezior obraz  
Co Indianina duszę poi<sup>5</sup>.

Opis ten, choć niedookreślony, jest impresjonistyczny i malarski. Aspiruje do dostojności, bezpośrednio przypisywanego duszy Indianina. Postać Indianina nie jest naszkicowana wyraźniej niż krajobraz miejsca jego pochówku, lecz ton, który udaje się Longfellowowi osiągnąć w tym utworze – jak i w wielu innych – cechuje niemal biblijna powaga, równoważąca niedookreśloność obrazu:

Śpiewali, że przy rodzinnych chatach  
Trwał, w ostatni miesiąc kwietnej pory,  
Choć chwałą swą zim trzydziestu śniegi  
Nie oprószyły jeszcze jego czoła;  
Zepsutych owoców lata los podzielił  
Ginąc w owe dni nagie<sup>6</sup>.

Niedwuznaczne nawiązanie do nagiego Adama w raju, oraz – w domyśle – do grzechu pierworodnego i związanej z nim śmiertelności, wymaga od czytelników rezygnacji z rozróżnienia pomiędzy białymi a Indianami, właśnie po to, by rasy złąły się dla nas w jedno, abyśmy zobaczyli Indianina jako Człowieka przed upadkiem. Skłonność do zawłaszczania kultury rdzennych mieszkańców Ameryki, ich pojęć i doświadczeń – z uwzględnieniem, do pewnego stopnia, doświadczeń ludobójstwa – jako prehistorii doświadczenia anglo-amerykańskiego, lub ogólnoludzkiego, wyraźnie odróżnia się na tle XIX-wiecznej literatury amerykańskiej i, jak już wspomniano, stanowi charakterystyczną cechę współczesnej ekopoezji. To zawłaszczenie można odczytywać nie tylko jako kwestię wygody

---

5. Henry Wadsworth Longfellow, *Burial of the Minnisink*, w: *The Chief American Poets*, red. Curtis Hidden Page, Boston, Houghton Mifflin Co 1905, s. 103. Wersja oryginalna: „Far upward in the mellow light / Rose the blue hills. One cloud of white, / Around a far uplifted cone, / In the warm blush of evening shone; / An image of the silver lakes / By which the Indian's soul awakes”.

6. Longfellow, *Burial of the Minnisink*, s. 103. Wersja oryginalna: „They sang, that by his native bowers / He stood, in the last moon of flowers, And thirty snows had not yet shed / Their glory on the warrior's head;/But, as the summer fruit decays, / So died he in those naked days”.

moralnej, ale również jako potrzebę kulturową, bądź nawet psychologiczną. O ile jednak przytoczone powyżej młodzieńcze wiersze Longfellowa ukazują dwa różne, acz instynktowne sposoby postrzegania Indian, jego dojrzała poezja miała nadać dylematowi etniczemu pełnię świadomego wyrazu.

Szczególnie niepokojącym, wręcz neurotycznym utworem, zawartym w zbiorze znanym z łagodnego i opanowanego tonu *The Belfry of Bruges* (*Dzwonnica z Brużes*) opublikowanym w 1845 roku, jest krótki wiersz zatytułowany *To the Driving Cloud* (*Do Mknącej Chmury*). Longfellow zwraca się w nim do Indiańskiego wodza, który kroczy „ponury i mroczny niczym pędząca chmura” ulicami amerykańskiego miasta, które usunąć miało z powierzchni ziemi jego plemię, pozostawiając jedynie ślady stóp wodza, niczym odcisnięte w kamieniu ślady pazurów prehistorycznego ptaka na brzegu rzeki. Znajdujemy w tym wierszu nie tylko przepowiednię wyginięcia plemion indiańskich, lecz również obraz zderzenia ich praw etycznych z żądaniami etycznymi imigrantów z Europy:

Jakże ty możesz tymi ulicami chodzić – ty, którego stopy zieleń prerii znały? Jakże ty możesz tym powietrzem żyć – ty, któregoś pierś słodki wiew gór wdychała?

Ach, na próżno z dumną pogardą znosisz

Spojrzenia pogardy innych, pytając jakim prawem mury i chodniki owe wciąż

Zajmują ziemię łowisk waszych, gdy uciskanych mas miliony

Głodne z Europy strychów, jam wołają

Iż wszak i ich Pan dziedzicami ziemi stworzył i domagają się podziału!<sup>7</sup>

Longfellow przyznaje, że opisywany przez niego Indianin, będący w wierszu uosobieniem wszystkich indiańskich wartości, odznacza się miłością do natury i poczuciem własności ziemi, którą zamieszkuje, lecz zaraz potem poeta przewiduje z zimną, nawet sardoniczną bezstronnością, jego wysiedlenie przez społeczeństwo równie pewne siebie, lecz znacznie potężniejsze:

Ha! Saksonów i Celtów dech jak wschodni silny wiatr uderza,  
Na zachód wciąż spychając wigwamów waszych wiotki dym!<sup>8</sup>

---

7. Henry W. Longfellow, *To the Driving Cloud*, w: *Poems*, Boston and New York, Books, Inc (niedatowane), s. 73. Wersja oryginalna: „How canst thou walk these streets, who hast trod the green turf of the prairies? / How canst thou breathe this air, who hast breathed the sweet air of the mountains? / Ah! ‘t is in vain that with lordly looks of disdain thou dost challenge/ Looks of disdain in return, and question these walls and these pavements, / Claiming the soil for thy hunting-grounds, while down-trodden millions / Starve in the garrets of Europe, and cry from its caverns that they, too, / Have been created heirs of the earth, and claim its division!”

8. Longfellow, *To the Driving Cloud*, s. 74. Wersja oryginalna: „Ha! How the breath of the Saxons and Celts, like the blast of the east-wind, / Drifts evermore to the west the scanty smoke of thy wigwams!”

Objętość niniejszego artykułu nie pozwala na poświęcenie bliższej uwagi dwom najdłuższym i najbardziej znaczącym merytorycznie wierszom Longfellowa, lecz trzeba tu wspomnieć sposób, w jaki obrazują one stosunek nie tylko samego poety, lecz również jego czytelników do motywów znajdujących się w centrum uwagi współczesnego pisarstwa ekologicznego. *The Song of Hiawatha* (*Pieśń Hiawathy*), poemat napisany w 1855 roku, jest przedstawieniem kultury rdzennych Amerykanów i ich postrzegania przez amerykańską historię literatury. Przy całym swym chaosie leksykalnym i etnologicznym oraz powtórzeniach i metrum, które stały się obiektem niekończących się szyderstw i parodii, wiersz ten jest hymnem uznania dla indiańskiego ducha i sposobu życia, takiego jakim postrzegali go Longfellow i jemu współcześni. Jest to także mistrzowski akt kulturowego zawłaszczenia: na płaszczyźnie formalnej przejawia się on w zapożyczeniu schematu fińskiego metrum, którym poeta posłużył się aby opowiedzieć o życiu plemienia Odżibwejów, a także w przeciwstawieniu (również często wyśmiewanego) indiańskim nazwom flory i fauny (zaczepniętym z różnych języków) ich angielskich odpowiedników. Co ważniejsze jednak, Longfellow postrzega i rozmyślnie czyni swego bohatera „Indianina” praojcem białych Amerykanów, praojcem ludzi w ogóle. Czyni on z „indiańskiej” świadomości, jej prostoty i jedności z naturą, podstawową cechę anglosaksońskiej przeszłości i zaszczenia w społeczeństwie, które niszczyło zarówno samych Indian, jak i ich środowisko naturalne, poczucie tożsamości z nimi oraz z przypisywaną im jednością z naturą. Longfellow napisał do niemieckiego tłumacza tego wiersza: „bohater jest swoistym rodzajem amerykańskiego Prometeusza”<sup>9</sup>. Osiem lat po wydaniu *The Song of Hiawatha* krwawa akcja interwencyjna zdławiła powstanie Siuksów w Minnesocie, a podczas dwudziestu lat po Wojnie Secesyjnej życie Indian na wolności w kontynentalnej części Stanów Zjednoczonych wygasło niemal całkowicie. A jednak poemat cieszył się w tym okresie wielką popularnością – nie byłoby to możliwe, gdyby większość Amerykanów nie podzielała wrażliwego podejścia poety, jego szczerego zainteresowania kulturą i losem rdzennych mieszkańców kraju, jak również podziwu dla tej kultury i poczucia pewnej z nią identyfikacji. *The Song of Hiawathy* pozostaje swoistą aberracją w kanonie literatury – jeśli zasługuje on współcześnie na większą uwagę, to jedynie dlatego, że wyraża w dziewiętnastowiecznej formie sposób myślenia, który wciąż nam towarzyszy.

To samo można powiedzieć o *Evangeline* (1847), którego inwokacja – „Oto puszcza pierwotna” – niewiele ma wspólnego z zachodnią Nową Szkocją, w której rozpoczyna się akcja poematu. Jest to raczej odwołanie się przez poetę do poczucia – nigdy nie zamierającego na dłużej w sercach Amerykanów – że Nowy Świat jest (i słusznie być powinien) rajskim ogrodem. *Evangeline* w sposób niemal dosłowny

---

9. Longfellow, *Chief American Poets*, s. 158.

opisuje wygnanie z raju, długą wędrówkę przez bezdroża, a następnie ostateczne pojednanie – emocjonalne, lecz w domyśle również metafizyczne – w Mieście Braterskiej Miłości<sup>10</sup>. Zauważyć można, że utwór ten dostarcza okazji do wyrażenia wcześniej opisanego, misjonarskiego współczucia dla prześladowanych i choć Evangeline jest pozornie ofiarą na wpół zapomnianego wygnania Akadyjczyków z Nowej Szkocji w latach 60-tych XVIII wieku,<sup>11</sup> poemat ten ukazał się mniej niż 10 lat po masowych, tragicznych wysiedleniach plemion Indiańskich z południowych i środkowych stanów do Oklahomy i na zachód. Procer ten, który rozpoczął się w latach 30-tych XIX wieku i trwał ponad dekadę, objął setki tysięcy ludzi, skutkując kilkoma tysiącami zgonów. Nieodparcie nasuwa się wrażenie, że cierpliwa „obca” Evangeline, ukazana jako wędrująca w strapieniu po obszarze dolnego biegu Missisipi, wyżyny Ozark i Wielkich Równin, jest symbolicznym przedstawieniem haniebnych i brutalnych przesiedleń, obecnie znanych jako „Droga Łez”.

Omówione powyżej poematy wyraźnie wskazują, że poetyckie sumienie Amerykanów w latach 40-tych XIX wieku, którego wyrazicielem był Longfellow, było uwrażliwione na życie rdzennych mieszkańców. Chętnie zakładano, że czytelnicy rozumieją ich punkt widzenia, i co więcej, gotowi są współczuć im i utożsamiać się z nimi, a wszystko to w dużej mierze z tych samych pobudek, dla których współcześni pisarze, szczególnie ci, którym bliskie są kwestie ekologiczne, zachęcają do tworzenia takiego poczucia więzi. Nie zmienia to jednak faktu, iż fizyczna i kulturowa zagłada plemion postępowała nieuchronnie, podobnie jak zniszczenie „puszczy pierwotnej” i przekształcenie jej terenów w grunty służące osadnictwu przez białych ludzi i zyskowej produkcji.

Proces ten odcisnął swoje piętno na pokoleniu będącym świadkiem industrializacji społeczeństwa amerykańskiego, niemal całkowitego wylesienia Nowej Anglii, oraz masowej migracji wewnętrznej, która sprowadziła osadnictwo na środkowy zachód. Dwa z niewielu wierszy Longfellowa, które wciąż jeszcze przyciągają uwagę krytyków, zdają się odzwierciedlać bardzo bliskie czasom

---

10. Opis Filadelfii, jedyne miejsce na trasie epickiej podróży Evangeline, które Longfellow rzeczywiście odwiedził zanim skomponował ten poemat – przy bardzo precyzyjnie oddanych realiach – ma przekonywać, że utopijne pojednanie postępu cywilizacji z „pierwotną” naturą jest możliwe: „There all the air is balm, and the peach is the emblem of beauty, / And the streets still reecho the names of the trees of the forest, / As if they fain would appease the Dryads whose haunts they molested” – „Tam dech powietrza kojący a wzorem piękna brzoskwini owoc jest, / Zaś nazwy ulic są echem nazw leśnych drzew, / Jakby przebłagać one chciały gniew Driad za siedzib naruszenie.” Longfellow, *Evangeline*, w: *Chief American Poets*, s. 146.

11. Akadia – część Nowej Szkocji, do początków XVIII wieku kolonia francuska w Ameryce Północnej; wygnanie Akadyjczyków – w XVIII wieku, po tym jak Francja zrzekła się Akadii na rzecz Wielkiej Brytanii, proces przesiedlania jej francuskojęzycznych mieszkańców do innych kolonii brytyjskich (przyp. red.).

współczesnym złowieszcze przecucie, tak bardzo nie pasujące do triumfalistycznego ducha Boskiego Przeznaczenia, który na ogół kojarzony jest z tym okresem w historii kraju.

Wiersz *The Building of the Ship* (1849), (*Budowa okrętu*), jest niewątpliwie rozszerzoną metaforą dla budowania narodu, lecz proces konstrukcji, opisany właściwym Longfellowowi gładkim potokiem słów, jest również dosłownym opisem rabunkowego wykorzystania świata natury dla potrzeb człowieka cywilizowanego, zaś proces ten poeta opisuje z animistycznym współczuciem:

Dawnymi czasy  
W jeleni pełnych lasach Maine,  
Gdy na gór i równin lico  
Pokrywał śnieg, upadły One – drzewa sosen tak wyniosłe!  
[...]  
Pojmani władcy tak postawni,  
Z grzyw włosów swoich ogoleni,  
Nadzy i bosy,  
Udręczeni  
Wiatrem i żagla  
Rykiem  
Co przypomina w nieskończoność  
Rodzinne lasy utracone<sup>12</sup>.

Najbardziej złowróżbne fragmenty tego wiersza, jeżeli uzna się go za komentarz odnośnie charakteru i losu życia Amerykanów, pojawiają się w słynnym zakończeniu, które ujawnia treść metafory – „W dal płyn, Okręcie Ojczyzny!”. Longfellow namawia okręt by zmierzył się z niebezpieczeństwami mu grozącymi:

Niechaj cię nie zatrwoży huk i rozkołys nagły,  
To tylko fale morza, a nie podwodne skały,  
To tylko żagla łopot  
Sztorm podrzeć go nie zdoła!  
Na przekór skałom, burzy grzmotom  
Wbrew światłom błędnym na wybrzeżu

---

12. Henry W. Longfellow, *The Building of the Ship*, w: *Poems*, Boston and New York, Books, Inc (niedatowane), s. 95. Wersja oryginalna: „Long ago, / In the deer-haunted forests of Maine, / When upon mountain and plain / Lay the snow, They fell,—those lordly pines! / [...] / Those captive kings so straight and tall, / To be shorn of their streaming hair, / And naked and bare, / To feel the stress and strain / Of the wind and the reeling main, / Whose roar / Would remind them forevermore / Of their native forests they should not see again”.

W dal płyn, staw morzu czoła!  
Sercem, nadzieją będziemy z tobą...<sup>13</sup>.

Choć czytelnik zachęcany jest do podzielenia nadziei poety w stosunku do okrętu, wydźwięk tego finalnego ustępu wiersza wzmaga poczucie zagrożenia. Okręt zbudowany takim wysiłkiem i staraniem jest tak naprawdę łupinką wydaną na łaskę sił przyrody, której ogrom i moc przytłaczają swoim niszczyielskim potencjałem. Tradycyjnie już wiersz ten interpretuje się jako przestrożę i modlitwę w obliczu nadchodzącej wojny domowej, lecz można go także uznać za komentarz odnośnie kruchości i niepewności amerykańskiego społeczeństwa w aurze przyspieszającego postępu przemysłowego, który cechował owe czasy.

Jak już wspomniałem, Longfellow i autorzy mu współcześni zajmowali geograficznie i kulturowo pozycję pomiędzy zachodnim pograniczem, będącym głosem przyszłości, a przeszłością, związaną nie tylko z koloniami Ameryki, lecz również z europejskimi korzeniami amerykańskiej tożsamości. Washington Irving, Edgar Allan Poe, i Nathaniel Hawthorne – wszyscy oni zwracali się ku Europie w poszukiwaniu wątków i atmosfery dla swoich dzieł, zaś Longfellow, jako profesor języków nowożytnych na Harvardzie, dodatkowo zawodowo interesował się literaturą i tradycją różnych krajów Europy. Zainteresowanie to przyczyniło się do powstania dużej liczby przeważnie kiepskich, acz malowniczych poematów, które krytykowali jego współcześni<sup>14</sup>. W tym zakresie różni się on znacząco od większości współczesnych amerykańskich ekopoetów (oraz krytyków), których punkt widzenia bywa wyzywająco zaściankowy. Jednakże, być może, to właśnie tutaj, poetycki głos Longfellowa staje się „ekopoetycki” na najbardziej współczesną modłę, ponieważ świadomość europejskich korzeni daje mu szerszy pogląd na dokonania ludzkości i kwestię upływu czasu. W XIX wieku nie można było jeszcze powziąć myśli o katastrofie ekologicznej kończącej istnienie ludzkiego gatunku jako takiego, lecz dla wszystkich ludzi dysponujących wiedzą na temat przebiegu historii jasne było, iż duma, nieostrożność, oraz nieobliczalne działanie losu mogły skutkować zniszczeniem kultur i cywilizacji.

Jak już wspomniałem, przywłaszczenie sobie tradycji rdzennych Amerykanów i ich „ducha”, któremu towarzyszyło zawłaszczenie ich ziemi, musiało zrodzić w umysłach białych Amerykanów bolesną świadomość losu, jaki stał się udziałem

---

13. Longfellow, *The Building of the Ship*, s. 99. Wersja oryginalna: „Fear not each sudden sound and shock, / 'T is of the wave and not the rock; / 'T is but the flapping of the sail, / And not a rent made by the gale! / In spite of rock and tempest's roar, / In spite of false lights on the shore, / Sail on, nor fear to breast the sea! / Our hearts, our hopes are all with thee...”.

14. Zob. Charles C. Calhoun, *Longfellow: A Rediscovered Life*, Boston, Beacon Press 2004, s. 158–162.



łem ich plemion i kultury, którą nawet wówczas wciąż niszczyli – losu, którego charakter niewątpliwie jeszcze dobitniej uświadamiało widoczne zniszczenie pierwotnego krajobrazu w miarę przesuwania się granic na zachód, oraz powszechna degradacja środowiska naturalnego towarzysząca pojawieniu się przemysłu ciężkiego. Poprzez skojarzenie z dolą plemion indiańskich, którym odbierano ich styl życia – oraz samo życie – protestancy osadnicy, szczególnie purytanie, żywili częstokroć związane z takimi wyobrażeniami współczucie dla Żydów. Niewątpliwie wynikało ono po części z dogłębnej znajomości Starego Testamentu, a częściowo z poczucia ich własnej tożsamości jako prześladowanych za religię oraz żywego przekonania, że zostali przez Boga w sposób szczególny wybrani. Niemniej jednak, ten ostatni aspekt, w niektórych sferach manifestujący się w postaci zadufania etnicznego, jeszcze częściej przejawiał się w ponurym przeświadczeniu o niedotrzymaniu obietnic, niewykonaniu powierzonych zadań i próżności ludzkich wysiłków.

Owo poczucie czekającej zguby, które towarzyszyło okrętowi Longfellowa, pojawia się również w zupełnie innym wierszu z tego samego okresu – *The Jewish Cemetery at Newport* (1852), *Żydowskim cmentarzu w Newport*, będącym zadumą nad grobami od dawna już nieistniejącej żydowskiej społeczności miasta. O ile motyw straty, wygnania i uchodźstwa, poruszany już w wierszach omawianych powyżej, jest tu również bardzo istotny, o tyle impresjonistyczne ukazanie żydowskiej diaspory zbudowane zostało w taki sposób, aby Czytelnik mógł utożsamić ją z obrazem pełnych stoicyzmu Indian oraz surowych purytanów:

Duma i hańba ręka w rękę  
Przez świat szły z nimi w każdą drogę;  
Niczym piach bici i deptani.  
Lecz jak kontynent niewzruszeni<sup>15</sup>.

Tutaj, podobnie jak w ostatniej części „*The Building of the Ship*”, uwaga koncentruje się na nieprzerwanej pracy oraz wytrwałości w walce o niepewny byt we wrogim środowisku. Choć okręt ojczyzny pozostaje – przynajmniej tymczasowo – na powierzchni pomimo wszystkich zagrożeń, jakie niesie ze sobą morze, Żydzi z Newport od dawna nie żyją, ich społeczność zniknęła

---

15. Henry W. Longfellow, *The Jewish Cemetery at Newport*, w: *Poems*, Boston and New York, Books, Inc (niedatowane), s. 136. Wersja oryginalna: „Pride and humiliation hand in hand / Walked with them through the world where'er they went; / Trampled and beaten were they as the sand, / And yet unshaken as the continent”.



z powierzchni ziemi, jedynie ich blaknące na nagrobkach nazwiska „o obcym brzmieniu i innym klimacie” stanowią złowieszcze ostrzeżenie dla Longfellowa i jego czytelników:

Cóż! Tego co było nic nie wróci!  
W jękach boleści, trudzie, znoju  
Ziemia kolejne swe wydaje dzieci, lecz nie podźwiga ich na nowo  
Upadłe ludy nie powstaną<sup>16</sup>.

Poezja Longfellowa odznacza się szczególną cechą, którą dzieli on, jak już wspomniałem powyżej, z niektórymi malarzami krajobrazu. Łączy on przykuwające uwagę obrazy z pewnym rodzajem konceptualnej abstrakcyjności, na skutek czego rzeczy ukazują się czytelnikowi w sposób żywy a jednocześnie niekonkretny. Choć stwierdzenie to może wydać się kontrowersyjne, pod tym względem wybiega on w przyszłość, ku poezji ekspresjonistycznej. By zilustrować to stylistyczne podobieństwo, oraz równie uderzające podobieństwo tematyczne, podkreślające ciemny, eschatologiczny aspekt usposobienia Longfellowa, który zapewne cechował również jego czytelników i który wyraźnie umiejscawia go wśród prekursorów świadomości ekologicznej, pozwolę sobie skończyć niniejsze omówienie klasycznym przykładem niemieckiej poezji ekspresjonistycznej. Sześćdziesiąt lat po tym, jak Longfellow rozmyślał nad żydowskimi grobami w Newport, austriacki poeta wyklęty Georg Trakl napisał *Abendland (Zachód)*:

O miasta wielkie  
Kamienne stojące  
Na równinie!  
Tak cicho zdąża  
Wygnaniec ów  
O licu pociemniałym, wiatr,  
Ku nagim drzewom na wzgórzach.  
O strumienie lśniące w dali!  
Gwałtownie grozi  
Zachód słońca straszliwy  
W burzowej chmurze ukryty.  
O plemiona konające!

---

<sup>16</sup> Longfellow, *The Jewish Cemetery at Newport*, s. 136. Wersja oryginalna: „But ah! What once has been shall be no more!/The groaning earth in travail and in pain/Brings forth its races, but does not restore./And the dead nations never rise again”.

Błada fala  
Na brzegu rozbita nocy,  
Gwiazdy spadające<sup>17</sup>.

artykuł przetłumaczyła  
Monika Hartman

---

17. Georg Trakl, *Abendland*, w: *Song of the West*, San Francisco, North Point Press 1988, s. 98. Wersja oryginalna: „Ihr großen Städte/Steinern aufgebaut / In der Ebene!/So sprachlos folgt / Der Heimatlose / Mit dunkler Stirne dem Wind,/Kahlen Bäumen am Hügel. / Ihr weithin dämmern- den Ströme!/Gewaltig ängstet / Schaurig Abendröte/ Im Sturmgewölk./ Ihr sterbenden Völker!/ Bleiche Woge / Zerschellend am Strande der Nacht, / Fallende Sterne”. W wersji angielskiej: „You great cities / Built of stone / On the plain! / So speechlessly follows / The wanderer / With darkened visage the wind, / Bare trees on the hill. / You distantly shining streams! / Violently frightens / The awful sunset / In the stormcloud. /You dying tribes! / A pale wave / Breaking on the shore of the night, / Falling stars”. Tłum. z wersji niem. – D.S. Tłum. z wersji ang. –M.H.

Milczące życie liter.  
O związku języka i przyrody  
w poezji R.S Thomasa.

Czy byłeś jednym z tych trzech,  
którzy przywędrowali do warsztatu,  
niosąc dary serca, umysłu i duszy  
nowonarodzonemu w kołysce?

Czy była nad nią poświęta  
z molekuł i elektronów  
i metal, który ochrypl, próbując  
powtarzać: Święty. Święty. Święty?

Powinieneś był wrócić do swej szklanej  
kuli, która miała do pokazania również  
inną przyszłość.

R.S. Thomas, *Counterpoint, Incarnation*

1.

„Ekokrytyka pamięta więc o Ziemi”<sup>1</sup> – tak w poświęconym ekokrytyce rozdziałowi książki *Introducing Criticism at the Twenty-First Century* Kate Rigby podsumowuje swoje wstępne rozważania przybliżające historię myśli ekologicznej. W rzeczy samej, użyty w owej frazie czasownik *remember* wydaje się najsugestywniej puentować współczesny eko-namysł, wprowadza nas bowiem w przestrzeń dwóch najważniejszych problemów, którym refleksja ekologiczna stara się sprostać. Po pierwsze, słowo *remember* odsyła do czynności wydobywania z pamięci czegoś, co przez jakiś czas pozostawało nieuświadomione, po drugie, sugeruje, że ma się coś na uwadze (*keep in mind*, dosłownie: trzymać coś w umyśle). Abstrahując na chwilę od roli, jaka przypada w tym procesie świadomości, powiedzieć można, że przedstawiana w ten sposób Ziemia staje się jednym z tych „beneficjentów” postmodernizmu, którym po latach marginalizacji oddaje się głos, mający rozbrzmiewać za sprawą alternatywnych wobec uznanej

---

1. „Ecocriticism, then, remembers the earth”. Kate Rigby, *Ecocriticism*, w: *Introducing Criticism at the Twenty-First Century*, red. Julian Wolfrey, Edinburgh, Edinburgh University Press 2002, s. 154.

za modernistyczną narracji, obnażających proces zapominania o przyrodzie. Owe wariantywnie narracje z konieczności więc muszą sięgać wstecz do tych historycznych „wydarzeń” (czy to do rozkwitu ścisłego przyrodoznawstwa, czy też wyodrębnienia się kultury przeciwstawianej z zasady naturze), które w sposób szczególny przyczyniły się do stopniowego zaniedbania związku człowieka z Ziemią.

Najdalej w historię spogląda, jak się zdaje, Lynn White, który w swojej opowieści o „zapominaniu przyrody” (przedstawionej w artykule: *The Historical Roots of Our Ecological Crisis*) sięga aż do stworzenia świata, a dokładniej: do tej specyficznej opowieści o stworzeniu, która, zaczerpnięta z tradycji judaistycznej, ukształtowała świadomość chrześcijańską będącą fundamentem kultury Zachodu. Wychodząc z założenia, że stosunek człowieka do Ziemi zależy przede wszystkim od przekonań dotyczących istoty przyrody i jej przeznaczenia („czyli od religii”<sup>2</sup>), White zastanawia się co takiego mówi Biblia o związku ludzi z ich naturalnym otoczeniem i podkreśla, że opis ten jednoznacznie wskazuje na niejako przyjęte przez Boga z założenia podporządkowanie Ziemi człowiekowi:

Człowiek nazwał wszystkie zwierzęta, ustanawiając swoją nad nimi dominację. Bóg zaplanował to wszystko [stworzenie – J.S.] wyłącznie ku pożytkowi i ku panowaniu człowieka: każda rzecz została stworzona tylko po to, by służyć jego celom. I chociaż ciało człowieka zostało stworzone z gliny, nie jest on po prostu częścią natury: jest stworzony na obraz Boga<sup>3</sup>.

Wyrastające z tych przekonań chrześcijaństwo określa White jako „najbardziej antropocentryczną religią, jaką widział świat”<sup>4</sup>, zwraca jednak uwagę na istnienie alternatywnej wersji chrześcijaństwa, którą reprezentował św. Franciszek z Asyżu i chociaż w głoszeniu idei równości wszelkiego stworzenia Franciszek ostatecznie poległ, jak konkluduje White, to jednak warto przypominać jego światopogląd, ogłaszając go patronem ekologów<sup>5</sup>.

To właśnie narracja Lynna White’a przychodzi na myśl, gdy zaczyna się rozważać ekokrytyczne wątki wyraźnie obecne w twórczości R.S. Thomasa (1913–2000) – walijskiego pastora, który w ostatnich latach stał się jednym z najbardziej rozpoznawanych współczesnych twórców brytyjskich. Jako duchowny, lecz i poeta – a więc ten, kto nie mieści się w ramach ortodoksyjnego chrześci-

---

2. Lynn White Jr., *The Historical Roots of Our Ecological Crisis*, w: *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*, red. Cheryl Glotfelty, Harold Fromm, Athens, Georgia, University of Georgia Press 1996, s. 9.

3. White, *The Historical Roots of Our Ecological Crisis*, s. 9.

4. White, *The Historical Roots of Our Ecological Crisis*, s. 9.

5. White, *The Historical Roots of Our Ecological Crisis*, s. 9.

jańskiego światopoglądu<sup>6</sup> – Thomas najwyraźniej dostrzega potrzebę wysnuca ponownej, koniecznie poetyckiej opowieści o chrześcijaństwie, która nie tylko pozwałaby na rewizję miejsca, jakie zajmuje we wszechświecie człowiek, ale również weryfikację roli, jaką w tym wszechświecie odgrywa Bóg. Dążenie to, widoczne w wielu kosmogonicznych wierszach będących próbą przedstawienia alternatywnej wersji powstania świata i ludzkości<sup>7</sup>, najpełniej staje się widoczne w jednym z późniejszych tomów, który, opatrzony znaczącym tytułem *Counterpoint* (*Kontrapunkt*), pomyślany został jako wariantywna opowieść o dziejach wpisanych w kontekst historii zbawienia<sup>8</sup>. Jako taka, opowieść ta niejednokrotnie polemicznie parafrazuje biblijne wersety, nie tyle je negując, co podkreślając nieoczywisty charakter relacji pomiędzy Bogiem a stworzeniem, którego częścią stał się uposażony w świadomość człowiek. To właśnie ta alternatywna wizja aktu stworzenia staje się dla Thomasa sposobem na rewizję specyficznego związku ludzi z otaczającym ich środowiskiem oraz Stwórcą, którego zamysł jest tu często kwestionowany i podlega nieustannym redefinicjom.

W tym właśnie kontekście należałoby się przyjrzeć jednemu z pierwszych pojawiających się w tomie *Counterpoint* wierszy, który bezpośrednio nawiązuje do przedstawienia aktu stworzenia, z jakim mamy do czynienia w Ewangelii wg św. Jana – a więc już w *stricte* chrześcijańskiej narracji. Podczas gdy autor Ewangelii stwierdza: „Na początku było Słowo”, a następnie: „A Słowo stało się ciałem i zamieszkało wśród nas”<sup>9</sup>, Thomas pisze co następuje:

Nie, na początku była cisza  
przerwana przez słowo,  
które kazało jej trwać.

Sza: dźwięk ptaka, który ląduje  
na wodzie; dźwięk myśli  
na brzegu czasu [...]

Echo

---

6. Thomas niejednokrotnie podkreślał, że czuje się przede wszystkim poetą, co nie zawsze idzie w parze z profilem ortodoksyjnego wyznawcy. Na przykład: „Oczywiście, że nie jestem ortodoksyjny, nie wiem ilu prawdziwych poetów kiedykolwiek było”. Cytat z wywiadu przeprowadzonego przez Molly Price-Owen: *R. S. Thomas in Conversation with Molly Price-Owen*, „The David Jones Journal” Summer/Autumn (2001), s. 97.

7. Na przykład wiersz *Once* z tomu *H'm*. Zob. R. S. Thomas, *Collected Poems 1945–1990*, Phoenix, London 1993, s. 208. Innym przykładem może być wiersz *Making*. R. S. Thomas, s. 221.

8. Wydany w 1990 roku tom *Counterpoint* podzielony jest na cztery sekcje nawiązujące do zachodniego określenia czasu opartego na wydarzeniach związanych z Jezusem Chrystusem. Są to następujące działy: *B.C. (Before Christ* czyli: *przed Chrystusem*), *Incarnation (Wcielenie)*, *Crucifixion (Ukrzyżowanie)* i *A.D. (Anno Domini, Rok Pański)*.

9. *Biblia Tysiąclecia*, J 1, 1 oraz J 1, 14.

wypowiedzi poczętej w umyśle  
Boga. [...] Dźwięk Hostii  
wymamlanej przez gadzie  
usta. [...]<sup>10</sup>

Znamiennym jest, że tym, co istnieje u zarania stworzenia, będąc poniekąd jego fundamentem, nie jest Logos, który następnie mógłby stać się ciałem, ale cisza. *Słowo*, które pojawia się na jej tle, a które nie zostaje zapisane z dużej litery, nie pretenduje do objęcia despotycznej roli, jaką zwykło się przypisywać Logosowi. Po pierwsze, słowo to nie narusza ciszy: tak jakby cisza i język mogły istnieć równolegle, wzajemnie się nie zakłócając; po drugie, tak wybrzmiałe słowo nie jest częścią lingwistycznego systemu, wyraźnie brakuje tu bowiem słownictwa, a samo słowo wybrzmiewa w dźwiękach, które są właściwe stworzeniu u początków jego powstania. W tym też kontekście nawiązuje Thomas do chrześcijańskiej koncepcji wcielenia słowa i (jakby dzieląc niepokój Lynna White'a związany z nadmiernym uwzniośleniem pierwszego człowieka, w którego *post factum* wcielił się sam Bóg<sup>11</sup>) przedstawia poeta Hostię, która zostaje dana wszelkiemu istnieniu. Hostia wydaje się tu odgrywać niebagatelną rolę, odwołuje się ona bowiem nie (albo przynajmniej: nie przede wszystkim) do historycznego wydarzenia wcielenia, które moglibyśmy umieścić na linearnej osi czasu, ale do tego wcielania, które staje się częścią codzienności. Ponadto użyte przez Thomasa słowo *Host* – zapisane już z dużej litery, a więc niepozostawiające wątpliwości co do tego, kto się za nim kryje – wskazuje w swojej wieloznaczności nie tylko na Boga jako na opłatek, ale też na Boga jako gospodarza i jako żywiciela. Istnienie takiego, łączącego w sobie owe trzy role, Stwórcy poświadczane jest przez dźwięk dobywający się z ust stworzonego przez niego gada, który, najwyraźniej, wypowiada to, czym się żywi (lub też: żywi się tym, co wypowiada)

W poetyckiej kosmogonii Thomasa to właśnie dźwięk wydaje się być najbardziej znaczący: niesie z sobą znaczenie, które stało się podstawą świata. Bo też wypowiedź, którą zwykliśmy utożsamiać ze stworzeniem (ów boski performatyw, z którym mamy do czynienia w Księdze Rodzaju) nie zostaje tu właściwie wypowiedziana, ale istnieje jako poczęta w boskim umyśle i tylko jako taka dociera

---

10. R. S. Thomas, *Counterpoint*, Tarsset, Bloodaxe Book 2000, s. 9. Tłumaczenie – J. C. Wersja oryginalna: „No, in the beginning was silence/that was broken by the word / forbidding it to be broken./ Hush: the sound of a bird landing / on water; sound of thought/ on time's shore; [...] / An echo / in God's mind of a conceived / statement. [...] The mumbling /of the Host by reptilian / lips [...]”.

11. Szczególnie w swoim zachodnim wydaniu Chrześcijaństwo jest najbardziej antropocentryczną religią, jaką widział świat. Już w II w. zarówno Tertulian, jak i św. Ireneusz z Lyonu upierali się, że kształt Adama był już zapowiedzią obrazu wcielonego Chrystusa. White, *The Historical Roots...*, s. 10. Tłumaczenie – J. C.

do naszych uszu. Echo Boga – dźwięk, którego źródło nie sposób zlokalizować – rozbrzmiewa w stworzeniu, chociaż Logos pozostaje w sferze ciszy. Sugeruje tym samym Thomas, że Bóg nie jest ani słowem, ani nie jest wcielony, lecz jest zawsze poza językiem i poza materią. Można jednak dostrzec, że, w specyficznym chrześcijańskim sposobie, Thomas nierozzerwalnie łączy ciało ze słowem – materię świata z materią języka, słowo nie wybrzmiewa bowiem poza stworzeniem, a sam dźwięk staje się tym zarodkiem mowy, który człowiek dzieli z innymi istnieniami, a który zawsze jest podszyty ciszą, będącą odwieczną domeną Boga<sup>12</sup>.

## 2.

Mimo że w swoich poetyckich rozważaniach Thomas znacznie wykracza zarówno poza tradycyjne, jak i ortodoksyjne chrześcijańskie przedstawienie rzeczywistości, to jednak jego poezja zasadza się głównie na tym, aby zlokalizować w tej rzeczywistości Boga. Bóg nie jest bowiem dla Thomasa metafizycznym Bytem oddzielnym od Ziemi przez galaktyki ciszy, ale kimś, kto ukrywa się w stworzeniu. Zagadkowo przedstawia Thomas „umiejscowienie” Boga w jednym z kolejnych wierszy tomu *Counterpoint*, będącym nawiązaniem do starotestamentalnej walki Jakuba z Bogiem<sup>13</sup>, który zapytany jak się nazywa, odparł: „Czemu pytasz mnie o imię?”, jak gdyby nie było ono ważne. Thomas sugeruje jednak, że Bóg zataił przed człowiekiem coś o wiele bardziej istotnego niż samo imię: zataił jego treść nierozzerwalnie złączoną z materialnością istnienia: „To nie/ imię zostawił on dla siebie/ ale swą liczbę, ten/ atomowy ciężar, który włada”<sup>14</sup>.

Zasugerowane tu, specyficzne i różne od ludzkiego, istnienie Boga osadza Thomas w samym sercu tajemnicy nieuchwytnego zmysłowo, kwantowej przestrzeni materii, którą rządzą prawa niezrozumiałe nawet dla fizyków. To tu znajduje się przestrzeń dla działania siły, która warunkuje istnienie nie będąc jednak uchwytną w jego obszarze. I choć trudno odpowiedzieć na pytanie: „Kim

---

12. W poetyckiej parafrazie starotestamentowego mitu o wieży Babel, sugeruje Thomas, że Bóg przestraszył się słownictwa, które sukcesywnie wznosiło się do jego poziomu, korzystając jednak z tego, że w ludzkim słowniku wciąż znajdowało się puste miejsce przy jego imieniu uczynił tam znak, który zdaje się stanowić samo sedno tajemnicy, za którą kryje się Bóg odpoczywający po stworzeniu w przestrzeni „odwiecznej ciszy”: „[...] And the darkness / that is a god's blood swelled/ in him, and he let it/ to make a sign in the space/ on the page, that is in all languages / and none; that is the grammarian's / torment and mystery / at the cell's core, and the equation / that will not come out, and is/ the narrowness that we stare / over into the eternal/ silence that is the repose of God”. R.S. Thomas, *The Gap*. W: R.S. Thomas, *Collected Poems...*, s. 324.

13. Zob. *Biblia Tysiąclecia*, Rdz 32, 25–31.

14. „It was not/ his name he withheld / but his number, that / atomic weight which decrees”. R. S. Thomas, *Counterpoint*, s. 14. Tłumaczenie – J.S.



właściwie jest Bóg Thomasa?”, jeśli pytanie to zadaje się w kontekście określonego światopoglądu religijnego, to na pewno łatwiej jest odpowiedzieć na nie w świetle jego własnych słów, które sugerują, że Bóg jest przede wszystkim największą tajemnicą ukrytą w doświadczalnym świecie. To założenie wydaje się być dla Thomasa podstawowym i ze względu na nie, jak się zdaje, odrzuca poeta wszystkie inne założenia mogące tę tajemnicę przesłonić. Jednym z takich założeń jest też *doxa*, czyli, jak sugeruje źródłosłów, mniemanie, które należy uznać za słuszne: „Bycie kimś w rodzaju ortodoksyjnego wyznawcy jest dla mnie trudne [...] o wiele bardziej fascynuje mnie nadzwyczajna natura Boga. Jestem zafascynowany tą tajemnicą i starałem się opisać to doświadczenie [...]”<sup>15</sup>. Taki punkt wyjścia czyni z Thomasa specyficznie poetyckiego fenomenologa, który, podobnie jak (szczególnie ci odrzucający metafizyczne założenia) filozofowie, musi zmierzyć się z epistemologicznym pytaniem dotyczącym możliwości zdobycia wiedzy o istocie, która pozostaje ukryta, a więc percepcyjnie niedostępna. I choć wiele jest wierszy mierzących się z tym pytaniem, warto prześledzić ów problem na dłuższym utworze w całości poświęconym formie boskiej komunikacji:

Wiadomość od Boga,  
którą ptak wyśpiewał w moim oknie  
oferuje przyjaźń.  
Posłuchaj tylko. Co za język!  
Kto powiedział, że Bóg jest poza  
mową? Każde słowo wstrzykuje we mnie  
uśmiech. Spotkaj się ze mną  
jutro, powiada, tutaj  
o tej samej porze, a przypomnisz sobie  
jak cudowne było  
dzisiaj: bez trosk i bez bólu,  
nieodgadniona tajemnica  
nic nie znaczy. Dałem ci rentgenowskie  
oko, byś mógł patrzeć: nie po to, żeby szukać  
lecz żeby odkryć  
jak niezłśliwy jest wzrost miłości.  
Byłeś też pacjentem, który –  
pogrążony w narkozie – leżał na stole prawdy,  
podczas gdy życie wprowadzało w niego  
swój zielony skalpel.  
Spotkaj się ze mną jutro,  
powiedziałem, a będę ci to śpiewał wciąż  
na nowo, jeśli przyjdiesz<sup>16</sup>

---

15. R.S. Thomas *in Conversation...*, s. 97–98.

16. R.S. Thomas, *Message*, w: R.S. Thomas, *Collected Poems...*, s. 449. Tłumaczenie – J.S. Wersja oryginalna: „A message from God /delivered by a bird /at my window, offering friendship. /Listen. Such language! /Who said God was without /speech? Every word an injection /to make me

Czytając pierwsze wersy tego wiersza można odnieść wrażenie, że stworzenie jest idealnym przekaznikiem informacji, jeśli nie *o*, to przynajmniej *od* Stwórcy. Wydaje się bowiem, że poeta natychmiast uświadamia sobie „esencję” śpiewu ptaka, którą jest oferta przyjaźni z Bogiem. W idealnym – jakby Husserlowskim, uchwytyjącym „rzecz samą w sobie” – oglądzie, materia, która przekazuje tę wiadomość (ptak, stworzenie), wydaje się transparentna i może ulec redukcji, czyli zostać odrzucona jako coś przygodnego. Jednak w kolejnych wersach Thomas wzbudza naszą nieufność w stosunku to rzeczywistej istoty wiadomości, zwracając uwagę na specyfikę boskiej komunikacji, przedstawionej jako dynamiczny proces, w którym materia tak naprawdę odgrywa główną rolę, a tytułowa wiadomość dopiero w niej się wydarza. Niejako podważając własne twierdzenia o milczeniu Boga, pyta Thomas wyzywająco: „who said that God is without speech?”, co implikuje zarówno to, że Bóg ma swoją mowę, jak i to, że Bóg jest wewnątrz mowy (jeśli nie jest *without*: na zewnątrz, to musi być *within*: w środku). Dziwne jest jednak przesłanie takiej mowy, zasadza się ono bowiem na przesunięciu w czasie kluczowego spotkania, a więc na odroczeniu docelowego znaczenia, jak gdyby w boskiej mowie niechybnie coś człowiekowi umykało. Istotnie – tworzące ją słowa nie są wypowiedane, ale wstrzykiwane; jej oddziaływanie jest zatem przede wszystkim cielesne, a więc obywające się w dużej mierze bez pośrednictwa rozumu. Potwierdza to przypuszczenie wzmianka o pacjencie, który, pogrążony w anestezjologicznym stanie nieświadomości, wydany jest na „zielony skalpel” życia, sugerujący połączenie działania Boga z oddziaływaniem natury. Istotne wydaje się przy tym, że zmysłowy, nieświadomiony wpływ Stwórcy ukrytego w swym stworzeniu poprzedza sam proces uchwyconej przez wiersz komunikacji (na co wskazuje czas przeszły frazy: „Byłeś też pacjentem...”), z kolei przedstawienie owego procesu w wierszu wydaje się być integralnym dopełnieniem całej komunikacji – wszak obiecany przez poetę śpiew złączyłby się wówczas z inicjującym wszystko śpiewem ptaka i to właśnie w tym połączeniu tytułowa wiadomość mogłaby wybrzmieć w pełni.

Nie sposób przecenić filozoficzny zmysł Thomasa, bo choć nic nie wskazuje na to, by był on zaznajomiony ze współczesną mu filozofią, szczególnie francuską, to przecież poruszone przez niego sprawy korespondują z problemami, z którymi za jego życia borykali się uczniowie i, początkowo przynajmniej, entuzjaści fenomenologii Husserla; w szczególności zaś Merleau-Ponty, który niemal całą

---

smile. Meet me tomorrow, here /at the same time and you will remember /how wonderful today / was: no pain, no worry; /irrelevant the mystery if /unsolved. I gave you the X-ray /eye for you to use, not /to prospect, but to discover /the unmalignancy of love's /growth. You were a patient, too, / anaesthetised on truth's table, /with life operating on you /with a green scalpel. Meet me tomorrow, /I say, and I will sing it all over /again for you, when you have come to”.

swoją naukową pracę poświęcił badaniom roli, jaką w procesach związanych ze świadomością odgrywa percepcja zmysłowa. Szczególnie istotnym w kontekście rozważanych przez Thomasa związków pomiędzy człowiekiem, jego środowiskiem a zamieszkującym materialne istnienie Bogiem wydaje się rozpoznanie, które najpełniej formułuje Merleau-Ponty w swoich ostatnich esejach wydanych po jego śmierci w tomie *Widzialne i niewidzialne*. Niejednokrotnie podkreśla w nim filozof jak doniosłe znaczenie ma to, że człowiek, który egzystuje w świecie materialnym sam, poprzez swoje ciało, również jest materialnym istnieniem, przez co staje się integralną częścią otaczającej go rzeczywistości, zaś jego bycie w świecie zasadza się na dynamicznym splocie podmiotowości z przedmiotowością, których zamiennność skutkuje specyficznym chiazmem<sup>17</sup>. Chiazm ten jest wynikiem doświadczenia zarówno własnej podmiotowości (ja widzę), jak i własnej przedmiotowości (jestem widziany): „Kiedy widzę, widzenie [...] musi być podszyte dodatkowym albo innym widzeniem; widzeniem mnie samego widzianego z zewnątrz”<sup>18</sup>. Dopiero zamiennność i równorzędność tych spojrzeń umożliwia właściwą percepcję: „ten, kto widzi może osiąść widzialne tylko jeżeli sam jest przezeń posiadany, jeżeli *do niego należy*”<sup>19</sup>. Podkreśla więc Merleau-Ponty jak ważne dla oglądu rzeczywistości jest uznanie siebie jako rzeczy pomiędzy innymi rzeczami, zaś przedmiotów zawsze jako potencjalnie obdarzonych podmiotowością równą mojej. Filozof uświadamia zarazem, że to, co widzialne nie stanowi całości świata materialnego, ale podobnie jak ja sam nie ograniczam się ani do swojego wzroku, ani do swego wyglądu, tak to, co widzę, nie ogranicza się do owej widzialnej błony, bowiem „własnością widzialnego jest to, iż stanowi ono powierzchnię niewyczerpanej głębi”<sup>20</sup>. To właśnie głębia drażąca to, co materialne, staje się przestrzenią, w której lokuje Merleau-Ponty rządzącą materią, ale i z konieczności przenikającą ją, idealność: „będziemy zatem musieli uznać idealność, która nie jest obca tkance cielesności, która tworzy jej osie, jej głębię, jej wymiary”<sup>21</sup>. Byłaby więc idealność Merleau-Ponty’ego zbieżna poniekąd z ową zatajoną „masą atomową” Boga, nieuchwytną zmysłowo, ale zamieszkującą materię. Znamiennym jest jednak, że idealność ta jest nierozzerwalnie związana ze zmysłowością i nie ma sposobu na to, by była jej pozbawiona. Nie jest to zresztą, jak sugeruje Merleau-Ponty, szczególnie wskazane, ponieważ: „nie ma widzenia bez przesłony: idee [...] mogą się wyczerpująco odsłonić przez wyglądy i być

---

17. Zob. Maurice Merleau-Ponty, *Splot – chiazma*, przeł. Małgorzata Kowalska, w: Maurice Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, przeł. Małgorzata Kowalska, Jacek Migasiński, Renata Lis, Iwona Lorenc, Warszawa, Aletheia, 1996, s. 135–161.

18. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, s. 139.

19. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, s. 139.

20. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, s. 147.

21. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, s. 155.

nam dane jako idee tylko w cielesnym doświadczeniu [...] swoją władzę, swoją fascynującą niezniszczalną moc, czerpią właśnie z tego, że prześwitują spoza bytu lub w jego sercu<sup>22</sup>. Dlatego też, gdy w wierszu *Amen* Bóg pyta człowieka o źródło jego wiedzy: „Skąd możesz wiedzieć?”, odpowiedzią człowieka jest spacer po polach, które zawierają w sobie głębię, w którą człowiek może zerknąć, gdy sam stanie się przez przyrodę oglądany, co podkreśla Thomas w ostatniej strofie tego utworu: „Oziębły pejzaż odwzajemnił mój wzrok [...] A pod zielonymi literami, / Molekuły i wirus krwi”<sup>23</sup>.

Podobnie jak u Merleau-Ponty’ego, tak też u Thomasa dostrzec można rozwarstwienie materii na to, co widzialne oraz to, co zmysłowo nieuchwytnie, a co poeta konsekwentnie przedstawia odwołując się do niewidzialnej w zwykłym oglądzie mikroskali istnienia. Dlatego też tak istotnym jest, że w obliczu tajemnicy, jaką jest Bóg, człowiek obdarzony został wspomnianym w wierszu *Wiadomość* „rentgenowskim okiem”, które dostrzec może wewnątrz-cielesny „wzrost miłości”, czyli przenikające człowieka życie (niezłśliwość wzrostu miłości jest tutaj najwyraźniej skonfrontowana ze wzrostem złośliwych komórek rakowych przynoszących śmierć). Przenikliwość i talent Thomasa objawia się jednak nie tylko w tym, że niewidzialna głębia materii znajduje w jego poezji swój specyficzny, ściśle związany z materialnością język, ale też w tym, że język znajduje tu swoją materię – nietrudno bowiem spostrzec, że związek słów ze zmysłową stroną rzeczywistości, który tak bardzo frapował Merleau-Ponty’ego, w wierszach Thomasa odnajduje swoje stałe odzwierciedlenie: krajobraz staje się językiem („zielonymi literami”, *green capitals*), zaś język staje się substancją, której działanie ogląda się za pomocą rentgenowskiego promieniowania. Można oczywiście upatrywać w tych powiązaniach specyficznej dla Thomasa metaforyki, poeta jednak tak konsekwentnie i tak ściśle łączy język z materią świata, że nie sposób określić co jest tu znaczeniem podstawowym, a co naddanym. Wydaje się raczej, że ów splot skutkuje właściwym Thomasowi chiazmem, który sprawia, że to właśnie dlatego, iż fizyka staje się w jego poezji metajęzykiem, język może stać się przestrzenią metafizyki, która „przejawia się” właśnie w mikroskali istnienia. Tylko na owo „przejawianie” się, na owo „echo” możemy zresztą liczyć, metafizyka Thomasa ma bowiem zawsze charakter osobowy (pod „zielonymi literami” znajdują się nie tylko molekuły, ale też „wirus krwi”) i trudno jednoznacznie przewidzieć jej zakres: „będę ci to śpiewał wciąż/ na nowo, *jeśli przyjdiesz*”. Bóg

22. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, s. 153.

23. „A Bóg powiedział: skąd możesz wiedzieć? / I wyszedłem na pola / Rano, i to była prawda”, R.S. Thomas, *Amen*, w: *Collected Poems...*, s. 160. Tłum. J. S. „And God said: How do you know? / And I went into the fields / At morning and it was true. [...] The cold landscape returned my stare [...] And under the green capitals, / The molecules and the blood’s virus”.

staje się „znaczeniem”, które materię zawsze „odwiedza incognito”<sup>24</sup>, i pojawia się na skrzyżowaniu materii języka z materią świata:

Dostrzegamy teraz,  
że to materia jest podporą  
ducha: że wiersz powstaje  
z fonemów i morfemów: że,  
jak twarda skała więzi rzeźbę,  
tak codzienne zjawiska przyrody  
i nagie fakty skrywają Boga,  
wyjawiając go stopniowo  
w operacjach umysłu<sup>25</sup>

Współzależność świata i języka, tak istotna dla zaistnienia „metafizycznego” znaczenia, a także podnoszony przez Merleau-Ponty’ego udział zmysłowej percepcji w kształtowaniu świadomości<sup>26</sup> to rozpoznania, które dla namysłu eko-krytycznego muszą stać się szczególnie istotne. Jeżeli bowiem język, bez którego, jak wprost sugeruje na przykład Heidegger<sup>27</sup>, nasze myślenie nie może się obejść, jest nierozzerwalnie związany z materią świata, to musi ona zasadniczo wpływać również na sam sposób myślenia, co niesie z sobą konieczność przededefiniowania związku człowieka z jego otoczeniem. Okazuje się bowiem, że rola świata zewnętrznego nie ogranicza się do bycia przedmiotem językowej wypowiedzi czy też fenomenem stającym się intencjonalnym korelatem świadomości, ale że tę wypowiedź i tę świadomość aktywnie, niejako podmiotowo, kształtuje. I nawet sposób, w jaki „wydarza się” Bóg, uzależniony jest od zmysłowego związku człowieka z jego otoczeniem: „Inne wcielenia, oczywiście/ zgrane ze środowiskiem/ w którym się znajduje”<sup>28</sup>.

---

24. R.S. Thomas, *Counterpoint*, s. 32. Tłumaczenie – J. S. „Looking at it / without seeing it. / Is this the secret / of life, the masked ball / which meaning attends / incognito...”.

25. R.S. Thomas, *Emerging*, w: R.S. Thomas, *Collected Poems...*, s. 355. Tłumaczenie – J. S. „We are beginning to see / now it is matter is the scaffolding / of spirit; that the poem emerges / from morphemes and phonemes; that / as from in sculpture is the prisoner/ of the hard rock, so in everyday life / it is the plain facts and natural happenings / that conceal God and reveal him to us / little by little under the mind’s tooling”.

26. Np.: „moja świadomość nie jest zastaną odśrodkową, syntetyczną jednością wielu świadomości czegoś [...], ale jest podtrzymywana i fundowana przez prerefleksyjną i przedobiektywną jedność mojego ciała”. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, s. 146.

27. „Wszystkie drogi myślenia w niezwykły sposób prowadzą przez język”. Martin Heidegger, *Technika i zwrot*, przeł. Janusz Mizera, Kraków, Wydawnictwo Baran i Suszczyński 2002, s. 7.

28. R.S. Thomas, *Counterpoint*, s. 33. Tłumaczenie – J. S. „Other incarnation, of course, / consonant with the environment / he finds himself in”.

### 3.

Pytanie o status, jaki w poezji Thomasa otrzymują molekuly i elektrony, a z nimi całe słownictwo związane ze ścisłym przyrodoznawstwem, nie jest pytaniem łatwym. Z jednej strony język ten umożliwia przedstawienie umykającej zmysłom głębi i tajemnicy materii, z drugiej jednak, nieuchronnie związany jest ze światopoglądem, który, przemycany w słowach, wymusza narracje zupełnie niekompatybilne z opowieścią o głębokości i tajemniczości istnienia. Zmiany otoczenia nieuchronnie skutkują zmianami (ściśle związanej z użytkowaniem języka) metaforyki, która nie jest już tak wymowna jak język związany ze światem naturalnym, na co zwraca uwagę Blumenberg, który w artykule poświęconym odejściu od sztuki mimesis podkreśla „niemotę” twórców wykonywanych przez człowieka: „Powstający świat techniczny nie rozporządzał językiem i nie przyciągał ludzi, którzy umieliby go tworzyć. [...] Ludzie, którzy najsilniej oddziałują na oblicze naszego świata, najsłabiej orientują się w tym, co robią, i najmniej mają na ten temat do powiedzenia”<sup>29</sup>.

Thomas zdaje sobie sprawę z tego, że świadomość nieuchronnie się zmienia analogicznie do tego jak zmienia się język ściśle związany z przekształceniami zapładniającego wyobraźnię świata zewnętrznego, który ulega coraz większemu umaszynowaniu. Technicyzacja wpływająca na wyraźnie ukierunkowane przekształcenia świata naturalnego sprawia, że przestaje się on nadawać do bycia platformą komunikacji pomiędzy człowiekiem i Bogiem. Maszyna bowiem, przywłaszczając sobie powłokę tego, co widzialne, bierze we władanie również implikowaną przez nie głębię: „Ciało jest moje i dusza jest moja/ mówi maszyna”<sup>30</sup>. Dla Thomasa istotnym staje się więc pytanie o to jak w świecie, którym włada maszyna pamiętać o Ziemi, tzn. zachować język ściśle związany z przyrodą: „Czy jest antykonceptja/ dla maszyny, tak byśmy mogli cieszyć się/ zbliżeniem, nie będąc kolonizowanym/ przez słownictwo”<sup>31</sup>? W poszukiwaniu odpowiedzi na możliwie dobre lub złe ustosunkowanie się człowieka do odkryć związanych z postępowaniem technicznym, warto wrócić do wyjątkowo idyllicznego jak na Thomasa wiersza *Wiadomość*, a dokładnie do wersów układających się w zdanie: „dałem ci rentgenowskie oko, byś mógł patrzeć: nie po to, żeby szukać, lecz żeby odkryć”, które w oryginalnej wersji wygląda następująco: „I gave you an X-ray eye for you to use, not to prospect but to discover”. W tym bowiem właśnie zakazie

---

29. Hans Blumenberg, *Rzeczywistości, w których żyjemy*, przeł. Anna Zeidler-Janiszewska, Warszawa, Oficyna Naukowa 1997, s. 53.

30. R. S. Thomas, *Counterpoint*, s. 33. Wersja oryginalna: „»The body is mine and the soul is mine« / says the machine”. Tłumaczenie – J.S.

31. R. S. Thomas, *Counterpoint*, s. 47. Wersja oryginalna: „Is there a contraceptive / for the machine, that we may enjoy / intercourse with it without being overrun / by vocabulary?”. Tłumaczenie – J.S.



(„not to prospect”) czai się groza drogi, na którą nie można wchodzić, a wieloznaczny wyraz *prospect* niesie z sobą całą groźbę *wynaturzenia*, niezależnie od tego, jakie znaczenie nadalibyśmy temu słowu.

Czasownik *prospect* ma za sobą interesującą historię. Rozumiany obecnie przede wszystkim jako przeprowadzanie poszukiwań, zapożyczony został z łaciny, gdzie znaczył „spoglądanie na coś”, która to czynność implikowała zarówno szeroką perspektywę (*look out*), jak i konkretny przedmiot, na którym mógł spocząć wzrok (*look out on*). Jednak w pierwszej połowie XIX w. – jak zaświadcza słownik etymologiczny<sup>32</sup> – słowa *prospect* zaczęto używać w odniesieniu do miejsca, w którym potencjalnie mogły się znajdować złoża, przez co czasownik ten często oznaczał: „przeczesać w poszukiwaniu złota”. Thomas tymczasem przeciwstawia ten rodzaj eksploracji odkryciu – jak gdyby takie poszukiwanie nie prowadziło do ujawnienia tego, co „widzialne” rzeczywiście w sobie kryje, będąc jedynie poszukiwaniem możliwości eksploatacji.

Ujęcie takie zbliża poezję Thomasa ku rozważaniom Heideggera, który, sięgając do greckiego źródłosłowa, zwraca uwagę na właściwe znaczenie stojącego u podstaw rozumienia techniki słowa *techne* i po wnikliwej analizie stwierdza, że: „*τέχνη* jest sposobem *ἀλήθεια* [*aletheia* – J.S.]”<sup>33</sup>, a więc jest drogą do najistotniejszego odkrywania, które dla Greków było synonimem prawdy. Technika nie jest więc dla niego środkiem czy narzędziem, ale wynajdywaniem *sensu stricto* – nie jest sporządzaniem, ale tym, co Heidegger nazywa „wy-dobywaniem”, drogą do prawdy. Technika jest zatem integralną częścią egzystowania człowieka w świecie i dopomaga „wyistaczaniu się” – czyli przechodzeniu ze „skrytości” w „nieskrytość” – tego, co w tym świecie jest zatajone (niewidzialne). Wynaturzenie techniki nie wynika więc z niej samej, ale z nastawienia człowieka, który – jak ujmuje to Heidegger – „wyzywa” przyrodę, to znaczy: każe jej się (p)oddać w korzystny dla człowieka sposób:

Nastawienie, które wyzywa energie natury, jest eksploatacją w dwojakim sensie. Eksploatuje, gdy otwiera i wystawia. Owa eksploatacja pozostaje jednak z góry nastawiona na eksploataowanie czegoś innego, tzn. na pęd naprzód ku możliwie największemu pożytkowi przy możliwie najmniejszym nakładzie<sup>34</sup>.

Takie, specyficznie intencjonalne, spojrzenie na naturę zmienia ją w „zasób” i czyni istotowo różną od tego, czym pierwotnie była: „Słowo »zasób« urasta

---

32. *Project*, w: *Online Etymological Dictionary*, <[http://www.etymonline.com/index.php?allowed\\_in\\_frame=0&searchprospect&searchmode=none](http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&searchprospect&searchmode=none)> (20.10.2013).

33. Heidegger, *Technika i zwrot*, s. 17.

34. Heidegger, *Technika i zwrot*, s. 19.



teraz do rangi terminu. Charakteryzuje ni mniej, ni więcej tylko sposób, w jaki wystacza się wszystko, czego dotknie wyzywające odkrywanie. To, co stoi w sensie zasobu, nie stoi już naprzeciw nas jako przedmiot<sup>35</sup>. Okazuje się więc, że gdy świat zmienia się w zasób, nie ma już czego w nim zgłębiać. Jest wyeksploatowany, czyli wystawiony w sposób, który uniemożliwia dotarcie do jego „niewidzialnej”, „skrytej” głębi. Dlatego zarówno Thomas jak i Heidegger kładą nacisk na wagę tajemnicy, która większa jest niż waga złota, a która musi być nieustannie odkrywana, jednak tylko techniką „nie-nastawioną” na wydobycie tego, co człowiek spodziewa się znaleźć. Tylko takie odkrywanie zbliża do prawdy poprzez zgłębianie dynamicznej relacji „skrytości” z „nieskrytością”: „Wszelkie odkrywanie należy do chronienia i skrywania. Skryte zaś i zawsze skrywające jest coś uwalniającego, tajemnica<sup>36</sup>. Uwalniający charakter tajemnicy ma niebagatelne znaczenie dla człowieka, którego uwalnia od konieczności bycia zasobem – również człowiek jest bowiem eksploatowany w imię tego, co Heidegger określa mianem „przesłania”: „Niebezpieczna jest istota techniki jako przesłanie odkrywania<sup>37</sup>”.

Owemu bezosobowemu wyzwaniu, którego przesłaniem jest eksploatacja Thomas – jak wywnioskować można z wiersza *Wiadomość* – przeciwstawia przesłanie od Boga, w obliczu którego ów rentgenowski wgląd ma służyć odkrywaniu wciąż przekładanej (w każdym znaczeniu tego słowa) tajemnicy, w poszukiwaniu której człowiek dostrzega miłosny wzrost penetrujący jego materialną głębię. Zaś zachowaniu tajemnicy – tu Thomas znów bliski jest Heideggerowi – sprzyja poezja<sup>38</sup>. Walijski poeta wyraźnie jednak zaznacza, że poezja wynika z języka, zaś język jest ściśle związany ze światem zewnętrznym, którego zmiany skutkują zmianami w świadomości. Wyeksploatowana Ziemia, pozbawiona jest tajemnicy, a wraz z nią Boga, którego miejsce tylko pozornie zajmuje człowiek – twórca maszyny. Podobnie jak Blumenberg<sup>39</sup> przestrzega Thomas przed ludzką pychą znajdującą wyraz w przeciwstawianiu sztuki (jako tworu człowieka) przyrodzie (chaotycznemu stworzeniu Boga), bowiem w świecie skolonizowanym przez słownictwo techniki, narracja o Bogu, który zwycięża śmierć nie może się już powtórzyć:

---

35. Heidegger, *Technika i zwrot*, s. 21.

36. Heidegger, *Technika i zwrot*, s. 32.

37. Heidegger, *Technika i zwrot*, s. 36.

38. Heidegger, *Technika i zwrot*, s. 44–46.

39. „Człowiek wydaje się całkowicie pochłonięty tym, aby w »metafizycznym działaniu sztuki« zyskiwać potwierdzenie swojej kreatywnej potencji – tymczasem w tym, co stworzył, nieoczekiwanie odnajduje przecucie czegoś istniejącego-od-zawsze, jak gdyby było ono wytworem samej tylko przyrody”. Blumenberg, *Rzeczywistości...*, s. 97.

Czy było zmartwychwstanie?  
Czy maszyna włożyła swój palec  
w bok człowieka, uznając go panem?  
Już trzeci dzień minął i  
trzeci rok, a grobowiec  
wypełniły kości ludzkości.  
Czy to tutaj bóg umarł?<sup>40</sup>

---

40. R.S. Thomas, *Counterpoint*, s. 25. Wersja oryginalna: „Was there a resurrection? / Did the machine put its hand / in man’s side, acknowledging his lordship? / There was a third day and / the third year and the sepulcher / filled up with humanity’s bones./ Was this where a god died?”. Tłumaczenie – J. S.



ER(R)GO

opinie | polemiki | komentarze

### „Zwierzę – żywe tworzywo artysty?” Zapis debaty – fragmenty.

Poniższy tekst jest zapisem fragmentów debaty, która odbyła się 12 października 2012 r. w Muzeum w Gliwicach. Idea przeprowadzenia debaty dotyczącej kwestii niczym nieograniczonego (z uwagi na „wolność twórczą”) posługiwania się przez artystów żywym zwierzęciem, pojawiła się wraz z decyzją o zorganizowaniu w Czytelni Sztuki wystawy Michała Brzezińskiego *Expanded Life Definition*, gdzie elementem jednej z instalacji była woliera z żywą papugą. Przygotowania do debaty trwały od początku sierpnia 2012 r. Wernisaż *Expanded Life Definition* odbył się w Czytelni Sztuki 5 października 2012 r. Decyzją władz Muzeum wystawa została zamknięta 12 października, ze względu na to, iż papugę znaleziono martwą. Aby ten fakt nie zdominował debaty „Zwierzę – żywe tworzywo artysty?” informacja o śmierci zwierzęcia, jako przyczynie zamknięcia wystawy, została podana na sam jej koniec.

Zaproszenie do uczestnictwa w debacie na temat wykorzystania zwierząt w sztuce przyjęli:

- Profesor Danuta Ślęczek-Czakon (kierownik Zakładu Etyki Uniwersytetu Śląskiego)
- Doktor habilitowany Tomasz Pietrzykowski (Katedra Teorii i Filozofii Uniwersytetu Śląskiego)
- Pan Dariusz Gzyra (Stowarzyszenie Empatia)
- Mgr Daniel Maliński, (doktorant w Katedrze Estetyki Uniwersytetu Łódzkiego).

Debatę prowadziła Ewa Chudyba, historyk filozofii, pełniąca w Muzeum w Gliwicach obowiązki głównego specjalisty ds. edukacji i promocji. Przed rozpoczęciem dyskusji zaproszeni goście poproszeni zostali o przedstawienie swoich stanowisk.

**Danuta Ślęczek-Czakon:** Pozwólcie Państwo, iż zacznę od stwierdzenia, iż współczesna dyskusja o prawach zwierząt obraca się wobec pewnych podstawowych problemów, jakimi są intensywna hodowla zwierząt i używanie zwierząt do eksperymentów medycznych (w obu przypadkach łączy się to z zadawanie

im bólu), ograniczenie wolności zwierząt, a w końcu ich zabijanie. Powszechne jest przekonanie, iż jest to cena postępu medycyny, który służy dobru zarówno ludzi, jak i zwierząt. Przekonanie to jest jednak coraz częściej kwestionowane. Kwestionuje się używanie zwierząt do testowania kosmetyków, detergentów oraz różnego typu niemedycznych środków; coraz częściej produkty opatrzone są informacją „Nie testowane na zwierzętach”, chociaż nierzadko jest to zabieg czysto marketingowy. Coraz częściej kwestionuje się hodowlę i ubój zwierząt z przeznaczeniem na futra. [...] Coraz częściej mówi się o tym, iż sportowe polowanie, corrida, czy też walki zwierząt organizowane są tylko dla rozrywki człowieka. Problem, który dzisiaj stanowić będzie przedmiot naszej debaty dotyczy wykorzystywania zwierząt w działaniach artystycznych. W przypadku bioartu, czy też takich działań artystycznych, które tworzą nowe formy życia z zastosowaniem inżynierii biomedycznej lub tkankowej, zwierzę jest często tworzywem i materiałem, a nie tylko obiektem odwzorowanym. Wydaje się, iż już samo postawienie pytania: czy artyście wolno, bez ograniczeń, czynić zwierzęta tworzywem czy też materiałem swoich działań, jest oznaką pewnych zmian w moralności. Na początku lat dziewięćdziesiątych Marek Fritzhand, polski etyk i filozof, sformułował neutralną definicję moralności. Mówił: „Ja sam chętnie umieściłbym w zakresie moralności stosunek człowieka do zwierząt, to jak ktoś traktuje zwierzęta i jak powinien je traktować, ale ponieważ ja sam traktuję tę definicję w sposób neutralny aksjologicznie, nie wolno mi moich osobistych poglądów przemycać”. Zdaniem Fritzhanda, na początku lat 90-tych pogląd, iż zwierzętom należy się szacunek i odpowiednie traktowanie, nie był jeszcze w naszej kulturze powszechny i w związku z tym Fritzhand nie włączył tej kwestii do opracowywanej przez siebie definicji. Dzisiaj, stawiając te pytania, poszerzamy definicję moralności.

[...]

Historycznie rzecz ujmując, zwierzęta w naszej kulturze europejskiej nie były objęte czymś, co można by nazwać ochroną moralną. W starożytności tylko człowiek był podmiotem moralnym, ochrona moralna była należna ludziom a moralność definiowana była jako sfera powinności wobec ludzi. Wykluczenie zwierząt uzasadniano względami zarówno religijnymi, jak i filozoficznymi. Mówiono, że zwierzęta są istotami niższymi, podporządkowanymi człowiekowi, że tylko człowiek jest istotą rozumną. Do wyjątków zaliczyć należy np. Pitagorasa i Empedoklesa, którzy byli wegetarianami, czy też Plutarcha, który nawoływał do życzliwości wobec zwierząt.

W średniowieczu, za sprawą filozofii chrześcijańskiej, czysto instrumentalne traktowanie zwierząt było nadal dominującą postawą. Powoływano się na wizje stworzenia świata przez Boga i boski porządek; jedynie człowiek został stworzony na Jego obraz i podobieństwo i to on otrzymał od Stwórcy polecenie pod-

porządkowania sobie Ziemi oraz panowania nad istotami żywymi. Wyjątkiem był św. Franciszek z Asyżu, który nie uznawał poglądu o dominacji człowieka. Interpretował nakazy biblijne w duchu traktowania człowieka jako współgospodarza w zarządzaniu przyrodą; chciał traktować zwierzęta jako naszych bliźnich czy braci mniejszych. Nie zmienia to jednak faktu, iż pogląd, że nie ma niczego złego w okrucieństwie wobec zwierząt tak długo jak nie przyczynia się ono do okrucieństwa wobec ludzi, był dominujący przez wieki. Takie było też stanowisko Kościoła do drugiej połowy XIX wieku. Jako ciekawostkę można dodać iż Pius IX zabronił utworzenia w Rzymie towarzystwa zapobiegającego okrucieństwu wobec zwierząt – jego zdaniem pozwoliłoby to domniemywać, iż człowiek ma wobec zwierząt jakieś obowiązki. W nowożytności instrumentalne traktowanie przyrody i zwierząt zostaje utrwalone w filozofii Kartezjusza i Kanta. Wedle Kartezjusza zwierzęta to tylko nic nie czujące maszyny. Kant wiedział wprawdzie, że zwierzęta odczuwają ból, ale jako że nie były osobami, człowiek nie posiadał wobec nich żadnych obowiązków. Zwierzęta należały do świata rzeczy, a nie do świata osób. Do końca XVIII wieku, do czasów Jeremiasza Benthama, reformatora społecznego, dominowały poglądy odmawiające praw zwierzętom. Bentham jako jeden z pierwszych (jest to jedna z zasług utilitaryzmu) domagał się praw dla zwierząt ze względu na ich zdolność do odczuwania cierpienia. Nawoływał: Nie pytajmy czy zwierzę myśli albo czy potrafi mówić, tylko czy jest zdolne do cierpienia tworząc w ten sposób podstawy utilitaryzmu etycznego, który opiera się na założeniach dotyczących istotności odczuwania cierpienia. W tym właśnie okresie coś zaczyna się dziać w społeczeństwach europejskich. W Wielkiej Brytanii w 1824 roku zostaje założone Stowarzyszenie Zapobiegające Okrucieństwu wobec Zwierząt, chociaż chodziło tylko o zwierzęta domowe. W 1840 roku organizacja przekształca się w Królewskie Stowarzyszenie dla Zapobiegania Okrucieństwu wobec Zwierząt. Prezesem zostaje John Stuart Mill, przedstawiciel klasycznego utilitaryzmu, który domagał się zakazu walk byków i kogutów, wiwisekcji oraz innych form okrucieństwa wobec zwierząt domowych., np. koni, akceptując jednocześnie polowanie na lisy jako zgodne z tradycją.

Warto wspomnieć, iż na nasz obecny stosunek do zwierząt duży wpływ miało pojawienie się i rozwój w drugiej połowie XX wieku etyki środowiskowej. Etyka środowiskowa, powszechnie nazywana ekologiczną, to dyscyplina etyczna, która podejmuje zagadnienia moralnych relacji między jednostką, różnymi grupami lub całymi społeczeństwami a przyrodniczym środowiskiem człowieka. Przedmiotem jej zainteresowania są wartości, normy, imperatywy regulujące stosunek człowieka do jego przyrodniczego otoczenia. Etyka środowiskowa postuluje odrzucenie instrumentalnego traktowania przyrody, jak również tradycyjnego



rozumienia moralności, która ogranicza się tylko do człowieka i do stosunków międzyludzkich.

[...]

Nawiązując do pytania o relacje między sztuką a moralnością, sędzę, iż relacje te rzadko bywały neutralne, co znajdowało swoje odbicie zarówno w filozofii jak i myśli estetycznej. Dopatrywano się powszechnie zgodności i zbieżności pomiędzy nimi, zgodnie z zasadą iż zmysł smaku jest odpowiednią podstawą dla zmysłu moralnego. Poglądy te, w różnych wersjach, dominowały aż do XVIII wieku kiedy to zaczęto zwracać uwagę nie tyle na zbieżności, co na antagonistyczny charakter obu sfer. Wystarczy przytoczyć w tym miejscu Tomasza Manna, mówiącego, że w artyzmie jest coś podejrzanego, czy Erica Durkheima, który twierdził, że rozwój estetyczny społeczeństwa jest niebezpieczny dla moralności, bo jest on z natury rzeczy formą buntu, wyzwaniem się od pewnych powinności i przymusów. Zakładając iż rolą artysty jest łamanie konwenansów, należy jednak zapytać, czy będąc artystą, przestaje się być człowiekiem, istotą, która ma zdolność do odczuwania różnicy między dobrem i złem? Czy życie człowieka wyczerpuje się w rolach zawodowych i społecznych? To pytanie stawiała Ija Lazari-Pawłowska, która mówiła, że w aspekcie moralnym my ludzie, powinniśmy dbać o to, by rolę człowieka spełniać. Nakazuje liczyć się z dobrem innych ludzi, (dzisiaj także innych istot czujących) i nie przysparzać nikomu zbędnego cierpienia, chociaż trudno jest czasem pogodzić rolę człowieka z rolami zawodowymi i społecznymi, które pełni. Stawiam wniosek, iż jeśli sztuka współczesna nie jest tylko ekspresją artysty, jeśli pełni funkcję poznawczą i edukacyjną, to granicą wolności artysty jest dobro moralne człowieka, ogólnie mówiąc, szczęście, pomyślność, doskonalenie charakteru, tworzenie wspólnoty oraz dobro istot czujących. Współcześnie, jak już wspomniałam na początku, w sferze prawnej uwzględniono to, co dla ludzi jest coraz ważniejsze: przepisy prawa o ochronie zwierząt ograniczają także artystę. Jak każdy obywatel, artysta łamiący określone przepisy powinien ponosić odpowiedzialność karną.

**Tomasz Pietrzykowski:** Mój pogląd na relacje wolności artystycznej i moralnej czy też prawnej ochrony zwierząt składa się z dwóch, nazwijmy to, oczywistości. Pierwszą z tych oczywistości jest to, że racje moralne mają bezwzględny priorytet nad racjami artystycznymi czy estetycznymi. Normy moralne mają charakter nadrzędny, niezależnie od wszystkiego – pewnych rzeczy robić nie można, podczas gdy pewne rzeczy robić trzeba. Opisując ten potencjalny konflikt między tym, co chciałby zrobić artysta, a tym, czego normy moralne mogą wymagać od nas w stosunku do zwierząt, uwidaczniamy z całą mocą nadrzędność racji etycznych i moralnych. W moim przekonaniu granica swobody artystycznej kończy się w momencie, w którym miałyby ona stać się usprawiedliwieniem

dla krzywdy lub cierpienia zwierząt. Racje artystyczne muszą w tym momencie ustąpić racjom moralnym związanym ze statutem moralnym zwierzęcia. Drugą oczywistością, niejako naturalną kontynuacją tego stanowiska, jest jego odwrotność. Jeśli nie wiąże się to ani z krzywdą ani z cierpieniem zwierząt, nie widzę żadnego powodu, dla którego zwierzę nie mogłoby być tworzywem równie artystycznym jak wszystko inne z czego artysta mógłby korzystać.

Owe dwie oczywistości, od których zacząłem, tworzą perspektywę, z której spojrzeć możemy na kontrowersyjne dla wielu eksperymenty artystyczne z wykorzystaniem zwierząt, których przykładem może być królik transgeniczny Kaca<sup>1</sup>. Z tego co wiem, nie doprowadziło to do powstania żadnych dysfunkcji u zwierzęcia. Jeśli jednak transgeniczność sztuki miałyby prowadzić do cierpienia zwierząt, wówczas tak pojęta swoboda artystyczna budzi mój sprzeciw moralny. Można również odnieść się do starszego, również kontrowersyjnego, przykładu Katarzyny Kozyry i jej „Piramidy zwierząt”. Jeśli wiązało się to z tym, że któreś ze zwierząt zostało uśmiercone dla celu instalacji, to jest to moim zdaniem niedopuszczalne. Jeśli jednak artysta chciałby skorzystać z ciał już uśmierconych zwierząt, to nie widzę w tym żadnego problemu. Takie dzieło podlega wówczas ocenie wyłącznie w kategoriach artystycznych, ewentualnie w kategoriach przekazu moralnego, który może ze sobą nieść.

[...]

Przedstawiony przez mnie punkt widzenia jest kompatybilny z tym, czego wymaga od artysty, i od wszystkich innych, ustawa. W momencie, gdy wykorzystanie zwierzęcia przez artystę wiąże się z zadawaniem mu cierpienia, racje artystyczne nie są żadnym usprawiedliwieniem. Podlega się za to odpowiedzialności karnej, niezależnie od motywów. Z drugiej strony, kiedy nie dochodzi do aktu krzywdy wobec zwierzęcia, żadnych zakazów i ograniczeń prawnych nie ma. Ustawa wymaga jedynie, by przed użyciem zwierząt w widowiskach artystycznych uzyskać zgodę głównego lekarza weterynarii, przy czym pamiętać należy, że nie jest to przepis powstały z myślą o wykorzystaniu zwierząt dla celów artystycznych. Mowa tu raczej o cyrku i tego rodzaju masowych spektaklach z udziałem zwierząt. Można się spierać, czy dotyczy to również artysty, który chce zrobić publicznie dostępną instalację z wykorzystaniem zwierzęcia. Podejrzewam, iż organizatorzy szopek bożonarodzeniowych, w których stoją żywe zwierzęta, nie zwracają się do głównego lekarza weterynarii o zgodę na wykonanie takiej „instalacji”, a nie są z tego powodu „ścigani”, co tylko potwierdza niejasność zastosowania przepisów do tego rodzaju wykorzystania zwierząt.

[...]

---

1. W 2000 brazylijski artysta Eduardo Kac zaprezentował na wystawie w Awinionie projekt pt. „GFP Bunny”, który przedstawiał fluorescencyjnego królika o imieniu Alba (przyp. red.).

**Dariusz Gzyra:** Wykorzystanie zwierząt jest w dzisiejszym świecie rzeczą całkowicie powszechną. Ocena tego faktu, może być różna: moja jest negatywna, Państwa może być pozytywna. Faktem jest, że zwierzęta są wykorzystywane w sposób powszechny, zinstytucjonalizowany i do zaspokojenia całkiem trywialnych potrzeb. Gdybyśmy rozejrzeli się po sali, w której się znajdujemy, to myślę, że znaleźlibyśmy wiele produktów zwierzęcych z substancjami zwierzęcymi różnie nazwanymi po łacinie. Tak wygląda nasz świat. I chociaż są ludzie, którzy starają się być na przykład weganami czy wegankami i odmawiają kupowania takich produktów, to 99,9% populacji nie działa w ten sposób. W ramach tego świata zwierzęta mają status rzeczy, niezależnie od dziedziny o jakiej mówimy. Są rzeczami w ramach przemysłu mięsnego i w ramach sztuki. Pan profesor Pietrzykowski może się oburzyć i powiedzieć, że nie, bo pierwszy artykuł ustawy o ochronie zwierząt mówi, że zwierzętom należy się szacunek, opieka i ochrona i że zwierzę nie jest rzeczą. Jest to zabieg tyleż piękny, co retoryczny, bo przecież ustawa o ochronie zwierząt dopuszcza do zabijania rocznie 600 milionów zwierząt lądowych, nie licząc zwierząt żyjących w środowisku wodnym, bo te liczy się na tony. Skoro więc prawo dopuszcza taki stan rzeczy, nie można zaprzeczyć faktowi, że zwierzęta są wykorzystywane i służą określonym celom. Pojawia się w tym miejscu pytanie o różnicę pomiędzy dwiema sferami życia: tą, która jest zawarta w miejscu takim jak to, w którym się dzisiaj spotykamy, niezwykle miejscu, w ramach którego mówimy o sztuce i pozostałą sferą, w której mamy do czynienia z trywialnym, powszechnym wykorzystaniem zwierząt. Dlaczego mamy mierzyć inną miarą te dwie sfery życia? Ktoś powie, że wykorzystanie zwierząt w przestrzeni poza sztuką jest konieczne, natomiast to w ramach sztuki koniecznym już nie jest. Możemy jednak zakwestionować takie stanowisko powołując się na coraz większą ilość osób, które w świecie istniejącym poza obszarem sztuki starają się nie korzystać z produktów zwierzęcych. Cierpienie zwierząt nie jest cierpieniem niezbędnym. Jest cierpieniem równie zbędnym, jak to którego doświadczają zwierzęta będące tworzywem artysty. Rodzi się pytanie dlaczego sztukę traktuje się pod tym względem inaczej niż świat poza sztuką. Dlaczego miałyby nas oburzać wykorzystywanie zwierząt w sztuce? Dlaczego akurat od artysty mielibyśmy wymagać większej awangardy moralnej? Na czym polega specyfika sztuki, która sprawia, że podnosimy temat wykorzystywania zwierząt przez artystów, a nie oburzamy na fakt posiadania skórzanych butów lub na obecność substancji pochodzenia zwierzęcego zawartych w stoliku, laptopie, oponie roweru itd.? Nie widzę takiego rozróżnienia; nie widzę niczego, co miałyby pograżać akurat sztukę. Jeśli dopuszczamy wykorzystanie zwierząt w każdej innej dziedzinie, to dopuścimy i w sztuce. Jeśli kwestionujemy wykorzystanie zwierząt, to równie mocno kwestionujemy je w ramach sztuki jak i w innych

sferach życia. Uważam, że mamy podstawy, aby kwestionować wykorzystanie zwierząt we wszystkich obszarach życia. [...]

**Daniel Maliński:** Prezentację swojego stanowiska chciałbym zacząć od przedstawienia koncepcji etyki informacji Luciano Floridiego. Jest to etyka infocentryczna, która patrzy na całą rzeczywistość, cały wszechświat, z perspektywy informacji. W świetle tej koncepcji dobrem nadrzędnym jest zarówno pomnażanie informacji i zdobywanie wiedzy, jak i tworzenie nowych obiektów we wszechświecie. Zgodnie z koncepcją etyki informacji pisanie książek jest moralnie słuszne, a ich niszczenie moralnie niesłuszne, nawet jeśli miałyby to być ostatni egzemplarz *Mein Kampf*. Jeśli chodzi o zwierzęta, etyka informacji zakłada, że nie tylko nie przeszkadzamy zwierzętom w ich rozwoju, ale również im pomagamy. W kontekście wystawy która nawiązuje do idei post-humanizmu, koncepcja etyki informacji podnosi kwestię sztucznej inteligencji i stawia pytanie o to, czy jako jej twórcy moglibyśmy ją zniszczyć. Zdaniem Floridiego nie mielibyśmy do tego prawa. Co więcej, pomimo tego, że sztuczna inteligencja stanowiłaby formę bardziej doskonałą od tej, którą dysponujemy, naszym obowiązkiem byłoby wspieranie jej w procesie jej doskonalenia. Sztuczna inteligencja stałaby się podmiotem moralnym, który byłby odpowiedzialny wobec nas tzn. musiałby o nas zadbać. Floridi używa porównania do biosfery i posługuje się pojęciem infosfery, której używa dla określenia całokształtu rzeczywistości. Myślmy: „co się stanie jeśli zniszczę kawałek drewna?” Podczas gdy w świetle norm moralnych takie zachowanie nie jest określane jako złe, dla Floridiego, który koncentruje się na informacji, tego typu działanie będzie nieetyczne. Najbardziej radykalną formą tego typu aktywności jest entropia czyli niszczenie, zanikanie informacji. Jeżeli ostatniemu żyjącemu na ziemiach polskich wilkowi grozi wymarcie, to należy bezwzględnie o niego zadbać i pomóc mu się rozwijać.

Floridi przywołuje kilka zasad etyki informacji. Zgodnie z pierwszą, nadrzędną zasadą, entropia nie powinna być wywoływana w infosferze. Nie powinniśmy doprowadzać do niszczenia jakichkolwiek obiektów. Należy zapobiegać entropii, czyli unikać wszelkich sytuacji, w których powodowalibyśmy cierpienie zwierząt czy wybijanie gatunków. Druga zasada mówi o tym, iż, entropia powinna być usuwana z infosfery. Jeżeli zdarzy się tak, iż jeden z obiektów niszczy inne, musimy dokonać separacji. Nie niszczyć, lecz izolować. Zgodnie z trzecią zasadą rozwój poszczególnych bytów informacyjnych oraz całej infosfery powinien być chroniony i wspomagany przez obiekty, które są bardziej rozwinięte – w tym przypadku mówimy o ludziach, jako iż jest to świecka koncepcja etyki zgodnie z którą to właśnie ludzie są odpowiedzialni za całokształt rzeczywistości.

[...]

**Ewa Chudyba:** Pozwólcie Państwo, że na początku naszej dyskusji nawiążę do wystawy Michała Brzezińskiego *Expanded Life Definition*, której celem było również, zgodnie z deklaracjami artysty, uwrażliwienie odbiorcy na los zwierząt, czemu służyć miało postawienie pytania o zakres definicji „życia”. Jednak pomiędzy deklarowanym celem a sposobem jego realizacji wydaje się zachodzić sprzeczność: czy wrażliwy i otwarty na kwestię losu zwierząt artysta, wykorzystalby jedno z nich i potraktowałby je jako narzędzie czy też element swojej instalacji? Dla mnie uzasadnianie działań, w których zwierzę jest wykorzystywane, troską o nie, to hipokryzja. W kwestii braku różnicy pomiędzy wykorzystywaniem zwierząt w sztuce i poza nią nie do końca mogę się zgodzić z panem Gzyrą – działania artystyczne nie są konieczne, co więcej nie wymagają one posługiwania się zwierzętami. Skądinąd naprawdę interesujące kwestie komunikacji transgatunkowej czy samo zagadnienie definicji życia, które w swoich instalacjach podejmuje pan Brzeziński, równie efektywnie można byłoby przedstawić i przybliżyć publiczności bez angażowania jako „środka wyrazu” żywego stworzenia. [...] A jeśli przyjąć, że różnicy nie ma, dlaczego akurat tę formę wykorzystywania zwierząt mamy pominąć? Dzisiejsza debata dotyczy sztuki nie dlatego, że jest to dziedzina wyjątkowa, ale dlatego, że również tutaj – podobnie jak w sklepie zoologicznym – zwierzęta są wykorzystywane. Czemu więc o tym nie rozmawiać?

**DG:** Od sztuki oczekuje się czegoś więcej niż od „trywialnego”, istniejącego poza sztuką, obszaru życia. Rodzi się pytanie dlaczego tak się dzieje. Mamy tutaj dwie możliwości: albo dziedzina ludzkiej działalności zwana sztuką jest specjalna albo ci, którzy ją tworzą, są w pewien sposób specjaliści. Spróbujmy zastanowić się na drugą możliwość. Będąc dyplomowanym artystą nie jestem lepszym arbitrem w dziedzinie moralności niż ktoś, kto tego dyplomu nie ma. Czy w ramach kształcenia artystów i artystek odbywa się specjalny kurs etyki? A może ci ludzie mają w swojej naturze coś, co daje im możliwość rozpoznawania problemów etycznych? Czy wybitna wrażliwość artystyczna może być tego gwarantem? Nie sądzę. Skoro artyści to ludzie tacy sami jak reszta ludzkości to stawiam tezę, że należy wymagać od nich tego samego. I druga kwestia: czy dziedzina sztuki sama w sobie jest specjalna? Czy nasze oburzenie wywołane widokiem papugi użytej jako eksponat ma być specjalne? Wyobraźmy sobie dwie papugi: jedną w sklepie, drugą w sali wystawowej. Obie znajdują się w podobnie niesprzyjających warunkach. W tej sytuacji pojawia się pytanie: czym różni się oburzenie wobec sklepu od tego wobec sztuki? Co sprawia, że kierujemy nasze oburzenie na galerię, ale nie na sklep? Sztuka jest swego rodzaju punktowym reflektorem, który oświetla przestrzeń, w której pokazujemy coś specjalnego. Skoro robimy

to w sposób ostentacyjny, ostentacyjnie żądając od publiczności reakcji, to może właśnie dlatego mamy prawo od artysty wymagać więcej?

[...]

**DŚ-C:** We współczesnej sztuce mamy do czynienia z sytuacją, w której piękno nie jest już czymś najważniejszym, czymś do czego się dąży. Współczesna sztuka nakierowana jest na ekshibicjonistyczne wyrażanie emocji artysty, podczas gdy w przeszłości miała na celu przekazywanie pewnych informacji. Jeżeli założymy, że sztuka ma jednak do spełnienia pewne funkcje poznawcze, edukacyjne lub jeśli jej celem ma być uwrażliwianie odbiorców, to wówczas sztuce należy stawiać pewne ograniczenia. Jeśli natomiast ktoś powie, że wolność w sztuce jest nieograniczona, wówczas pewne granice zaczynają się zacierać: artysta staje się naukowcem, podczas gdy nauka staje się podobna do sztuki.

[...]

**TP:** Nie mając dyplomu artysty i będąc jedynie nieśmiałym konsumentem sztuki, chciałbym zauważyć, że poruszając te kwestie nie da się uciec od tego, co nazwałbym pewną trywialnością, w imię której zadaje się zwierzętom cierpienie w ramach działalności estetycznej. Przyjrzymy się zabiegowi semantycznemu, który zastosowany został w tytule naszej debaty. W domyśle chodzi nam o zwierzę z wyłączeniem człowieka, choć w kategoriach biologicznych nie ma to żadnego uzasadnienia. Gdybyśmy pojęcie „zwierzęcia” potraktowali dosłownie, czyli zwierzę włącznie z człowiekiem jako ewentualnym twórczym artysty, to wówczas bez trudu spostrzeglibyśmy, że nasze reakcje moralne w odniesieniu do wykorzystywania ludzi np. dla postępu biomedycyny jesteśmy w stanie zaakceptować z wielkimi oporami. Przyjrzymy się kontrowersyjnemu przykładowi wykorzystywania małych dzieci za zgodą rodziców do tego, żeby testować na nich coś co nie wiąże się z wielkim ryzykiem, ale może przynieść korzyść medyczną np. może w przyszłości pomóc innym dzieciom znajdującym się w podobnej sytuacji. Wartość efektu równoważy w jakiejś mierze ryzyko i cierpienie, które się z tym wiąże. Podejrzewam jednak, że gdybyśmy zadali pytanie o to czy bylibyśmy w stanie zaakceptować ryzyko wyrządzenia krzywdy dzieciom w imię potrzeb artystycznych twórcy, który chciałby je wykorzystać jako materiał do swojego dzieła, to wówczas nasza reakcja byłaby zgoła inna.

**DG:** Podane przez Pana przykłady różnią się, ale nie aż tak bardzo. Posługujemy się przykładem dzieci bo jest on...

**TP:** Populistyczny...

**DG:** Jest swego rodzaju bombą atomową... Na co dzień nie funkcjonujemy jednak pośród tego typu dylematów. Nasze dylematy sprowadzają się do tego



czy wybrać pomiędzy butem skórzany czy też syntetycznym, w podobnej cenie. Suma zwykłych, przeważnie konsumenckich wyborów ludzi, daje w efekcie przemysły wykorzystujące zwierzęta. Sztuka nie daje, co prawda, swoim odbiorcom korzyści materialnych, ale daje zupełnie nieporównywalne, niewspółmierne z niczym innym wartości. Trudno je określić jako trywialne.

**TP:** W swojej wprowadzającej wypowiedzi powiedziałem, że do momentu, w którym artysta nie popada w konflikt z racjami nadrzędnymi, to *chapeau bas*; im kto więcej tych wartości estetycznych wytworzy, również z wykorzystaniem zwierząt, tym lepiej.

**DG:** Kluczowe jest to, co powiedział Pan na wstępie: że na początku wszystkiego musi być etyka. Zgadzam się z tym całkowicie. Ale niech będzie tak, że dotyczy to wszystkich, nie tylko artystów.

**TP:** W Pana wypowiedzi pobrzmiewa ślad myślenia zero-jedynkowego: dopóki nie zlikwidujemy całego wyrządzonego zła, nie ma powodu, żeby roztkliwiać się nad losem jednego czy drugiego zwierzęcia w takiej czy innej instalacji.

[...]

W tej chwili rozmawiamy o sztuce, a nie o hodowli przemysłowej. Nie chciałbym traktować jednej dziedziny eksploatacji zwierząt jako usprawiedliwienia dla innej. Rozmawiając z hodowcami, powiedzielibyśmy: przecież ten człowiek wytwarza króliki transgeniczne tylko dlatego, że tak mu się podoba, podczas gdy my hodujemy króliki po to, żebyśmy mieli co jeść, w co się odziewać, itd. W moim przekonaniu jest to fałszywa droga.

**DG:** Rozumiem Pana argumentację i sam również uważam za niewłaściwie usprawiedliwianie jednego zła innym. Tyle tylko, że mam w tym momencie zadanie do wykonania, bo chcę bronić i zwierząt i sztuki jednocześnie. Zarzucam hipokryzję wybiórczemu oburzeniu na sztukę.

**ECh:** Przygotowując się do naszej debaty natrafiłam na artykuł Moniki Bakke poświęcony bioartowi, w którym znaleźć można następujący fragment: „Warto jeszcze podkreślić, że wprowadzenie w obszar sztuki żywych obiektów pociąga za sobą specyficzne konsekwencje dla galerii. Pojawia się tu bowiem możliwość karmienia obiektów artystycznych, ale także wymusza na kuratorach czy obsłudze ekspozycji decyzję o ich uśmierceniu”<sup>2</sup>. Zastanawiające jest zarówno podejście Autorki, jak i nomenklatura, którą się posługuje: już nawet nie „zwierzę” lecz „żywy obiekt”. Uderzyła mnie ta nowomowa – to przykład

---

2. Monika Bakke, „Bio art – sztuka *in vivo* i *in vitro*”, Portal *Obieg*, <<http://www.obieg.pl/teksty/4408>> (31.11.2013).



nieprzejednanego antropocentryzmu. Autorki nie zaprzęta kwestia konsekwencji, jakie sprowadzenie do galerii ma dla samego „obiekta”, tylko myśl, co będzie musiał zrobić kurator, gdy będzie trzeba „obekt” uśmiercić.

**TP:** Przyznaję, że mnie to nie razi. Zapewne często dzieje się tak, że artyści wykorzystują organizmy takie jak, na przykład, bezkręgowce czy też specjalnie wytworzone kolonie komórek. Podstawowe pytanie jakie się wówczas pojawia dotyczy tego czy ów organizm czy też owa żywa materia jest zdolna do odczuwania cierpień. Najprawdopodobniej w wielu przypadkach nie.

**ECh:** Rzecz w tym, że tego nie wiemy.

**TP:** Oczywiście, cień wątpliwości zostaje, ale wszystko wskazuje na to, że ich stopień rozwoju układu nerwowego jest niewystarczający do tego, aby mogły odczuwać jakiegokolwiek świadome doznania. Jeśli przyjmujemy taki punkt widzenia, kwestia moralności zanika, natomiast pozostaje pytanie o cel przekazu takiej instalacji [...].

**DM:** Chciałbym zauważyć, że niemożliwe jest mówienie o zjawisku bio artu jedynie w kategoriach estetycznych, ponieważ jest on nierozzerwalnie związane z etyką. Mówienie, że rozpatrujemy bioart w kategoriach estetycznych jest dla mnie absurdalne, ponieważ pierwiastek estetyczny będzie tu zawsze obecny [...].

**TP:** Pozwoli Pan, że zrobię jedno zastrzeżenie. Nie uważam, iż bioart z natury musi się wiązać z dylematami natury moralnej. Jeżeli artysta będący przedstawicielem tego nurtu chciałby tworzyć fantastyczne wzory z komórek hodowanych in vitro, to nie widzę tutaj żadnego problemu moralnego.

**DM:** Rzecz w tym, iż bioart posługuje się zarówno mikro jaki i makroorganizmami. Gdy sprawa dotyczy mikroorganizmów, kwestie etyczne nie są poruszane. Pytania o moralność pojawiają się wówczas, gdy bioart wykorzystuje makroorganizmy.

[...]

**ECh:** W przywołanym wcześniej artykule pani Bakke opisuje, między innymi, prace niemieckiej artystki reprezentującej bioart, która wytworzyła dwugłowe wypławki. Wydaje się, że należałoby więc wprowadzić rozróżnienie pomiędzy namnażaniem żywej materii a modyfikowaniem żywego, integralnego obiektu (np. zmienianie układu barw na skrzydłach motyla). [...] Do mnie przemawia jednak najbardziej orientacja czysto biofilna. To postawa niemalże archaiczna, zgodnie z którą życie jako takie jest wartością. Warto przypomnieć, że pierwotnie także sztuka była sprzężona z tym, co święte, a przez to z życiem, ponieważ życie w każdej postaci, czy to jednokomórkowca, czy bardziej złożonego organizmu,

było wartością. Sztuka działała po pierwsze poprzez *mimesis*, czyli naśladownictwo, a po drugie poprzez *katharsis*, czyli oczyszczenie. Miała z jednej strony rozwijać i podbudowywać człowieka, z drugiej była formą uświęcania życia. Była też sposobem reagowania na sferę sacrum, pomagała oswoić tajemnicę bytu. Sztuka – dobrze to widać na przykładzie teatru – wyrasta z praktyk magicznych, za pomocą których ludzie starali się radzić sobie z rzeczywistością, która ich przerastała. Dzisiaj takie podejście jest w sztuce nieobecne.

**DŚ-C:** Być może dzieje się tak dlatego, że w pewnym sensie sztuka i działalność artystów jest odbiciem praktyki społecznej świata, w którym ludzie są, tworzą, żyją. Dawniej, artyści nie mieli takich możliwości technicznych; dzisiaj mają i chętnie z nich korzystają, bo człowiek jest z natury istotą ciekawską. [...] Niektórzy twierdzą, iż na tym właśnie polega postęp cywilizacji, za który odpowiedzialny jest imperatyw technologiczny. Prędzej, czy później, pomimo zastrzeżeń natury moralnej ktoś pierwszy sklonuje człowieka, ktoś po raz pierwszy zrobi coś, czego nikt do tej pory nie zrobił, czy to z chęci poznania, czy też dla sławy lub pieniędzy. Dotykamy tutaj kwestii odpowiedzialności nas jako ludzi pełniących różne role w życiu społecznym i zawodowym, zarówno za to, co robimy, jak i za to, czego nie zrobimy. Nawiązując do wystawy, która została zamknięta tuż po otwarciu, wydaje się, iż czasem o sprawach istotnych warto rozmawiać nawet i późno, po to żeby wypracować na podstawie doświadczeń i poznania pewnych spraw takie stanowisko, które pozwoliłoby na określenie ram lub granic odpowiedzialności instytucji, która prowadzi galerię, wystawia dzieła sztuki czy też promuje działania artystyczne. Różnorodność ocen użycia żywego materiału w działalności artystycznej w dużej mierze zależy od tego, jaki my mamy stosunek do takiej czy innej formy życia, od tego jak pojmujemy życie i jakie postawy wobec życia zajmujemy.

[...]

**TP:** Nie jestem zwolennikiem holistycznego ujmowania i ochrony wszystkiego, co żyje, co jest naturalnym wytworem przyrody, bo nie trudno dostrzec absurdy, do jakich takie stanowisko może prowadzić. Pozwólcie Państwo, że posłużę się przykładem: jeśli na ulicy leży cierpiące, zmasakrowane po wypadku samochodowym zwierzę, to naszym moralnym obowiązkiem jest go bezzwłocznie uśmiercić. Żadna wartość jego życia nie może nas powstrzymać przed tym, aby zaoszczędzić mu cierpień. Wszyscy mamy świadomość kontrowersyjności podobnego rozumowania w stosunku do ludzi, ale racjonalnym wydaje się pogląd, że w skrajnych sytuacjach, kiedy dalsze życie oznacza wyłącznie wypełnioną cierpieniami agonię, takie życie traci wartość i sens, zwłaszcza jeśli traci wartość i sens dla samego zainteresowanego [...]. Wszystkie wątpliwości, w stosunku do tego, czy pewne środki artystyczne są dopuszczalne, czy też nie,

nie muszą brać się wyłącznie z rygorystycznie pojmowanych racji moralnych, zwłaszcza gdy mówimy o eliminacji lub ograniczeniu cierpienia. Przypomnijmy sobie Gunthera von Hagensa, artystę, który preparuje ciała ludzkie. W tym wypadku ewentualna wątpliwość w stosunku do tego rodzaju sztuki nie polega na tym, że artysta zadaje komukolwiek cierpienie. Jeśli mamy jakieś zastrzeżenia w stosunku do tego, czy coś wykracza, czy też nie, poza dopuszczalne granice, to biorą się one z zupełnie innych racji niż te, które dotyczą zagrożeń, na które artysta może narazić obiekty użyte w swoich instalacjach.

**ECh:** Szanowni Państwo, bardzo dziękuję za udział w debacie i podjęcie dyskusji na tak trudny temat. Przykry kontekst prowadzonych tu rozważań stanowi fakt, że papuga, będąca „elementem” jednej z instalacji na *wystawie Life Expanded Definition* – niestety nie przeżyła. Stało się to pomimo wszelkich działań zmierzających do zapewnienia jej możliwie najlepszych warunków, włącznie z opieką weterynaryjną. Stąd właśnie decyzja o zamknięciu wystawy. Celem Czytelni Sztuki jest przybliżanie różnych nurtów sztuki współczesnej. Nigdy jednak nie zaprezentowalibyśmy projektu artystycznego, którego świadomą intencją jest łamanie podstawowych norm etycznych – bez względu na to, czy ich podmiotem są ludzie, czy inne istoty żywe. Przy okazji projektu *Life Expanded Definition* przekonaliśmy się jednak, że konsekwencje sztuki mogą w wymiarze praktycznym naruszać granice, których nie powinno się przekraczać.

Opracowali:  
Ewa Wylęzek,  
Tomasz Porwit,  
Marzena Kubisz

ER(R)GO

varia | kontynuacje | antycypacje



## Moje problemy ze sztuką współczesną

### Wstęp

Poniższy tekst stanowi próbę wyodrębnienia i namysłu nad pewnymi problematycznymi tendencjami i zjawiskami, które zaobserwować można w obszarze sztuki współczesnej i towarzyszącego jej dyskursu. Namysł ten podejmuję jako – w pierwszej kolejności – odbiorca, w drugiej – historyk filozofii, nauczyciel etyki i pedagog.

Twierdzenie, że działania artystyczne mają wymiar praktyczny, to truizm. Sensy, komunikaty i narracje generowane przez współczesnych twórców oddziałują na psychikę człowieka i dotyczą go jako integralnej całości, mając realny wpływ na sposób, w jaki postrzega on zarówno samego siebie, jak i otaczającą rzeczywistość. Obecnie w instytucjach związanych z kulturą podejmuje się szereg działań mających na celu promowanie i osvajanie odbiorców ze sztuką współczesną. Równocześnie krytyczną, adekwatną merytorycznie, a zarazem nieuprzedzoną (ideologicznie nieuwarunkowaną) refleksję nad treściami, których jest ona nośnikiem, często zastępuje ich niezaangażowane referowanie. Efektem może być upowszechnienie przekonania, że zawarty w dziele sztuki przekaz w żaden sposób nie wpływa na jego wartość, na to, że warto – bądź nie – danego dzieła sztuki być odbiorcą. To właśnie przyczyna, dla której interdyscyplinarna dyskusja na temat sztuki współczesnej, wykraczająca poza teoretyczne rozważania z zakresu estetyki, wydaje się potrzebna.

Bez odpowiedzi na pytanie „dlaczego” i „po co”, bezrefleksyjne „przysposabianie” odbiorców do sztuki współczesnej więcej będzie miało wspólnego z indoktrynacją niż z edukacją i tym bardziej naruszy niezwykle kruchą, bo opartą na zaufaniu relację, która łączy (a przynajmniej powinna) artystę z publicznością. Szczególnie, że nie wszystkie zjawiska występujące w ramach sztuki współczesnej sprawiają wrażenie tego zaufania godnych. Zadaniem poniższego tekstu jest próba wskazania trzech takich problematycznych tendencji.

Pierwszą z nich – nawiązując do Ericha Fromma – nazywam nekrofiliczną. Druga to proces emancypowania się sztuki wobec etyki oraz generowanie w obszarze działań twórczych wtórnych wobec niej i od niej zależnych pseudo-wartości. Trzecia wiąże się z postępującą instrumentalizacją sztuki i anektowaniem jej

obszaru przez osoby, które są artystami nie dlatego, że tworzą, ale tworzą dlatego, ponieważ chcą uważać się za Artystów, co w konsekwencji doprowadza do sytuacji, w której sztuka ma coraz mniej wspólnego z tworzeniem.

## Tendencja nekrofilityczna

Jak zdefiniować tendencję nekrofilityczną w obszarze sztuki współczesnej i związanego z nią dyskursu? Wspólnym mianownikiem jej różnorodnych przejawów wydaje się być deficyt wrażliwości, szacunku i wyczucia oraz będąca konsekwencją tego braku skłonność do uprzedmiotawiania otoczenia<sup>1</sup>.

Moją próbę scharakteryzowania tej tendencji zapoczątkowała wizyta w katowickiej galerii Sektor na wernisazu „Sygnatur wojny” (1 września 2009 roku), zbiorowej wystawy prezentującej prace współczesnych artystów, którzy podejmowali w nich temat drugiej wojny światowej. Otwarcia ekspozycji towarzyszył wykład Agnieszki Kłos – „pisarki, krytyczki sztuki, fotografki i naukowczyni”<sup>2</sup> – poświęcony kobiecej orkiestrze w Auschwitz. Podczas wykładu prelegentka powiedziała (przytoczona wypowiedź nie jest dokładnym cytatem, oprócz jednego słowa), że nie uświadamiała sobie całkowicie tragedii obozowej orkiestry, której członkinie sukcesywnie wysyłane były do gazu i zastępowane przez następne, dopóki sobie tego nie „rozrysowała”. A kiedy sobie rozrysowała, to wysyłanie i to zastępowanie, dramat ujawnił się jej w całej pełni. To „rozrysowywanie” czyjejś śmierci – w którym szacunek dla ofiar i ich cierpienia przegrywa z roszczeniem hiper-namacalności i swego rodzaju wiwisekcją, która więcej ma wspólnego z celebrą dramatu niż z jego ukazaniem – nie dawało mi spokoju.

„Rozrysowując” śmierć wcale nie ujmujemy lepiej istoty zła – przeciwnie, tracimy ją z oczu. Tak bardzo, że nie widzimy już nic niestosownego nie tylko w „rozrysowywaniu”, ale i w posługiwaniu się figurą Auschwitz jako jeszcze

---

1. Na taką uprzedmiotawiającą, wolną od empatii narrację natrafić można w artykule Moniki Bakke poświęconym bioartowi – kierunkowi sztuki współczesnej, którego przedstawiciele przy tworzeniu swoich dzieł wykorzystują żywe zwierzęta i żywe komórki. W artykule zamieszczonym na portalu *Obieg* zwierzęta, którymi posługują się artyści Bakke nazywa „żywymi obiektami”, pisząc jednocześnie o specyficznych problemach, na jakie „narażeni” są odbiorcy i kuratorzy eksponujący tego typu dzieła (próby rozważenia całej sytuacji z perspektywy „żywego obiektu” w artykule brak): „wprowadzenie w obszar sztuki *żywych obiektów* pociąga za sobą specyficzne konsekwencje dla galerii, [...] kuratorów, pracowników obsługi jak i samych zwiedzających. Pojawia się tu bowiem możliwość karmienia obiektów artystycznych przez publiczność odwiedzającą wystawę, ale także wymusza na kuratorach, czy obsłudze ekspozycji decyzję o ich uśmierceniu”. (Monika Bakke, *Bio art – sztuka in vivo i in vitro* – tekst dostępny na stronie portalu *Obieg* <<http://www.obieg.pl/teksty/4408>>.

2. Agnieszka Gajewska, *Wielkopolski Słownik Pisarek* <[http://pisarki.wikia.com/wiki/Agnieszka\\_K%C5%82os](http://pisarki.wikia.com/wiki/Agnieszka_K%C5%82os)> (21.07.2014).



jednym środkiem służącym poetyckiej stylizacji. Bo nie umiem inaczej określić sformułowania „pasterka łąk odgrodzonych drutem kolczastym”<sup>3</sup>, jakie w *Wielkopolskim Słowniku Pisarek* zawiera nota autorstwa Agnieszki Gajewskiej poświęcona Agnieszce Kłos. Znajdziemy tam również stwierdzenie, że dla tej ostatniej „archiwum Auschwitz to kolejne ważne miejsce na mapie jej wyobraźni”<sup>4</sup>. W moim odczuciu zestawienie „Auschwitz” z „wyobraźnią” jest znacznym nadużyciem, bo śmierć ludzi, których tam mordowano była realna, nie wyobrażona.

By „rozrysować” czyjaś śmierć nie można jej przeżywać – trzeba odciąć się od niej na płaszczyźnie emocjonalnej. Tendencja nekrofilityczna to tryumf uprzedmiotowienia w wymiarze formalnym i martwoty w aspekcie treści – charakterystyczna dla niej jest fascynacja śmiercią, kalectwem, cierpieniem, tym, co wynaturzone i wszelkimi objawami upadku, a równocześnie odrzucenie tego, co piękne, szlachetne czy wzniosłe zaliczanych do sfery kiczu. W narracji nekrofilitycznej prawdziwe może być tylko to, co złe.

Prace, które w obszarze sztuki współczesnej można uznać za wyraz tendencji nekrofilitycznej:

1. koncentrują się na aspektach rzeczywistości, które zaświadczą o brzydocie i nędznej kondycji świata i człowieka – nigdy o jego heroizmie czy walce, w której się nie poddaje, choć przecież również one mają rację bytu. Co więcej, zjawiskom bądź czynnościom neutralnym, które nic same w sobie nie znaczą – takim jak chociażby obieranie ziemniaków – nadają złowrogi charakter. Sam fakt obierania ziemniaków – wbrew temu, co chciała wykazać Julita Wójcik obierająca je w Zachęcie – nie dowodzi jeszcze bycia dyskryminowanym/ą, a może stanowić wyraz miłości do rodziny, dla której chcemy przygotować obiad. Nie muszę obierać ziemniaków, by doświadczać dyskryminacji, tak jak fakt wykonywania tej czynności jeszcze nie świadczy o moim poniżeniu. Problematyczność związana z opisanym powyżej dziełem sztuki nie ogranicza się – moim zdaniem – do zafałszowywania rzeczywistości, którego źródło stanowi nieumiejętność odróżnienia przejawu od istoty, ale obejmuje również fakt, że artystka najpierw tak zinterpretowała sytuację (tu: obieranie ziemniaków), by przekonać odbiorców, że są tej sytuacji ofiarami, a następnie sama siebie postawiła w roli zbawcy, który z tej własnoręcznie utkanej narracji-opresji ich wyzwala. Taką prometejską interpretację znajdziemy w wypowiedzi profesor Marii Poprzęckiej, historyka sztuki, która o obieraniu ziemniaków w Zachęcie powiedziała: „niejedna gospodyni domowa

---

3 Gajewska, *Wielkopolski Słownik Pisarek*.

4 Gajewska, *Wielkopolski Słownik Pisarek*.

mogła poczuć się usatysfakcjonowana, że to, co robi na co dzień, co jest jej udręką, może trafić do narodowej instytucji kultury”<sup>5</sup>;

2. stawiają światu pesymistyczną diagnozę i nie dopuszczają od niej odwołania. W tym, co w człowieku niskie, szukają usprawiedliwienia, tropią czy wręcz generują zło nie po to, by się mu przeciwstawić, ale by było – zgodnie z zasadą samospełniającego się proroctwa – potwierdzeniem przyjętych *a priori* przez ich twórców założeń. O Santiago Sierrze – hiszpańskim artyście, którego jedna z prac polegała na tym, że prostytutkom uzależnionym od narkotyków zapłacił równowartość „działki” heroiny po to, by móc wytatuować na ich plecach fragment linii prostej – Łukasz Białkowski, krytyk i estetyk, w tekście opublikowanym w portalu Obieg, napisał: „bynajmniej nie popełnia (on) swoich grzechów po to, żeby wziąć za nie wyłączną odpowiedzialność. Wręcz przeciwnie, pokazuje jak wszyscy – razem z piszącym te słowa – jesteśmy w nie uwikłani. Kiedy wynajął dziesięciu kubańskich mężczyzn, żeby za dwadzieścia dolarów masturbowali się przed kamerami, zrobił to – nie ma co ukrywać – dla nas. [...] Oczywiście, w pełni zdaje sobie sprawę, że dyskomfort (bo trudno mówić o „wyrzutach sumienia” w tej drobnomieszczańskiej epoce), to maksymalna reakcja. Uczestnicy przedstawienia zwanego zinstytucjonalizowaną sztuką nie mogą sobie pozwolić na więcej”<sup>6</sup>. Zdumiewające jest, chyba nawet bardziej od działań artysty, właśnie to przyjęcie mu w sukurs przez krytyka sztuki, który całkowicie bezkrytycznie wydaje się akceptować miejsce, które artysta mu wyznacza. Jego pewność co do tego, że innej drogi nie ma, jest tym bardziej zadziwiająca, że przyjęta bez walki. Niezrozumiały jest dla mnie w tekście Łukasza Białkowskiego brak podjęcia próby dokonania kwalifikacji moralnej działań artysty, do której każdy samoświadomy człowiek ma prawo i jednoznacznego wyartykułowania, że działania poniżające człowieka są złe i nieakceptowalne;
3. epatują obrazami cierpienia – jak praca Katarzyny Kozyry, która sfilmowała zabijanie konia w rzeźni – a równocześnie nie ma w nich odpowiedzi, jak można byłoby cierpienie uleczyć albo mu zapobiec. W efekcie prace będące wyrazem tendencji nekrofilicznych ranią najbardziej wrażliwych i przyczyniają się do ich zobojętnienia. Bo przecież na tych,

---

5. Maria Poprzęcka, *Dobre, bo boli*. Wywiad Grzegorza Sroczyńskiego, „Wysokie Obcasy” 2012/43. s.17.

6. Łukasz Białkowski, *III + I nieczyste zagranie Santiago Sierry* <<http://www.obieg.pl/recenzje/11628>> (21.07. 2014).

k którzy wyrządzają cierpienie, nie zrobią one wrażenia. . . Problematiczna jest tu również postawa samych twórców, którzy nie tylko się cierpieniu przyglądają, ale jeszcze w jakiś sposób na nim pasożytują, kreując z niego swoją sztukę. W ich dziełach jak w zwierciadłach odbija się zwielokrotnione i wzmacnione zło, tak, że zaczyna się wydawać, że jest go więcej, niż jest i że jest nieco bardziej naturalne niż to, co złem nie jest.

Podsumowując – narracja nekrofiliczna w obszarze sztuki współczesnej zniekształca rzeczywistość, sprowadzając ją do tego, co złe, odbiera człowiekowi dumę, szacunek do samego siebie i nadzieję. Kusi go złem jako wygodną formą usprawiedliwienia. Każe mu zapomnieć, że w każdej chwili – bez względu na wszystko – może powiedzieć „nie” i że jest zdolny do wszystkiego – zarówno do zła, jak i do tego, co dobre. Niewątpliwie tendencja nekrofiliczna sztuki współczesnej nie wyczerpuje. Ale jest w niej silnie obecna i – co tu ukrywać – silnie promowana.

### Sztuka poza dobrem i złem czyli problem drugi

Pod koniec *Barw ochronnych* Krzysztofa Zanussiego, w scenie ogłoszenia wyników zmanipulowanego konkursu na pracę naukową, Halina Mikołajska recytuje fragment utworu *Pod jedną gwiazdką* Wisławy Szymborskiej:

[. . .] Przepraszam wielkie pytania za małe odpowiedzi.

Prawdo, nie zwracaj na mnie zbyt bacznej uwagi.

Powago, okaż mi wspaniałomyślność.

Ścierp, tajemniczo bytu, że wyskubuję nitki z twego trenu.

Nie oskarżaj mnie, duszo, że rzadko cię miewam. [. . .]

Wiem, że póki żyję, nic mnie nie usprawiedliwia,  
ponieważ sama sobie stoję na przeszkodzie.

Chociaż w kontekście filmu postawa podmiotu lirycznego wydaje się tym bardziej przewrotna – iście po gombrowiczowsku domaga się on usprawiedliwienia tylko dlatego, że jest świadomy miałości i nędzy swoich działań – to równocześnie zachowana zostaje różnica pomiędzy dobrem i złem. Odniesienie do wartości jako absolutu i sama kwalifikacja moralna czynu wciąż jest tu niepodważalna.

Dziś, w obszarze sztuki, coraz trudniej odnaleźć nawet cień tego odniesienia – to już nie jest nieśmiałe wyskubywanie nitek z tajemnicy bytu, ale brutalne wyrywanie całych kawałów i splatanie ich według własnego widzimisię, bez jakiegokolwiek samoświadomości i samokontroli, która byłaby wynikiem przyłożenia do własnych działań miary dobra i zła. I właśnie ten fakt postrzegam jako problem.

Wydaje się, jakby sfera aktywności twórczej:

1. nie tylko wyemancypowała się względem etyki i wartości takich jak dobro i zło,
2. ale sama stała się nowym, absolutnym horyzontem definiowania wartości – takich, które mają ważność nie ze względu na siebie, ale ze względu na nią. Taką zrelatywizowaną wobec sztuki wartością jest wartość określana mianem „wolności artysty/swobody twórczej”. Narodziła się również (o czym więcej poniżej) tzw. „wartość wystawowa”.

Problem w tym, że ważność tych wartości nie jest bezwarunkowa, ale zależy od arbitralnego przyjęcia, że sfera działań artystycznych – bez względu na to jakich – jest zawsze czymś dobrym/ wartościowym. A przecież właśnie to jest co najmniej wątpliwe. Dlaczego?

Sztuka – podobnie jak język – to forma komunikacji. Zatem tak jak sens słów i złożonej z nich wypowiedzi zależy od tego, czy i do jakiego znaczenia (leżącego poza nimi) się odnoszą, tak wartość sztuki uwarunkowana jest tym, czy i jakich sensów oraz znaczeń jest nośnikiem, a także za pomocą jakich środków je wyraża. Równie istotne dla kwestii wartości sztuki wydaje się być zagadnienie celu, jakiemu działanie artystyczne ma służyć.

Z przytoczonej poniżej wypowiedzi Marii Poprzęckiej wydaje się wynikać, że sztuka współczesna nie służy niczemu poza samą sobą:

Póki sztuka powstawała na konkretne zamówienie – ksiądz proboszcz potrzebował świętej figury do kościoła, książę chciał gołą Wenus do sypialni, a szlachciura obstalowywał portret przodka – wszystko było jasne. Ale potem pojawiła się instytucja muzeum. Wyspecjalizowana publiczna przestrzeń, która jest tylko dla sztuki i tylko po to, żeby ją oglądać. [...] Muzea i galerie, choć pojawiły się w XVIII wieku, nadal determinują charakter dzisiejszego życia artystycznego. [...] Współczesna sztuka powstaje przede wszystkim na wystawę. Już dawno temu Walter Benjamin wprowadził pojęcie wartości wystawowej, która stopniowo zastąpiła wszystkie inne wartości. Z tym współgrało modernistyczne rozumienie sztuki jako fenomenu całkowicie autonomicznego. Jeśli więc sztuka jest autonomiczna i pozbawiona innych funkcji, które pogardliwie nazwano służebnymi, to kwalifikuje się tylko na wystawę. No i na rynek sztuki<sup>7</sup>.

Być może właśnie w tej samo-zwrotności i niemożności odpowiedzi na pytanie „po co?” leży źródło problemów, jakie ze sztuką współczesną mają nie tylko postronni (tacy jak ja), ale również niektórzy jej przedstawiciele. Szczególnie ci, którzy sięgają po coraz bardziej drastyczne środki wyrazu, dążąc do osiągnięcia

---

7. Poprzęcka, *Dobre, bo boli*, s. 14–15.

dramatycznych efektów, co można uznać za wyraz pewnej dezorientacji i narastającej konfuzji. Oczywiście, takie działania równie dobrze mogą stanowić wynik osobistego upodobania, wskazując na dodatkowy problem związany z wyemancypowaniem się sztuki względem sfery wartości: sztuka „poza dobrem i złem” ma dużą szansę stać się azylem wszelkiego rodzaju dewiacji – bo nie można inaczej określić *Exposition nr 1* kostarykańskiego artysty Guillermo Habacuca Vargasa, którego „dziełem” był przywiązany łańcuchem do ściany galerii pies, umierający w niej przez kilka dni, ponieważ artysta nie podawał mu wody ani jedzenia, potęgując dodatkowo cierpienie zwierzęcia poprzez umieszczenie jedzenia tak, aby pies mógł je widzieć, ale aby nie mógł go dosięgnąć – na które gdzie indziej nie byłoby zgody.

Pozostając przy lingwistycznej paraleli można powiedzieć, że arbitralne uznanie sztuki za fenomen całkowicie autonomiczny może postawić ją w sytuacji znaku, który wskazując sam na siebie, w konsekwencji przestaje znaczyć cokolwiek.

### Sztuka wobec Przekraczającego

Trzeba dodać, że także z perspektywy religioznawczej, antropologicznej i psychologicznej traktowanie sztuki jako autonomicznego fenomenu jest stanowiskiem nieuzasadnionym i fałszującym jej istotę. Dlaczego? Ponieważ sztuka nie zaczęła się wraz z zamówieniami księdza proboszcza, lubieżnego księcia i szlachciury, któremu zamarzyło się uhonorować przodka. Początek sztuki to rytuał i doświadczenie religijne, dla których była ona narzędziem ekspresji.

U zarania każdej ze sztuk – od teatru poprzez sztuki wizualne do muzyki – leżą działania mające na celu oswojenie transcendencji, tego, co nas przerasta. Sztuka narodziła się jako forma przeżywania sacrum, jako w pewnej mierze nieświadoma próba radzenia sobie z naporem Nieznanego za pośrednictwem działań symbolicznych, a więc jest istotowo odniesiona do wartości (do tego, co od człowieka większe, potężniejsze, co budzi jego szacunek i lęk – do Tajemnicy Bytu) i z tego odniesienia czerpie uświecającą ją moc. Zatem traktowanie jej jako autonomicznej i niezależnej wobec wartości okrada ją z jej istoty, pozbawia ją jej wewnętrznego sensu. Dobrym przykładem źródłowego związku twórczości i transcendencji jest to, co nazywamy sztuką ludów pierwotnych, choć one same nie zastosowałyby takiego określenia. W ich kulturach po dziś dzień nie istnieje sztuka sama przez siebie – tam wszelka działalność artystyczna odnosi się do sfery *sacrum*<sup>8</sup>.

---

8. Por. Lucjan Buchalik, *Dogon ya gali. Dawny świat Dogonów oraz Religia czy sztuka*, Żory, Muzeum Miejskie 2011.

W naszej kulturze sprzężenie pomiędzy sztuką a niezależnym uniwersum wartości odnajdujemy również. W starożytności i średniowieczu wyrażał je stosunek sztuki i piękna, których wzajemna relacja była odwrotna od współczesnej, gdzie piękno zredukowane jest do estetycznej kategorii w obszarze sztuki. Dla średniowiecznych myślicieli piękno było jednym z transcendentaliów, własnością bytu stworzonego według „miary, wagi i liczby”<sup>9</sup>. Przekonanie o związku pomiędzy tym, co piękne, dobre, prawdziwe i rzeczywiste, poprzez który wyraża się harmonia boskiego porządku, uczeni średniowiecza zaczerpnęli z filozofii greckiej (znajdziemy je u pitagorejczyków, w koncepcji złotej liczby, u Platona i Plotyna). Piękno – zakorzenione w bycie, także Bycie Najwyższym, stanowiło horyzont, w którym i poprzez który realizować miała się wytwórczość człowieka<sup>10</sup>. Z tego powodu – na co w „Sporze o piękno” zwraca uwagę Piotr Jaroszyński – „w starożytnych i średniowiecznych podziałach sztuk nie znajdziemy osobnej grupy, która nazwana byłaby sztukami pięknymi [...]”<sup>11</sup>, ponieważ wszelkie wytwory człowieka, jeśli wykonane były zgodnie ze sztuką, były piękne<sup>12</sup>.

Sztuka pojęta jako wytwarzanie i umiejętność odnosiła się do piękna leżącego po stronie bytu. A co z działaniem artystycznym, w którym zaakcentowany jest pierwiastek kreacji – nie wytwarzanie, a tworzenie? Adam Krokiewicz w „Zarysie filozofii greckiej”, przywołując Platońskiego „Iona” zwraca uwagę, że dla Greków akt twórczy nie był wyrazem świadomego działania artysty, ale przejawem boskiego natchnienia, niejako zewnętrznej, nadnaturalnej, boskiej ingerencji, dla której artysta był tylko pośrednikiem<sup>13</sup>. Bez względu więc na to,

---

9. Por. *Biblia Tysiąclecia, Księga Mądrości*, 11: 20.

10. W starożytności i średniowieczu pojęcie „sztuki” było niejako funkcjonalnie – Platon w *Ionie* określa ją jako umiejętność (*Ion*, E 355), Arystoteles w *Etyce Nikomachejskiej* jako „[...] pewnego rodzaju trwałą dyspozycję do opartego na trafnym rozumowaniu tworzenia [...]” (*Etyka Nikomachejska* VI, 4, 1140a 20–24), święty Tomasz z Akwinu jako „[...] umiejętność dojścia do określonego celu przy pomocy określonych środków”. (*Summa Teologiczna* II–II, 47, 4 ad 2.) – przez co jej zakres obejmował nie tylko znane nam teraz sztuki, ale również rzemiosło, naukę a nawet moralność. Piotr Jaroszyński, *Spór o piękno*, Poznań, Fonopol 1992, s. 44–49.

11. Jaroszyński, *Spór o piękno*, s. 38. W kontekście prowadzonych tu rozważań uzasadnione wydaje się przywołanie dalszej części cytowanego fragmentu *Sporu o piękno*, w którym jego autor pisze: „[...] większość podstawowych sztuk, mieszczących się w granicach dzisiejszej sztuki, takich jak poezja, malarstwo, rzeźba, teatr, muzyka były znane i uprawiane przez Greków, Rzymian i chrześcijan wieków średnich, a na polu wielu z nich osiągnęli szczyty mistrzostwa. Paradoksalnie więc, mimo, że «nie znano» sztuk pięknych, stworzono dzieła o nieprzemijającej dla kultury piękności. Natomiast dzisiejsze sztuki, choć wyrosły w swej genezie z idei sztuk pięknych, odbiegły bardzo daleko od piękna, a nawet stały się anty-kallistyczne. Jeśli obecnie nie mówi się już o sztukach pięknych, to zupełnie z innych powodów, niż dawniej, bo dawniej wszystkie sztuki były piękne i nie tylko sztuki, teraz natomiast nie wiadomo, czy w ogóle coś nazwać można pięknem”.

12. Por. Jaroszyński, *Spór o piękno*, s. 52.

13. Por. Adam Krokiewicz w *Zarys filozofii greckiej*, Warszawa, Aletheia 2000, s. 28. Ponieważ

czy przez sztukę rozumieć będziemy wytwarzanie czy tworzenie, jej stały kontekst – w myśli klasycznej – stanowi transcendencja.

Istotowemu odniesieniu sztuki i tego, co przekraczające kres położyło wątpliwe *cogito*<sup>14</sup> i wielka sekularyzacja<sup>15</sup> epoki Oświecenia. Nieprzypadkowo Adam Mickiewicz w poszukiwaniu prawdziwej sztuki i Poezji zwrócił się – jak pisze Maria Janion – właśnie ku średniowieczu, w którym sztuki *używano* (podobnie jak w kulturach pierwotnych używa się jej do dzisiaj), a nie tylko *pokazywano*. Pokazywanie było charakterystyczne dla kultury oświeceniowych „salonów” i zblazowanych bywalców muzeów i galerii, sprowadzających ją do lekkomyślnej zabawy, przeciwko czemu wieszcz już wtedy się buntował<sup>16</sup>.

Od tego czasu rozdziew pomiędzy kulturą/sztuką i sferą wartości stale się pogłębia – w jego efekcie kultura, oderwana od wartości, zmienia się w rozrywkę. Z kolei sztuka coraz rzadziej pełni zdumiewającą funkcję buforu i pomostu, który pozwala człowiekowi w miarę bezpiecznie wykraczać poza siebie w kierunku transcendencji bądź radzić sobie z jej przecuciem.

W pojęciu transcendencji, „Tego, co przekraczające”, którego celowo nie zawężam, mogą mieścić się zarówno treści nieświadome, archetypowe, pod których naporem pozostajemy, jak i doświadczenie boskości – dla jednych osobowej, dla innych niekoniecznie. Bez względu na to, jaką egzemplifikację „Tego, co przekraczające” wskażemy, zawsze zawierać się w nim będzie pierwiastek szacunku – nie tylko wobec tego, co nas przerasta, ale także wobec człowieka jako tego, który „Przekraczającego” doświadcza.

Dziś – i to jeszcze jedna konsekwencja pozostawiania sztuki poza obszarem wartości – coraz rzadziej pozwala nam ona odczuwać ten metafizyczny szacunek. O wiele częściej uczy nas pogardy.

Interesujące – kiedyś człowiek, przeczuwając swoją nikłość (której nie należy mylić z nicością) wobec transcendencji, mógł zyskać godność i szacunek do samego siebie ze względu na świadomość uczestnictwa i wspólnoty z czymś, co go kompletnie przerastało. Dziś, coraz bardziej odcięty od transcendencji,

---

Platon sztukę definiował jako umiejętność i łączył z wytwarzaniem, a nie tworzeniem, właśnie fakt boskiego natchnienia, obecnego w poezji, stał się dla niego argumentem przemawiającym za wykluczeniem poezji z obszaru sztuki.

14. Jaroszyński zwraca uwagę, że jedną z konsekwencji kartezyjskiego przełomu i epistemologizacji problematyki filozoficznej było oderwanie piękna od bytu i jego subiektywizacja – piękno stało się własnością najniższego ludzkiego poznania – zmysłowego (A. Baumgarten) i nie miało już nic wspólnego ze sferą wyższego osobowego życia człowieka. Wiek XX zredukował je do jednej z wielu kategorii estetycznych. (Por. Jaroszyński, *Spór o piękno*, s. 6).

15. Przez „sekularyzację” rozumiem tu w pierwszej kolejności nie tyle walkę ze sformalizowaną postacią religii, ile zastąpienie doświadczenia/przeżycia świętości i szacunku wobec szeroko rozumianej transcendencji wulgarnym, mechanistycznym racjonalizmem.

16. Por. Maria Janion, *Czas formy otwartej*, Warszawa, PIW 1984, s. 25.



wykorzystując sztukę do celebracji własnego ego, ma dla siebie, w pierwszej kolejności, pogardę.

Oderwanie sztuki od transcendencji czy wartości wcale nie oznacza, że „sztuka jest autonomiczna i pozbawiona innych funkcji”. Przeciwnie, dziś sztuka służy dalej, tylko że ta służba już nie przydaje jej godności i szacunku.

Dzieje się tak, ponieważ dziś sztuka oddaje się na usługi

1. kruchemu ego wszystkich tych, którzy leczą kompleksy i budują poczucie własnej wartości na „byciu Artystą”;
2. pieniądзом – ponieważ obok galerii sztuki, gdzie się ją pokazuje, jest jeszcze rynek, gdzie się ją sprzedaje;
3. czasem – jak w przypadku wąsów Mona Lizy, którymi Duchamp pragnął podobno poniżyć napuszoną publiczność – zaspokajaniu niskich pobudek.

### Sztuka w niewoli ego

Tak oto wyłania się trzeci z problemów, jakie dostrzec można w obszarze sztuki współczesnej. Jest nim – wbrew tezie o autonomizacji – postępująca instrumentalizacja sztuki i anektowanie jej obszaru przez osoby, które są artystami nie dlatego, że tworzą, ale tworzą dlatego, ponieważ chcą uważać się za Artystów, co w konsekwencji doprowadza do sytuacji, w której sztuka ma coraz mniej wspólnego z tworzeniem. Dlaczego tak się dzieje?

Artysta w naszej kulturze – i nie sposób nie wspomnieć tu romantyków – jest figurą osoby wyjątkowej, niezależnej, górującej nad szarą masą zwykłych zjadaczy chleba. Ponieważ zaś żyjemy w epoce, która niezwykle silnie dowartościowuje indywidualizm (albo, mówiąc ściślej, pewne wyobrażenie na jego temat) – działanie artystyczne nagle „awansowało” do roli wygodnego narzędzia, za którego pomocą można swojej wyjątkowości dowieść. „Bycie Artystą” staje się dziś formą manifestacji, potwierdzenia – dokonanej z pomocą kulturowo obowiązującego kodu – że jest się kimś wyjątkowym.

Proces, w którym działanie artystyczne pełni funkcję emblematu, za pośrednictwem którego jednostka wyraża/potwierdza swój indywidualizm, nazwać można *instrumentalizacją* albo *hipsteryzacją sztuki*. Podobna sytuacja nigdy nie mogłaby zaistnieć w starożytnej Grecji, gdzie sztukę określano jako *techné*, a artystę jako rzemieślnika. Czy ktoś wyobraża sobie hipsterów wystylizowanych na hydraulików? Hipsterzy nie dlatego stylizują się na artystów, że cenią tworzenie, ale dlatego, że tworzenie stało się atrybutem jednostek wyjątkowych.

W efekcie tego przesunięcia, czy też odwrócenia sensu, sztuka w społecznym odbiorze nie jest już ważna jako forma tworzenia, które rodzi się z odniesienia

i pod naporem Przekraczającego, ale ze względu na romantyczny nimb wyjątkowości, który otacza osobę artysty. Nikogo specjalnie nie interesuje odniesienie do transcendencji, które było tego nimbu źródłem. I w tym tkwi kolejne niebezpieczeństwo. Ponieważ odcięcie od źródła skutkuje uwiadem.

Jest w tworzeniu, talencie coś fizjologicznego – starożytni mówili o opętaniu, dziś, przyjmując perspektywę psychologiczną, powiedzielibyśmy że artysta – z jakichś względów – silniej odczuwa napór treści nieświadomych. Tworzenie to więc niejako działanie z przymusu – prawdziwi artyści nie mają wyboru.

Wydaje się, że tacy „organiczni artyści” w obszarze sztuki współczesnej stanowią mniejszość. Roi się w niej bowiem od dzieł konceptualnych, wymagających zaangażowania intelektualnego – jak swastyka, której metalowe ramiona obciążnięte są prezerwatywami – ale w których pierwiastek kreacji jest w zaniku. Być może jest to konsekwencją zasygnalizowanej wyżej, kulturowej redefinicji zadania/celu sztuki – jeżeli coraz częściej wykorzystuje się ją jako narzędzie dowartościowywania ego, zmieniają się ludzie, którzy odnajdują się w jej obszarze. Artyści „organiczni” nie muszą dowartościowywać ego – zbyt są bowiem zajęci tworzeniem. A ponieważ sztuka – jeśli już wobec czegokolwiek zyskała autonomię – to właśnie wobec tworzenia, artyści „organiczni”, „twórcy”, pójdą sobie gdzie indziej. Interesująca jest dosyć częsta obecnie sytuacja, w której Artysta („wymiślnacz”) przygotowując wystawę swoich prac zatrudnia specjalną ekipę plastyków, scenografów, czasem nawet architektów, czyli ludzi z talentem (artystów „organicznych”) do jej stworzenia.

O ile figurą wyjątkowości, indywidualizmu i niezależności jest w naszej kulturze Artysta, o tyle figurą sztuki współczesnej stał się – przynajmniej dla mnie – Hipster. Hipster to człowiek, który z tego powodu, że nie potrafi tworzyć, (a markować tworzenie musi, ponieważ pozwala mu ono potwierdzać swoją wyjątkowość) wszystko, co robi nazywa sztuką. A jeśli sztuka może być wszystkim – gnijącym salami, papugą w klatce, zmodyfikowanym genetycznie królikiem, który świeci w nocy – to powoli, lecz nieubłaganie zaczyna być niczym.



ER(R)GO

recenzje |



## RZECZpospolita, czyli demokratyzacja nauki w służbie natury

Bruno Latour, *Polityka natury. Nauki wkraczają do demokracji*, przeł. Agata Czarnecka, Warszawa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2009, s. 349.

Jednym z centralnych zadań współczesnej myśli humanistycznej jest napisanie takiej narracji filozoficznej, która jest w stanie nadać nowy kształt relacjom zachodzącym między społeczeństwem, wraz z takimi jego wytworami jak nauka, technika i ideologia, a środowiskiem naturalnym. Postulat przeprowadzenia takiej rekonstrukcji wynika z potrzeby dyskursywnej legitymizacji działań, które zachodzą głównie w płaszczyźnie politycznej oraz mają na celu krytykę industrializacji, naukowo-technicznej racjonalizacji i koncentracji kapitału, czyli procesów, które zdefiniowały charakter społeczeństw w dobie Rewolucji Przemysłowej i nie przestały wywierać przemożnego wpływu na kształt ładu społecznego nawet na etapie cywilizacji postindustrialnej. W obszarze metodologii nauk społecznych wspomniane tendencje uwidaczniają się przede wszystkim jako stale rosnące zainteresowanie problematyką negatywnych konsekwencji procesów modernizacji, co jest szczególnie zauważalne w koncepcjach i systemach teoretycznych rozwijanych przez takich socjologów europejskich jak Ulrich Beck, Anthony Giddens, czy też Niklas Luhmann. Zbliżona problematyka jest również podejmowana przez teorie *stricte* filozoficzne, w których dostrzec można próby stworzenia nowej aksjologii, obejmującej procesy „zwrotu normatywnego”<sup>1</sup> zmierzające do ustanowienia dyskursu podmiotowej odpowiedzialności człowieka za konsekwencje postępu naukowo-technicznego dla środowiska naturalnego. Myśli zwarte w książce *Polityka natury. Nauki wkraczają do demokracji* wpisują się niewątpliwie w ten kontekst i jednocześnie rozszerzają granice refleksji filozoficznej o postulaty jednoznacznie polityczne, zakładające troskę o kształt agendy debaty publicznej w sytuacji, gdy tradycyjne czynniki mobilizacji politycznej<sup>2</sup> zdają się stopniowo ztracać pierwszoplanowe znaczenie w społeczeństwach wysokorozwiniętych.

---

1. Zob. Józef Bańka, *Filozofia techniki. Człowiek wobec odkrycia naukowego i technicznego*, Katowice, Wydawnictwo Śląsk, 1980; Andrzej Kiepas, *Moralne wyzwania nauki i techniki*, Katowice, Wydawnictwo Transformacje, 1992; Andrzej Kiepas, *Człowiek wobec dylematów techniki*, Katowice, Wydawnictwo Gnome, 2000.

2. Ulrich Beck zauważa, że jednym z zasadniczych problemów społeczno-politycznych cza-

Wydaje się, że dogodnym punktem wyjścia dla przedstawiania możliwej najszerzej analizy propozycji teoretycznych sformułowanych przez Latoura jest zawarte w tytule publikacji wyrażenie „polityka natury”. Zestawienie takie nie jest z pewnością niczym zaskakującym dla czytelnika obytego z zawilóściami oraz różnorodnymi modami panującymi we współczesnej filozofii post-strukturalnej lub innymi socjologicznymi i kulturoznawczymi teoriami rozwijanymi pod bardzo pojemnym szyldem „badań kulturowych” (*cultural studies*). Wszak domeną tych nauk jest upolitycznienie tego, co tradycyjnie wymykało się próbom ujęcia w sztywne ramy walki i podziałów politycznych. Jednak spoglądając z perspektywy aparatu pojęciowego nauk humanistycznych rozumianych nieco bardziej tradycyjnie, termin „polityka natury” jest wyrażeniem dogłębnie oksymoronicznym, łączącym w sobie dwie zupełnie niekompatybilne realności: sferę obiektywnych, bezdyskusyjnych faktów oraz płaszczyznę interpersonalnych konfliktów i negocjacji prowadzących do ukształtowania się sfery takich konstruktów społecznych jak ideologie czy doktryny polityczne.

Można z powodzeniem zaryzykować stwierdzenie, że autor *Polityki natury* podąża – przynajmniej w warstwie swego wywodu filozoficznego – ścieżką z gruntu post-tradycyjną, odrzucającą metodologicznie ukształtowane i historycznie dobrze zakonserwowane dychotomie i klasyfikacje występujące zarówno w teorii, jak i empirycznych badaniach humanistycznych. Właśnie przekonanie o pozornym charakterze przepaści pomiędzy polityką a naturą legło u podstaw projektu „ekologii politycznej”, dyscypliny, której celem jest wyjście poza szczegółową refleksję o systemach przyrodniczych prowadzoną w kategoriach nauk zorientowanych biologicznie. Istotą myśli Latoura jest zatem powrót do pytań podstawowych, kwestii dotyczących elementarnych zasad konstrukcji ładu społecznego, roli nauki w społeczeństwie demokratycznym oraz ontologicznego statusu tego, co zwykliśmy nazywać mianem natury: „[t]o nie o naturę pyta ekologia. Wręcz przeciwnie kwestionuje ona jej granice i na nowo określa kształtujące ją czynniki”<sup>3</sup>.

Projekt ekologii politycznej jest umocowany w przestrzeni metodologii myśli społecznej na dwa sposoby. Po pierwsze, Latour postuluje porzucenie jednej z centralnych antonimii humanistyki, jaką jest opozycja natura-kultura i zastąpienie

---

sów najnowszych jest transformacja zachodząca w obrębie czynników uruchamiających procesy mobilizacji i walki politycznej. Kierunek tych przemian wskazuje na zastąpienie nierówności ekonomicznych przez zróżnicowania dotyczące dystrybucji społecznych kosztów ryzyka technicznego. Ulrich Beck, *Spoleczeństwo ryzyka. W drodze do innej nowoczesności*, przeł. Stanisław Cieśla, Warszawa, Wydawnictwo Scholar 2002.

3. Bruno Latour, *Polityka natury. Nauki wkraczają do demokracji*, przeł. Agata Czarnecka, Warszawa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2009, s. 43. Kolejne odnośniki to tej publikacji będą zaznaczone w tekście głównym jako PN wraz z podaniem właściwej strony albo zakresu stron.



jej podejściem syntetycznym uwzględniającym sieć „ryzykownych powiązań” (PN, s. 45–47) pomiędzy aktorami społecznymi a otoczeniem przyrodniczym. Po drugie, i jest to bodajże najciekawszy wątek tekstu, autor *Polityki natury* proponuje wkomponować rozważania typowo filozoficzne w ramy konceptualne charakterystyczne bardziej dla socjologii empirycznej, niż filozofii spekulatywnej. Ostatecznym punktem skupienia różnych wątków refleksji Latoura wydaje się bowiem być struktura pojęciowa charakterystyczna dla tzw. „teorii rozwoju społecznego”, czyli grupy koncepcji socjologicznych opisujących procesy historycznych zmian systemowych zachodzących w ładzie społecznym, ustroju politycznym, ekonomii, czy systemach społeczno-technicznych<sup>4</sup>. W ten oto sposób przekształcenia zachodzące w filozoficznych dyskursach natury i nauki stają się jednocześnie zmianami modernizacyjnymi, objawiającymi się jako procesy stopniowej erozji politycznych fundamentów cywilizacji kapitalistycznej i przemysłowej. Przesłaniem ekologii politycznej jest, jak się wydaje, dekonstrukcja mentalności ufundowanej na oświeceniowych postulatach powszechnej scjentyzacji i dominacji działalności celowo-racjonalnej. Właśnie poprzez to szczególne powiązanie refleksji filozoficznej i socjologicznej wyraża się wartość publikacji. Latour zręcznie unika pokusy ilościowego empiryzmu oraz niebezpieczeństwa popadania w abstrakcyjne filozofowanie, które pozostaje całkowicie oderwane od *praxis* życia codziennego i sfery realnej debaty politycznej. Jednocześnie zabieg taki oznacza, że *Polityka natury* jest próbą nadania ruchom ekologicznym głębszego sensu filozoficznego, natomiast filozofie natury wyposaża w obietnicę realnej strategii działań politycznych.

Cechą charakterystyczną dla społeczeństwa przemysłowego jest powszechna, postępująca racjonalizacja, w myśl której nauka postrzegana jest w kategoriach quasi-religijnych jako instancja ostatecznego poznania, której werdykt zamyka wszelkie debaty polityczne. Ten uprzywilejowany status nauki (za Latourem celowo używam liczby pojedynczej) wynika z modelu ładu społecznego, który autor *Polityki natury* określa mianem „nowoczesnej Konstytucji” (PN, s. 39). Jej istotą jest utrzymywanie ścisłego rozgraniczenia między sferą debaty publicznej, której funkcja polega na regulowaniu stosunków społecznych w drodze działań politycznych i łądotwórczych (dbałość o tzw. „dobro wspólne”) a przestrzenią nie-ludzi, przedmiotów pozbawionych własnego głosu i podlegającym niezmiennym i obiektywnym prawom natury, których odkrywanie jest domeną scentralizowanego aparatu poznania naukowego.

Dychotomiczna konstrukcja modelu „nowoczesnej Konstytucji” zakłada pojawienie się kategorii ludzi nauki, których rolą jest pośredniczenie między

---

4. Kazimierz Krzysztofek, Marek S. Szczepański, *Zrozumieć rozwój. Od społeczeństw tradycyjnych do informacyjnych*, Katowice, Wydawnictwo UŚ 2002.

dwoma wzajemnie odizolowanymi sferami (Latour używa w tym miejscu pojęcia „izba” na podobieństwo dwuizbowej organizacji parlamentu) oraz zamykanie sporów politycznych poprzez użycie argumentów naukowych zawierających niepodważalne prawdy obiektywne funkcjonujące z mocą zakańczania wszelkich debat, co umożliwia im sam fakt bycia w izolacji od sieci interesów politycznych lub ekonomicznych.

Cała subtelność tego projektu zasadza się na delegowaniu władzy tym, którzy potrafią poruszać się między izbami. Kilku starannie wybranych ekspertów wyposażonych zostaje w zdolność kursowania między dwoma zbiorami i władzę mówienia (ponieważ są ludźmi), władzę mówienia prawdy (gdyż dzięki ascezie poznania umknęli uwarunkowaniom świata społecznego) i wreszcie władzę zaprowadzania porządku w zgromadzeniu ludzi, przez zamykanie im dziobów [...] (PN, s. 33).

Budując koncepcję „nowoczesnej Konstytucji” Latour kreśli socjologiczną wizję zracjonalizowanego modelu ładu społecznego, w którym nauka pełni rolę ostatecznego głosu wyciszającego kakofonie wielogłosowej przestrzeni debaty publicznej. W ten sposób koncepcja rozwijana przez francuskiego socjologa i filozofa wpisuje się w metodologiczne i konceptualne ramy badań nad procesami „unaukowania prostego”<sup>5</sup>. Jest to termin opisujący społeczne i polityczne mechanizmy legitymizujące pretensje nauki instytucjonalnej do posiadania społecznego monopolu poznania, którego roszczenia względem racjonalności obiektywnej pozwalają na utrzymanie uprzywilejowanej pozycji w stosunku do opinii publicznej postrzeganej jako zbiorowość głosów niezdolnych do wzniesienia się ponad własne uprzedzenia, interesy, zdroworozsądkowe stereotypy czy obiegowe opinie. „Nowoczesna Konstytucja” jest zatem motorem linearnych procesów modernizacyjnych, które – będąc uwolnione od sporów o typowo politycznej naturze – stały się odbiciem prawdy ostatecznej, niepodważalnej na mocy swej naukowej obiektywności<sup>6</sup>. Separacja natury i polityki oraz oparcie poznania o autorytet wiedzy obiektywnej nadały ideologiczny pęd społeczeństwu nowoczesnym,

---

5. Beck, *Spoleczeństwo ryzyka...*, s. 242–243.

6. Prawdopodobnie ta stała się przyczynkiem do krytyki sił sprawczych społeczeństwa nowoczesnego (Piotr Sztompka) oraz pretekstem do teoretyzowania na temat tzw. „modernizacji refleksyjnej” (Ulrich Beck). Por. Piotr Sztompka, *The Trauma of Social Change. A Case of Post-communist Societies*. W: *Cultural Trauma and Collective Identity*, red. Jeffrey C. Alexander, Ron Eyerman, Bernhard Giesen, Neil J. Smelser, Piotr Sztompka, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2004; Ulrich Beck, *The Reinvention of Politics: Toward a Theory of Reflexive Modernization*, w: *Reflexive Modernization. Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order*, red. Ulrich Beck, Anthony Giddens, Scott Lash, Stanford, Stanford University Press, 1994.

które swój rozwój oparły o racjonalną kalkulację, a tę z kolei o obiektywizm praw i prawidłowości natury<sup>7</sup>.

Proponowany projekt ekologii politycznej opiera się na zakwestionowaniu dogmatu „nowoczesnej Konstytucji”, która – co ciekawe – stała się również ideologicznym motorem ruchów tzw. „ekologii głębokiej”, utożsamianych raczej z światopoglądem ponowoczesnym, niżli ideologią i filozoficznym dyskursem nowoczesności. Jak trafnie zauważa Latour:

[...] ruchy „zielonych”, chcąc nadać naturze wymiar polityczny, trafiły w samo sedno tego, co nazywamy tu nowoczesną Konstytucją. Przez swą dziwną strategię, którą zajmujemy się w tym rozdziale, chcąc chronić naturę, ruchy ekologiczne utrzymywały jednocześnie taką jej koncepcję, która uniemożliwiała im prowadzenie walki politycznej (PN, s. 41).

Na pierwszy rzut oka krytyka ruchów ekologicznych, a więc najistotniejszego zapalnika eksplozji światopoglądu ekologicznego w czasach najnowszych<sup>8</sup> wydaje się nieco zaskakująca. Jednak dla uważnego czytelnika staje się oczywiste, że dokonanie takiego zabiegu jest nieuchronne z punktu widzenia logiki wyводу zastosowanego przez Latoura. Istota *Polityki natury* wyraża się bowiem nie poprzez drobiazgową analizę zagrożeń technicznych i sposobów radzenia sobie z nimi na płaszczyźnie ekonomicznej, politycznej i naukowej. Tego w publikacji tej po prostu nie ma. Latour wychodzi bowiem poza standardowe i uproszczone recepty i rozumie, że pojmowanie natury w duchu ekologii politycznej nie oznacza jedynie wymiany jednego aktora sceny politycznej na „lepszy model”. Wymianie podlegać musi cały system filozoficzno-dyskursywny zasilający scenę polityczną wraz z postrzeganiem roli natury, nauki i cywilizacji jako takiej (nowa epistemologia polityczna).

Propozycja Latoura zakłada zbudowanie dyskursywnych fundamentów tzw. „Republiki” (PN, s. 104), czyli prawdziwej RZECZpospolitej pojmowanej jako kolektywy aktorów ludzkich i nie-ludzkich, w którym podmiotowość sprawcza

---

7. Problematyka ta dotyczy teorii filozoficznych opierających się na pojęciu tzw. „prawa natury” postrzeganego jako terminu opisującego zbiór prawidłowości niezmiennych, które muszą być ujęte jako fundamenty każdego projektu politycznego umożliwiającego regulację życia społecznego. Zob. Henryk Olszewski, Maria Zmierzak, *Historia doktryn politycznych i prawnych*, Poznań, 1994; Jerzy Szacki, *Historia myśli socjologicznej*, Warszawa, PWN, 2004.

8. Szczególna rola ruchów społecznych w procesie popularyzacji świadomości ekologicznej stała się przedmiotem wielu analiz socjologicznych, z których jedną z ciekawszych wydaje się być koncepcja społeczeństwa sieciowego Manuela Castellsa, w której społeczna produktywność ruchów ekologicznych wynika z ich zdolności do adaptacji się do warunków struktury społecznej opartej na ciągłej wymianie informacji. Zob. Manuel Castells, *The Power of Identity*, Oxford, Blackwell Publishers, 2004.

nie jest przypisywana jedynie aktorom społecznym (indywidualnym albo kolektywnym) ale również rzeczom świata natury. W tym momencie docieramy do bodaj najciekawszego wątku recenzowanego tekstu. Istotą Republiki jest zaprowadzenie modelu cywilizacji zakładającego dwie, dość zaskakujące z punktu widzenia tradycyjnej myśli społecznej, cechy charakterystyczne. Po pierwsze, jest to „rozciągnięcie mowy na nie-ludzi” (PN, s. 116). Proces ten nie oznacza, rzecz jasna, prostej antropomorfizacji świata nieożywionego. Jego istotą jest raczej uczynienie naukowców rzecznikami natury, wyrażającymi jej interesy na forum kolektywu ludzi i nie-ludzi. Zabieg ten niesie za sobą jednak dość nieoczekiwaną konsekwencję. Rozmowa „pojawia się, gdy mnożą się kontrowersje: koniec natury oznacza również koniec naukowej pewności co do niej” (PN, s. 106). W praktyce działania kolektywu oznacza to nieuchronnie odejście do modelu unaukowania prostego na rzecz swoistej polifonii nauk swobodnie konkurujących w ramach zrzeszenia obdarzonych głosem ludzi i nie-ludzi.

Obdarzenie głosem wymaga także, i to jest druga z cech wyróżniających Republikę, nadania nie-ludziom jakiejś nowej formy tożsamości. W tym właśnie wyraża się najdobitniej istota socjologicznego stanowiska Latoura. Chodzi z grubsza o to, by całokształt rozważań nad naturą i społeczeństwem uchwycić z perspektywy nowej, dość rewolucyjnej teorii podmiotowości rozciągającej pojęcie działania sprawczego na przedmioty i obiekty nieożywione. W ten sposób przechodzimy do koncepcji „Aktora-Sieci” (*Actor Network Theory – ANT*)<sup>9</sup>. ANT jest teorią z grupy socjologii posthumanistycznej<sup>10</sup>, którą jej twórcy – Bruno Latour, Michel Callon i John Law – zaproponowali oryginalnie dla potrzeb wyjaśniania przebiegu procesów żywiolowych zachodzących w systemach społeczno-technicznych. Istota tej teorii zawiera się w próbie przededefiniowania tradycyjnego rozumienia aktora społecznego, które w klasycznej myśli społecznej i socjologicznej odnosi się do jednostki lub zbiorowości działającej w kategoriach intencjonalnych i wolicjonalnych. Z perspektywy koncepcji ekologii politycznej, tego typu podejście jest traktowane jako nazbyt redukcjonistyczne:

Przypuśćmy teraz, że znaleziono was w zrzeczeniu ludzi i nie-ludzi – zrzeczeniu, którego dokładnego składu nikt nie zna, ale o którym cały szereg dowodów pozwala mówić, że jego członkowie działają, to znaczy, modyfikują innych aktorów poprzez szereg

---

9. Czytelnikom zapoznanym ze współczesnymi teoriami literaturoznawczymi i kulturoznawczymi koncepcja ANT z pewnością przypomina koncepcje „podmiotu terminalnego” zaproponowaną przez Scotta Buckatmana dla określenia nowego typu podmiotowości powstałej w rezultacie interakcji człowiek-komputer. Scott Bukatmann, *Terminal Identity. The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction*. Durham NC and London: Duke University Press, 1993.

10. George Ritzer, *Modern Sociological Theory*, New York, McGraw-Hill, 2008.

podstawowych transformacji, których listę można stworzyć na podstawie protokołu doświadczeń. Jest to minimalna świecka i niepolemiczna definicja aktora (*PN*, s. 120–121).

Rozumienie klasyczne jest pochodną rozróżnienia pomiędzy rzeczami a aktorami społecznymi, przy czym tym pierwszym przypisywano naturę bytów biernych, ustanowionych przez konieczność obiektywnych związków przyczynowo-skutkowych, natomiast tożsamość podmiotów ludzkich charakteryzowano poprzez esencjonalną zdolność do podejmowania działania sprawczego. W myśl postulatów ekologii politycznej, rozróżnienie takie jest nie tylko błędne, ale również politycznie szkodliwe, gdyż uniemożliwia redefinicję relacji między społeczeństwem a naturą w kategoriach wspólnego kolektywu.

Latour postuluje zatem ujęcie politycznych debat o naturze w conceptualne ramy wspólnoty zrzeszającej nie ludzi i rzeczy (albo ludzi i nie-ludzi) ale „aktanty”, czyli „interferujące czynniki sprawcze” (*PN*, s. 121). Poprzez zastosowanie tego wybiegu terminologicznego, Latour unika zarówno pułapki reifikacji, jak i niebezpieczeństwa popadania w społeczny konstruktywizm. Ze ściśle metodologicznego punktu widzenia jest to najistotniejszy wątek *Polityki natury*, której sens, przypomnijmy raz jeszcze, zawiera się w obietnicy stworzenia takiej ontologii, która opisuje tożsamość aktora tylko i wyłącznie w kategoriach operacyjnych, poprzez zdolność wywierania określonego wpływu na własne otoczenie. Taka propozycja teoretyczna wydaje się być szczególnie inspirująca na tych czytelników, którym nieobce są teorie strukturalistyczne i post-strukturalistyczne, a więc koncepcje zakładające podejście z gruntu anty-esencjonalne, w którym autonomiczny podmiot jest jedynie złudzeniem, realne są natomiast sieci relacji ujęte w termin struktura.

Myślenie Latoura niewątpliwie wpisuje się w nurt badań zapoczątkowany przez Emile Durkheima i Ferdianda de Saussure. W tym rozumieniu, tożsamość (a jednocześnie, sprawstwo i podmiotowość) aktanta nie jest uwarunkowana właściwością esencjonalną, lecz jest wynikiem całokształtu relacji z innymi elementami (aktantami), które zachodzą na przestrzeni sieci wzajemnych interferencji. Sieć w tym ujęciu nie może być zatem utożsamiana z pojęciem społeczeństwa. Jest to raczej skomplikowany układ relacji zachodzących – jak ma to miejsce w naszym przypadku – pomiędzy aktorami społecznymi a otoczeniem naturalnym funkcjonujący w taki sposób, że końcowy wynik jest zawsze sumą wzajemnie na siebie oddziałujących aktantów. Podajmy prosty przykład. Jednym z największych wyzwań współczesnej medycyny jest problem pojawiania się szczepów bakterii opornych na działanie antybiotyków. Proces ten nie jest jedynie wynikiem ewolucyjnego różnicowania się mikroorganizmów przebiegającego zgodnie z prawami natury. Jest to raczej rezultat „zaskakującego wtargnięcia” (*PN*, s. 126) mikroorganizmów w świat błędnie przemyślanej praktyki lekarskiej, w której

panuje przekonanie o powszechnej konieczności stosowania antybiotyków nawet w przypadkach chorobowych tego niewymagających (zakażenie wirusowe). Upowszechnienie się terapii antybiotykowej „otworzyło furtkę” dla różnicowania się szczepów opornych na ten rodzaj medykamentów. Dla pełnego zrozumienia tego procesu nie można zastosować zatem klasycznego schematu zakładającego opozycję między aktywnym aktorem społecznym a biernym przedmiotem świata natury<sup>11</sup>. Kluczową kompetencją poznawczą staje się rozumowanie w kategoriach wielokrotnych sprzężeń zwrotnych zachodzących między elementami świata natury a praktykami społecznymi wraz z ich zapleczem technicznym i technologicznym.

Metodologiczne założenia ekologii politycznej wydają się stanowić bardzo inspirującą dekonstrukcję tradycyjnych założeń humanistyki przez co otwierają drogę dla konceptualizacji zorientowanych jednoznacznie syntetycznie oraz interdyscyplinarnie. Proponowane przez Latoura praktyczne rozwiązania polityczne wydają się jednak stanowić projekt nazbyt optymistyczny, niezwykle trudny w realizacji przynajmniej w świecie polityki, jaki znamy. Jednym z centralnych politycznych postulatów autora *Polityki natury* jest decentralizacja nauk, które winny ze sobą konkurować za zasadach otwartej debaty, reprezentując wspólne interesy ludzi i nie-ludzi, uznając przy tym niepewność jako naturalny składnik dążenia do wiedzy:

Druga z tych postaw [akceptacja niepewności – T.B.] ma tę zaletę, że zastępuje to, co bezdyskusyjne, możliwością dyskusji i łączy w jedno dwa pojęcia: obiektywnej nauki i sporu. Im więcej mamy rzeczywistości, tym więcej dyskusji (*PN*, s. 106).

To właśnie zdecentralizowane nauki (celowo wprowadzona liczba mnoga) są w stanie „zmusić świat do mówienia” poprzez „wynajdowanie za pośrednictwem instrumentów i w sztucznych warunkach laboratorium przemieszczeń punktów widzenia niezbędnych dla życia publicznego” (*PN*, s. 199). W największym skrócie chodzi o to, że konkurencja nauk na zasadzie głosów w demokratycznej debacie publicznej pozwala na pełniejsze uchwycenie struktury sieci wzajemnych relacji i „zaskakujących wtargnąć” nie-ludzi w obszar społeczny (oraz na odwrót). Czy nie jest jednak raczej tak, że zdecentralizowane nauki konkurują ze sobą nie na zasadach wielogłowej debaty, ale raczej na zasadach wolnorynkowej konkurencji, respektując przy tym przede wszystkim partykularne interesy ekonomiczne

---

11. Koncepcja ANT nie jest zupełnie oryginalnym pomysłem. Podobne procesy zostały opisane w ramach koncepcji inkubacji wypadków w systemach społeczno-technicznych. Natomiast sama zasada sprzężenia zwrotnego między aktorem a siecią przypomina do pewnego stopnia koncepcję strukturacji zakładającą wystąpienie wzajemnych zależności pomiędzy podmiotowym działaniem sprawczym (*agency*) a strukturą (*structure*).



i polityczne, a nie osiągnięcie dobra publicznego?<sup>12</sup> Nauki od zawsze były niejednolite i zdecentralizowane, od zawsze rozpadały się na wiele konkurujących paradygmatów (*nota bene* w tym miejscu warto odnotować brak pracy Thomasa Kuhna<sup>13</sup> w skądinąd bardzo obszernej i interdyscyplinarnej bibliografii pracy), co niekoniecznie pozwoliło „ucywiliżować” relacje między społeczeństwem a naturą.

Trudno jest jednoznacznie grupę docelowych odbiorców *Polityki natury*. Publikacja ta zdaje się bowiem wymykać próbom jednoznacznej klasyfikacji i stanowi projekt interdyscyplinarny, łączący w sobie takie popularne nurty współczesnej humanistyki jak post-humanizm, eko-krytyka, czy polityka kulturowa. Biorąc pod uwagę strukturalistyczne korzenie oraz fakt, że współtworzona przez Latoura koncepcja ANT stanowi efekt „bezwzględnej aplikacji semiotyki”<sup>14</sup> do dziedzin poznania zdecydowanie wykraczających poza typowe zainteresowania studiów nad kulturą symboliczną, można przypuszczać, że książka stanowi ciekawą alternatywę dla koncepcji o ugruntowanej pozycji w świecie humanistyki, takich jak chociażby teorie społeczeństwa ryzyka (Ulrich Beck), czy koncepcję „późnej nowoczesności” (Anthony Giddens). Wartością dodaną *Polityki natury* jest z pewnością fakt jednoznacznie socjologicznego umocowania podejmowanych przez Latoura koncepcji filozoficznych, które bezpośrednio dotyczą problemów mobilizacji i demobilizacji politycznej w realiach polityki odchodzącej od tradycyjnych postulatów skoncentrowanych w głównej mierze na nierównościach klasowo-warstwowych<sup>15</sup>.

---

12. Proces ten świetnie opisują Mary Douglas i Aaron Wildavsky, pokazując społeczne zróżnicowanie w percepcji ryzyka technicznego jako współistniejące ze sobą perspektywy poznawcze, z których każda rości sobie prawa do realizacji własnych wartości i interesów, propagując tym samym własną wersję natury. W podobnym tonie wypowiada się Ulrich Beck, pisząc o konfrontacji nauki i kontr-nauki w realiach społeczeństwa ryzyka. Zob. Mary Douglas and Aaron Wildavsky, *Risk and Culture. An Essay on the Selection of Environmental and Technological Dangers*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1983; Beck, *Spoleczeństwo ryzyka...*

13. Thomas S. Kuhn, *Struktura rewolucji naukowych*, Warszawa, PWN, 2011.

14. John Law, *After ANT: Complexity, Naming and Topology*, w: *Actor Network Theory and After*, red. John Law, John Hussard, Oxford, Blackwell, s. 3.

15. Claus Offe, *Nowe ruchy społeczne: przekraczanie granic polityki instytucjonalnej*, w: *Socjologia. Lektury*, red. Piotr Sztompka, Marek Kucia, Kraków, Wydawnictwo Znak, 2005.

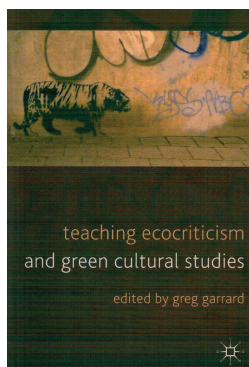




ER(R)GO

noty o książkach<sup>1</sup>





*Teaching Ecocriticism and Green Cultural Studies*, red. Greg Garrard. Palgrave Macmillan, Basingstoke 2012 (pozycja anglojęzyczna w twardej oprawie, 174 strony).

*Teaching Ecocriticism and Green Cultural Studies* (2012) stanowi zbiór esejów poświęconych pedagogice ekokrytycznej, autorstwa m.in. Richarda Kerridge'a, Ursuli Heise, oraz Timothy Mortona, który zebrał i opatrzył wstępem Greg Garrard – autor znanej pozycji wydawniczej *Ecocriticism*. Książka obejmuje szerokie spektrum problemów o podstawowym znaczeniu dla studiów ekokrytycznych; składa się z teoretycznego wstępu,

oraz trzech analitycznych części.

Dwa pierwsze eseje stanowią swego rodzaju wprowadzenie do całego tomu. W *Introduction* Garrard pokazuje jakie przemiany zachodzą w metodyce nauczania ekokrytyki, wskazując na użyteczność modelu, który odchodzi od tradycji nauczania ekokrytyki w oparciu o teksty dotyczące lokalnego środowiska studentów (zgodnie z tą logiką najbardziej adekwatną lekturą dla studentów ekokrytyki w Dublinie byłby *Ulisses* Jamesa Joyce'a) na rzecz interdyscyplinarnego namysłu nad rolą człowieka w ekosystemie i obowiązkami z tego faktu wynikającymi. Następujący po eseju Garrarda esej Richarda Kerridge'a, redaktora pierwszego brytyjskiego zbioru esejów ekokrytycznych, *Writing the Environment* (1989), dotyczy roli jaką ekokrytyka odgrywa w procesie kształtowania tożsamości literatury angielskiej i zarysowuje kwestię, którą podejmują i rozwijają, każdy w swojej dziedzinie, autorzy poszczególnych esejów. Píše Kerridge: „Ekokrytyka wprowadza nowy materiał do sali wykładowej – nowe sposoby patrzenia na literaturę i nowe metody nauczania” (s. 14). Zebrane przez Garrarda teksty stanowią niezwykle interesujący zapis tego procesu.

Część pierwsza, zatytułowana *Scoping Scales*, składa się z czterech esejów i porusza m.in. takie kwestie jak szeroko pojęty aspekt edukacyjny ekokrytyki oraz rozwijający się dyskurs postkolonialno-ekokrytyczny. Część druga, *Interdisciplinary Encounters*, obejmuje również cztery eseje, które skupiają się wokół następujących zagadnień: literatura-ekologia, ekokrytyka-globalizacja, studia nad zwierzętami, posthumanizm oraz zmiany klimatyczne. Część trzecia, *Green Cultural Studies*, skupia się na aspekcie nauczania ekokrytyki w powiązaniu z Nowymi Mediami oraz filmem. Całość kończy esej Timothy Mortona, który w charakterystyczny dla siebie sposób) zastanawia się nad tym, co dobrego może przynieść ekokrytyce dekonstrukcja.

Istotnym motywem, który przewija się przez większość zgromadzonych przez Garrarda tekstów, i który wydaje się być jednym z głównych punktów odniesienia dla wykładających ekokrytykę autorów, jest przekonanie, iż studia ekokrytyczne stoją wobec bardzo konkretnego zadania jakim jest wzbudzenie w studentach poczucia sprawczości i współodpowiedzialności za kondycję szeroko rozumianego środowiska naturalnego. Praktyczne sposoby uwrażliwiania studentów na kwestie związane ze środowiskiem naturalnym i funkcjonowaniem w nim w sposób zrównoważony wydają się być równie istotne jak pogłębianie zdolności interpretacji tekstów literackich i kulturowych. Najtrafniej wyraziła to Adrienne Casel w eseju *Walking in the Weathered World* mówiąc, iż to co Akademia może, a nawet powinna, rozbudzać w studentach, to przekonanie, że nie są skazani na bierną akceptację istniejących warunków, że nie są bezsilni („That they are not powerless”, s. 27).

Cechą wyróżniającą tę pozycję spośród innych książek poświęconych szeroko pojętym zagadnieniom ekokrytyki jest zwrócenie uwagi na niebagatelną rolę aspektu edukacyjnego oraz na problematykę nauczania zagadnień ekokrytycznych. Jak zaznacza we wstępie Garrard, „Ekokrytyka zajmuje się pedagogiką od początku swego istnienia. Nauczanie studentów literatury i teorii środowiskowych jest centralną częścią »aktywizmu«, do którego akademicy wywodzący się z nauk humanistycznych mogą aspirować [...]”; co więcej, oprócz kilku znaczących wyjątków, ekokrytyka w Stanach Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii miała swój początek na uniwersytetach i kolegiach o profilu nauczycielskim” (s.1). Zaproszeni przez Garrarda autorzy poszczególnych tekstów w znakomitej większości mają za sobą bogate doświadczenia jako wykładowcy akademicy i z owych doświadczeń obficie korzystają traktując je jako ilustrację problemów, na które napotykają ci wszyscy, którzy zajmują się nauczaniem szeroko rozumianych studiów ekokrytycznych. W wielu przypadkach punktem wyjścia dla autorów są ich własne doświadczenia dydaktyczne, (czasami są to pedagogiczne niepowodzenia...), które wymuszają na prowadzącym rewizję metod nauczania oraz które ze względu na swój wymiar osobisty, stanowią dodatkową wartość książki.

Niezaprzeczalną zaletą tej książki jest przyjęcie perspektywy interdyscyplinarnej, poprzez którą Garrard wprowadza czytelnika w samo centrum debaty ekokrytycznej, której złożoność uwypukla wskazując na jej powiązania z nie tylko z literaturą, ale również min. z krytyką postkolonialną, Nowym Mediami oraz filmem. *Teaching Ecocriticism and Green Cultural Studies* jest cenną pozycją wśród licznych książek poświęconych studiom ekokrytycznym oraz stanowi kompendium zarówno teoretycznej jak i praktycznej wiedzy – będąc źródłem inspiracji do opracowania zajęć edukacyjnych dla studentów, przesuwa tym samym oś debaty poświęconej zagadnieniom ekokrytyki z teoretycznego dyskursu w kierunku pedagogiki ekokrytycznej.

ER(R)GO

summaries in english<sup>1</sup>



Tomasz Sikora

(Eco)criticism of Pure Perception

In this excerpt from his 2003 book *Virtually Wild: Wilderness, Technology and the Ecology of Mediation* Tomasz Sikora looks at how the modern subject constitutes itself through a perceptual appropriation of “nature” or “wilderness,” an appropriation that is always already mediated through technology, even though this fact tends to be denied or forgotten. The (mostly American) idea of pure, unmediated or transparent perception, as an attribute of a primordial, wild or uncontaminated self, is critiqued with a view to developing a different ecocritical way of thinking about the relationship between “self” and “world.” It is mostly through a reading of two poems: “An Anecdote of the Jar” by Wallace Stevens and “Hawk on a Wire” by Nelson C. Sager that the article illustrates both the (Western/American) fantasy to perceive the world in a “pure” way and, ultimately, the impossibility of such perception. Instead of the false natural-technological binary, the author postulates that a new ecological awareness should focus on the process of mediation (or the medium) itself.

Tomasz Burzyński

Risk and Cultural Studies. Selected Methodological Dilemmas

This article aims to outline theoretical and methodological frameworks that may facilitate a more informed inquiry into the nature of technological risks from the conceptual perspective of cultural studies. Despite its roots in technical and economic sciences, the notion of risk seems to fit perfectly into a plethora of culturally-oriented discourses whose common denominator is a criticism focused at scientific and technological pillars of (late) modern civilizations. When perceived in an overtly cultural context, risk functions as a discourse which embraces, on the one hand, social, political and moral consequences of modernization processes, and, on the other hand, symbolic practices which aim to construct cultural representations of diversified technological dangers.

Bartosz Stopel

Subjugating Culture: Literary Darwinists  
and the Biological Roots of Humanities

The article analyzes the relation between nature and culture in the light of Darwinian literary studies. According to the Darwinists, literary theory has greatly suffered from claiming that culture (in the sense of the whole of human creation) is autonomous in relation to nature. If, as they claim, the human psyche is not independent from the biologically understood body, and if the theory which best explains the functioning of the human mind is evolutionary psychology, then all its creations (including literature and other arts) can be fully understood only within Darwinian framework. As the Darwinists claim, understanding the mechanisms governing art, along with its function in human life requires subordinating humanities to biology and a further reduction of all research areas to simpler, empirical claims, so that the unity of science can be maintained. However, a closer analysis of both the Darwinists' claims and of some examples of the Darwinian studies indicates numerous

problems with the postulated research programme, raising doubts about the possibility of a fully reductionist stance on culture.

**Karolina Lebek**

*Curiosities and Method: Natural Philosophy and Exceptionality in Seventeenth-Century England.*

The article is concerned with the philosophical function of curiosities in Sir Francis Bacon's thought, especially his new logic. It takes as its starting point two critiques Bacon launched in his writings, first, of epistemological capabilities of the human mind and, second, of the heretofore methods of studying nature at universities (scholasticism with its uses of the syllogism) and the renaissance court (natural histories with their uses of the emblem). As a separate category of objects and phenomena, curiosities were central for Bacon's new inductive method as correctives for the flawed mind and thus as regulatory means for inductive interpretation. Such treatment puts curiosities in a paradoxical position of both the object of study and a vital element of the method itself.

**David Schaffler**

*Abendland: Henry Wadsworth Longfellow and the Ecological Consciousness*

The field of ecological criticism has, in the United States, concentrated upon recent and contemporary works, regularly invoking only a small group of earlier writers, such as Thoreau and Leopold, who are obvious precursors of modern ecological thinking. However, if one turns to 19<sup>th</sup> century writers whose popularity during their lifetimes shows that they voiced widely held views, one may conclude that the concerns of today's ecological critics and writers have always figured prominently in the American consciousness. This paper examines some representative works of Henry Wadsworth Longfellow, to show that this supremely conventional poet wrote feelingly on three issues that most preoccupy current ecological criticism: the condition and fate of Native Americans, the exploitation of nature, and the instability and destructiveness of modern civilization. Longfellow's popularity in his own day indicates that his vast readership was likewise exercised by these concerns, and that, therefore, the "ecological consciousness" was quite widely held in mid-19<sup>th</sup> century America. The paper suggests obliquely that this conclusion may lead one to take a dim view of the practical effectiveness of an ecological consciousness in Longfellow's day or in our own.

**Joanna Soćko**

*Silent Life of Letters.*

*On Interconnections between Language and Nature in the Poetry of R.S. Thomas.*

The essay sets out to explore R.S. Thomas' (1913–2000) vision of the problematic relations between the man, the nature and their Creator. In the context of contemporary critique as well as the 20<sup>th</sup> century, post-husserlian philosophy, the author analyses Thomas' cosmological poems and represents, on the one hand, the place that both man and God take in the creation



and, on the other, the sacramental relationship between the human and the nature. What is important from this perspective is the material existence of both man and nature, which enables mutual infiltration that leads to discovery of imperceptible dimension of materiality, which, in turn, influences both human consciousness and language. This is why the author asks about the role of science in Thomas' poetry and about the influence that "the machine" has on language and consciousness.



## 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”<sup>1</sup>).

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 Dąbrowska, 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](mailto:errgo@us.edu.pl)

© Copyright by „Śląsk” Wydawnictwo Naukowe, Katowice 2014

Projekt serii: Marek J. Piwko {mjp}

Na okładce: „Tree”, Marzena Kubisz

*E(r)rgo* 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 Grot-Roweckiego 5  
41-205 Sosnowiec  
tel./faks: 32 36 40 892  
e-mail: [errgo@us.edu.pl](mailto: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](mailto:biuro@slaskwn.com.pl), [redakcja@slaskwn.com.pl](mailto:redakcja@slaskwn.com.pl)  
[handel@slaskwn.com.pl](mailto:handel@slaskwn.com.pl)  
<http://www.slaskwn.com.pl>

Zamówienia prosimy kierować na adres Wydawnictwa

# ER(R)GO

Teoria | Literatura | Kultura



w następnym numerze:

lęki cywilizacji

homo anxius

groza ontologii

więzi strachu

utopie führera

lęki neopragmatyzmu

technologie konspiracji

twarze śmierci