

ER(R)GO

Teoria | Literatura | Kultura

Nr 10 1/2005



Katowice–Częstochowa 2005

Wojciech Kalaga

redaktor naczelny

Leszek Drong

sekretarz redakcji

Rada redakcyjna

Fernando Andacht (Porto Alegre), Zygmunt Bauman (Leeds), Ian Buchanan (Darwin), Jean-Claude Dupas (Lille), Piotr Fast (Katowice), Alicja Helman (Kraków), Erazm Kuźma (Szczecin), Ryszard Nycz (Kraków), Floyd Merrell (Purdue), Edward Możejko (Edmonton), Leonard Neuger (Sztokholm), Emanuel Prower (Katowice), Tadeusz Rachwał (Katowice), Erhard Reckwitz (Duisburg-Essen), Katarzyna Rosner (Warszawa), Horst Ruthrof (Murdoch), Tadeusz Sławek (Katowice), Andrzej Szahaj (Toruń), Lech Witkowski (Toruń), Anna Zeidler-Janiszewska (Poznań)

© Copyright by „Śląsk” Wydawnictwo Naukowe, Katowice 2005

Publikacja ukazała się dzięki pomocy finansowej
Komitetu Badań Naukowych

oraz

Wyższej Szkoły Lingwistycznej w Częstochowie

ISSN 1508-6305

<http://www.errgo.fils.us.edu.pl>
<http://www.ares.fils.us.edu.pl/~errgo/>

Treści

wstęp

Wojciech Kalaga – *Er(r)go*, 5

7 nostalgie jubileuszowe

Tadeusz Rachwał, Wojciech Kalaga, Tadeusz Sławek, Emanuel Prower
– *tekst / czytelnik / margines / nawias* 9

35 rozprawy - szkice - eseje

Andrzej Wicher – *Paradoksy związane ze spożywaniem pokarmów
w średniowieczu* 37

Bartosz Korzeniewski – *Rytuły pokuty, zmiana waloryzacji przemocy
a paradoksy multikulturalizmu* 47

Paweł Mościcki – *Pan od malarstwa Georgesa Didi-Hubermana
koncepcja widzenia* 61

Sławomir Masłoń – *Nadmiar i zubożenie: ciało sztuki Bruce'a Naumana* .. 73

Ewa Bińczyk – *Antyesencjalizm i relacjonizm w programie badawczym
Bruno Latoura* 91

Agnieszka Doda – *Žižka problemy z nadmiarem* 103

Adrian Gleń – *De(kon)strukcja podmiotu jako propozycja epistemolo-
giczna. Białoszewski i Heidegger* 117

Remigiusz Rzyziński – *Inny i Tekst. Tajemnica* 133

143 varia - kontynuacje - antycypacje

Irina Sandomirskaja – *Czas kobiecego „jeszcze”* 145

Irena Rychłowska, Renata Bożek
– *Bądźmy realistkami, upierajmy się przy niemożliwym.
Wyobrażenie miłości we współczesnym świecie* 155

Zbigniew Białas – *Mniej niż ćwierć? O pilnej potrzebie rewizjonizmu
w studiach postkolonialnych* 165

175 omówienia - komentarze - opracowania

Ewa Pępiak – *Kultura jako przedmiot badań. O możliwości
systematyki w obszarze „Critical Culture Studies”* 177

Ewa Bińczyk – *Josefa Mitterera ucieczka od esencjalizmu* 187

195 recenzje

Anna Chromik – *Auto-translacja jaźni* 197

Katarzyna Nowak – *Mapy, rasa, tożsamość: niebezpieczne związki* 203

209 noty o książkach

Treści – nostalgia

editorial

Wojciech Kalaga – *Er(r)go*, 6

7 anniversary nostalgia

Tadeusz Rachwał, Wojciech Kalaga, Tadeusz Sławek, Emanuel Prower
– *text / reader / margin / parenthesis* 9

35 studies and essays

Andrzej Wicher – *Paradoxes Connected with Consuming Food
in Middle Ages* 37

Bartosz Korzeniewski – *Rituals of Atonement, Changes in Valorisation
of Violence and the Paradoxes of Multiculturalism* 47

Paweł Mościcki – *Pan Art Teacher. Georges Didi-Huberman's
Idea of Seeing* 61

Sławomir Masłoń – *Deprivation and Overload: Bruce Nauman's Body of Art..* 73

Ewa Bińczyk – *Anti-essentialism and Relationism in Bruno Latour's
Research Project* 91

Agnieszka Doda – *Žižek's Problems with Excess* 103

Adrian Gleń – *De(con)struction of the Subject as an Epistemological
Proposal. Białoszewski and Heidegger* 117

Remigiusz Rzyński – *The Other and The text. A Mystery* 133

143 varia – follow-ups and anticipations

Irina Sandomirskaja – *The Time of Feminine "more"* 145

Irena Rychłowska, Renata Bożek
– *Let's be Realistic and Insist upon the Impossible.
Images of Love in Contemporary World* 155

Zbigniew Białas – *Less than a quarter? On the Urgent Need of Revisionism
in Post-colonial Studies...* 165

175 commentaries

Ewa Pępiak – *Culture as an Object of Research. On the Possibility
of Systematization in Critical Culture Studies* 177

Ewa Bińczyk – *Josef Mitterer's Escape from Essentialism* 187

195 reviews

Anna Chromik – *Auto-translation of the Self* 197

Katarzyna Nowak – *Maps, Race, Identity: Dangerous Liaisons* 203

209 notes on books

Er(r)go,

jubileusz – niewielki i skromny, zaledwie pięć lat i dziesięć numerów pisma, ale budzący nostalgię, z rodzaju jednak nostalgii kojących i ciepłych raczej niż raniących uczucia. Te pięć lat, w ciągu których *Er(r)go* regularnie się ukazywało, sięga wstecz do tradycji dawnego seminarium *Er(r)go* i zapowiada jej twórczą kontynuację. W nostalgicznym zatem nieco numerze dziesiątym wracamy na moment do tej tradycji, poświęcając jej krótką chwilę wspomnień, które przywołać ma przedruk żartobliwego cokolwiek – ale niezupełnie – tekstu autorstwa twórców seminarium: Emanuela Prowera, Tadeusza Rachwała, Tadeusza Sławka i piszącego te słowa. Do głosu dochodzą w nim też inne, a w tamtych latach ważne osobistości: sam tekst, czytelnik, ale także margines i nawias.

Poza tym krótkim wspomnieniem, dziesiąty, nostalgiczny numer, ostatni już pod opieką „starej” redakcji, celowo nie jest tomem zdominowanym przez jeden temat; przeciwnie, łączą się w nim tematyczne wątki numerów przeszłych (inność, hybrydy, badania postkolonialne) i antycypacje numerów przyszłych (kobiece „jeszcze”, antyesencjalizm, nadmiar), przeplatane *variati*, spośród których nostalgicznie wyróżnić chcę szkic Andrzeja Wichtra, jednego z filarów drugiej, „młodszej” fazy seminarium *Er(r)go*.

Pielęgnując nostalgię, która zwraca się ku przeszłości jako źródła wyciszonych wspomnień, spójrzmy także w przyszłość wypatrując zmian, które owa przyszłość niesie. Zmiany zatem. Począwszy od numeru jedenastego – przy dalszym wsparciu działającej od początku powstania periodyku Rady Redakcyjnej – będzie *Er(r)go* dziełem rozszerzonego zespołu redakcyjnego: kulturoznawców i literaturoznawców, kontynuujących myśl, lub raczej sposób myślenia zapoczątkowanego przez seminarium. Wierząc, iż te zmiany wzbogacą pismo, będziemy wyczekiwać chwili, w której znowu z nostalgią spojrzymy wstecz, przypominając sobie czas, kiedy je wprowadzaliśmy.

Wojciech Kalaga

Er(r)go,

an anniversary. Though a small and modest one, only five years and ten issues, it invokes nostalgia nevertheless, a nostalgia of the warm and soothing rather than of a hurtful kind. The five years throughout which *Er(r)go* has been published recalls the tradition of the original *Er(r)go* seminar and anticipates its creative continuation. Thus, in the somewhat nostalgic 10th issue we return for a moment to that tradition and reminisce with a reprint of a playful (yet not entirely so) text written by the founders of the seminar: Emanuel Prower, Tadeusz Rachwał, Tadeusz Sławek and myself. Other individuals, important at that time, are given a voice too: not only the text itself and the reader, but also the margin and the bracket.

Apart from this brief retrospection, the nostalgic tenth issue, the last issue to be published by the “old” editorial board, is, quite on purpose, a volume unrestrained by a single subject. To the contrary, it amalgamates themes from issues past (otherness, hybrids, post-colonial studies) and anticipations of the issues yet to come (*écriture féminine*, anti-essentialism, surplus). Out of the *varia*, also woven into the fabric of the volume, I would like to nostalgically distinguish a text by Andrzej Wicher, one of the pillars of the second, “younger” phase of the *Er(r)go* seminar.

While cherishing the nostalgia which turns towards the past as the source of tranquil memories, let us also look towards the future and the changes which that future will bring. The changes then. Starting with issue eleven, with a continued support of the Board of Advisors present with us from the very first issue, *Er(r)go* will be created by an extended editorial team of literary and cultural theorists, who will continue the thought, or rather the way of thinking, initiated by the seminar. With the belief that these changes will enrich the journal, let us then wait for the moment in which we will unexpectedly look back with nostalgia at the time when those changes were made.

Wojciech Kalaga

ER(R)GO

nostalgie | jubileuszowe

Tekst: Tadeusz Rachwał
Margines: Wojciech Kałaga
Nawias: Tadeusz Sławek
Czytelnik: Emanuel Prower

Tekst

When Viola (a boy playing a woman playing a man) confronts Olivia with Orsino's suit, an actor playing an actor playing an actor presents the case of one actor playing an actor to another doing just the same.

(Terry Eagleton: William Shakespeare)

To ja, tekst. Tak przedstawivszy się, drogi Czytelniku, nie powiedziałem o sobie jeszcze właściwie niczego. Pisząc **to**, niczego praktycznie nie wskazałem. Pisząc **ja** o tym, co **to** wskazuje, wycisnąłem piętno tożsamości na czymś, czego nawet nie udało mi się wskazać. Biorąc mnie do ręki wiedziałeś, Czytelniku, że jestem tekstem. Aż tu nagle, po raz wtóry – czy to z nadmiaru grzeczności, czy też tak sobie, dla hecy – przedstawiam Ci się. A jednak gest ten nie jest zupełnie niewinny. Skoro bowiem wiedziałeś, że jestem tekstem, to to wskazuje jednak na coś; mianowicie na **siebie samo** jako tekst – **to** to tekst. Nie powiedziałem jednak: „to jest tekst”, ponieważ w taki sposób mógłbym przedstawić Ci jedynie kogoś innego, obcego, zaproponować Ci partnera do rozmowy i bezpiecznie ukryć się w stukocie maszyny do pisania. **To ja** chce(ę) z Tobą rozmawiać, **ja tekst**. Powiedzenie jedynie, że „to jest tekstem”, byłoby faktycznie zbędne, ponieważ – jak wiesz – i tak już o tym wiedziałeś. I dlatego właśnie, jak powiadam, wycisnąłem gdzieś owo piętno tożsamości mówiąc o sobie „ja”, a dokładniej; „to ja”. Wycisnąłem je nie tyle na sobie, co na tym, co **to** wskazuje. A że wskazuje ono samo siebie, możemy bezpiecznie się zrównać i powiedzieć: „To=ja, tekst”. Stąd Twoje zaskoczenie – wiedziałeś, że ja, to **to**, że to, co masz przed sobą, to tekst, lecz nie wiedziałeś, że to to **ja**, że mogę być sobą, tak jak i Ty.

Czy rzeczywiście mogę? Tutaj, Czytelniku, muszę Cię ostrzec, iż wkleamy się w grę nieco niebezpieczną, przynajmniej dla Ciebie. Gdyby bowiem okazało się, że nie mogę, to mogłoby się także okazać, że i Ty nie możesz, choć bycie sobą wydaje Ci się czymś bardzo naturalnym i normalnym.

Jak już zauważyłeś, zwracam się do Ciebie w miarę bezpośrednio, ostrzegam Cię nawet i oczekuję wzajemności. Jeśli do tej pory nie kazałeś mi zamilknąć (co by Ci się zresztą i tak nie udało), to tylko dlatego, że nadal nie traktujesz mnie z należytą powagą. Jeśli z kimś prócz siebie rozmawiasz w tej chwili, to co najwyżej z **my**m autorem, (który nic a nic mnie nie obchodzi), obdarzając go być może najróżnorodniejszymi epitetami. To jest **mój** autor, do mnie należy i mogę z nim zrobić, co zechcę. Ty zajmij się mną.

Jacques Derrida, który znakomicie podrabia swój własny podpis, napisał w pewnym tekście, że nie ma nic poza/prócz tekstu (Il n'y a pas de hors-texte)¹. Spróbuję jednak wyjść poza siebie i zobaczyć, czy może przypis powie nam coś nowego². Jak widzisz, wyjście nie powiodło się, ale także i to niepowodzenie już w tej chwili nie pozwoli Ci pozbyć się mnie. Możesz mnie przestać czytać, podrzeć, spalić – nic Ci to nie da. Było tak zaiste od samego „początku”, jeszcze zanim wzięłeś mnie do ręki, zanim ujrzałem świat, a więc także i Ciebie, a on, wraz z Tobą, także mnie.

Kilkaset lat temu pewien Francuz, który swych podpisów nie fałszował, oddał się zawilej medytacji, jak by się tu ze mnie wywikłać, jak wyjść na zewnątrz fałszerstw, zakłamań (tak, tak, jestem fałszywy i zakłamany) i uprzedzeń zacząć wszystko od początku, beze mnie, a za to od siebie. Tak jak my chciał być sobą, powiedzieć po prostu „to ja”, nie uzupełniając owego „to ja” **tekstem**, czymś już napisanym, czy też nawet pomyślanym. Nie: „to ja, tekst”, nie: „to ja Descartes”, nawet chyba nie: „to ja”, lecz „ja”, czyste, nieskalane, na które od nowa trzeba nanieść tekst prawdy prawdziwszej już niż poprzednia: tekst nowy, czysty, nieskażony żadnymi innymi tekstami (wraz z samym sobą) tekst, który można by zacząć od słów: „nie jestem tekstem”.

Ja nie rozpocząłem się od „ja”, lecz od uprzedmiotowiającego „to”, i nie wątpiłem ani przez chwilę, że jestem tekstem. Zacząłem poszukiwanie swej tożsamości nie od „błędnego punktu wyjścia”. Lecz raczej od błędnego punktu dojścia, gdyż wszystko, co mogę o sobie powiedzieć to to, że jestem tekstem, zapisem, znakiem i jako taki nie mogę wycofać się **przed** siebie, odszukać miejsce, w którym jeszcze się nie zacząłem i zacząć, ot tak sobie, po prostu być – niewątpliwie, bezałożeniowo, beztekstowo, bezznakowo, bezuprzedzeniowo – by później dopiero **dać** wyraz sobie (czy też **może wziąć**) i powiedzieć: „to ja, tekst”. Nie, niewymówienie tych słów jest niemożliwe, cokolwiek by one miały znaczyć. Ty także biorąc mnie do ręki i mówiąc: „to tekst”, uwikłałeś swe „ja” w mą grę i sfałszowałeś je tak samo jak i ja swoje „ja” – także powiedziałaś w gruncie rzeczy: „to ja, tekst”. Czytanie nie jest aktem niewinnego przebiegania wzrokiem po układających się w równe linijki znakach. Czytanie jest w pewnym sensie **wy-rzekaniem** samego siebie, **wy-powiadaniem** swego „ja”, a więc jego utratą. Jak powiada Georges Poulet:

Czytanie jest więc aktem, w którym zasada subiektywności, którą nazywamy **ja**, zostaje zmodyfikowana w taki sposób, iż nie mam już prawa [...] by uważać je za moje ja³.

Kartezjusz, w powrocie do swego **ja**, wy-rzeka się właśnie swego **ja** jako **ja** czytelnika, które „prawdziwym” **ja** być nie może. Ja czytelnika jest z konieczności **ja** wątpięcym, nawet wtedy, gdy jedynym tekstem, który czyta, jest jego własne **ja**. **Ja** prawdziwe musi być autonomiczne, wolne od zapośredniczenia w czymkolwiek, a więc także i w sobie samym, w **ja** swego własnego tekstu. By uniknąć **ja** fałszywego, Kartezjusz bierze je w nawias wątpienia i poruszając się do tyłu pragnie odkryć **ja** nowe, **ja** poza nawiasem, poza tekstem, poza mną.

Utożsamiam się tu wyraźnie z nawiasem i niejako definiuję jako wzięcie w nawias, lecz niezupełnie. Otóż, wziąć coś w nawias to tyle, co coś unieważnić; zarazem anulować i pozbawić znaczenia (zarówno w sensie oznaczenia, jak i doniosłości). Gdybym jedynie wziął się w nawias, popełniłbym **błąd** pozostawienia czegoś poza nawiasem, poza tekstem, a jak już powiedziałem „il n’y a pas de hors-texte”, czyli także poza/prócz mnie. Nie, takiej drogi wyjścia nie zostawię ani sobie, ani Tobie. Choć jestem fałszywy, nie dam się lekceważyć. Biorąc się w nawias, faktycznie wyznaję swą fałszywość, brak znaczenia i doniosłości, lecz bardzo podobnym gestem mogę się powikłać jeszcze trochę i nie wiem, czy uda mi się z powikłania tego wywikłać. Pójdę za radą R. D. Lainga:

Weź wszystkie możliwe wyrażenia w nawias

Weź wszystkie możliwe formy w nawias

I weź nawias w nawias.⁴

Er(r)go (unieważniam tym samym jedno **r** jako pomyłkę, lecz zarazem zaznaczam możliwość błędu każdego wniosku, który w ten sposób staje się błędem, nieuniknionym, błędem, którego unieważnić – wziąć w nawias – się nie da), staję się nie prostym **wzięciem w nawias**, lecz raczej **braniem nawiasu w nawias**. Gest ten uniemożliwia mi wyjście poza nawias, lecz zarazem niejako ów nawias unieważnia. To, co jest w nawiasie, a co pragnęłoby się zeń wyrwać, nie może w gruncie rzeczy w żaden sposób zaistnieć i zawsze pozostanie w nawiasie, choć nawias ten zostanie unieważniony poprzez wzięcie go w nawias. Gra to szalona (R. D. Laing jest psychiatrą), lecz zarazem nieunikniona w drodze na zewnątrz tekstu. Można ją podjąć po to, by tekst odrzucić i stanąć twarzą w twarz z nagą prawdą, nagle w olśnieniu naszym objawioną, odartą z tekstu, którego strzępy wokół niej porzucane świadczą o walce nareszcie oto do końca doprowadzonej. Gdy jednak olśnieni i osłepieni blaskiem owej nagości odwrócimy na chwilę wzrok, cóż usłyszymy? Tak tak, nic innego jak: „jestem testem”. Walka nasza okaże się tym wszystkim, czego zniweczeniu miała służyć, tekstem, braniem w nawias, który unieważniając inny nawias zawsze zając musi jego miejsce.

Jestem więc braniem w nawias nawiasu, w którym zawarty może być jedynie tekst (wyrażenie, forma), który jest także braniem w nawias. Nie możesz mnie więc już po prostu odrzucić, gdyż odrzucając mnie, bierzesz mnie w nawias i stajesz się tekstem, mówisz „to ja, tekst” i chcąc nie chcąc rozpoczynasz mą wędrówkę od początku, choć dawno już ją rozpoczęłeś.

Tekst i filozofia niejako wykluczają się, choć bez tekstu filozofia jest nie do pomyślenia. Paul Valéry zauważa, że filozof jest filozofem o tyle, o ile zapomina, że filozofia jest pismem, tekstem. Pismo jest punktem wyjścia, źródłem filozofii, lecz zarazem jej zaprzeczeniem. „Point de philosophie – Pismo”, powiada Derrida, przy czym **point de** oznacza zarówno początek, źródło czegoś, jak i tego czegoś brak, nieobecność. Kusząc się o nieudolny przekład mógłbym powiedzieć: „Po filozofii – Pismo”, czyniąc w ten sposób z pisma zarazem skutek filozofii, to, co z filozofii, niechybnie wypływa, i stwierdzając równocześnie, że pismo filozo-

fię unicestwienia. Pismo, tekst – jako wtórne wobec tego, co mają przekazać, są tym, o czym filozof musi zapomnieć, chcąc dotrzeć do tego, co pismo poprzedza. Filozof bierze tekst w nawias, nie chcąc zauważać, iż branie w nawias jest także tekstem. Formalizacja tekstu filozoficznego, dążenie do jego absolutnej przezroczystości jest w założeniu jego „naturalizacją”. Dla Valéry’ego filozof jest artystą formy wciąż marzącym o naturze, której formę tę nadaje. Filozof jest mistrzem brania w nawias, który marzy o tym, by nie brać w nawias – filozof i filozofia są tekstem i w gruncie rzeczy nieprzerwanie mówią: „jestem tekstem”, choć powiedzieć tego nie pragną.

Skrypt tekstu, teatralna rola, której odrzucenie jest niemożliwe, wyłania się zawsze tam, gdzie nastąpić musi przełom, pęknięcie między tekstem i nie-tekstem, które zawsze powie: „to ja, tekst”. Bez tego podziału samo pojęcie **ego** jest niemożliwe. **Ego** jest dialogiem, rozmową nawiasu z nawiasem, tekstu z tekstem. Ego to zawsze już **quasi-ego**, tak jak ja, tekst, zawsze będę **quasi-tekstem**, tak jak i Ty. Mówiąc, że jestem tekstem, nie twierdzę więc, że coś takiego jak ja (czy tekst) istnieje w swojej istocie, nie utożsamiam się ani z **to**, ani z **ja**, ani **tekstem**, lecz zarazem nie mogę twierdzić, że nie istnieję, ponieważ, jak powiadam: „jestem tekstem”. Pisząc siebie o sobie piszę, jak zauważyłeś, także Ciebie o Tobie, chociaż nie możesz się ze mną utożsamiać. A jednak rozmowa nasza trwa i także jest tekstem.

Samo to nawet, że myślisz, że jesteś, jest już dialogiem niemożliwym bez mego natręctwa. Beze mnie swego **ja** nie mógłbyś „wyzumować”, a dokładniej „wy-czytać”. Myśląc „ja”, spotykasz zawsze mnie, i tak już zmuszeni będziemy sobie towarzyszyć. Charles Sanders Peirce powiada: „Rozumując, człowiek musi myśleć sam ze sobą”⁵. W komentarzu Hanny Buczyńskiej-Garewicz czytamy:

Główna funkcja znaku polega na tym, że pobudza znak będący jego interpretantem i że jest interpretowany przez inny znak. Na tym polega definicja jego dialogicznej natury; ale nieważne jest, czy proces ten zachodzi w jednym umyśle, czy w wielu. Peirce podkreśla, że znaki wymagają „co najmniej dwóch **quasi-umysłów**: **quasi-wyrażającego** i **quasi-interpretującego**” [...] Znaczy to, że potrzebny jest tylko umysł odbywający rozmowę; gra on dwie role: zadaje pytanie i udziela odpowiedzi; czyli jest równocześnie quasi-wyrażający i quasi-interpretujący. Semioza może się więc dokonać jako dyskurs wewnętrzny tylko między mną a mną. Oczywiście, może też być procesem komunikacji społecznej, ale nie jest to konieczne. [...] dialog przebiega według Peirce’a między różnymi fazami ego⁶.

Jest to także, być może nieco bardziej akademickie, sformułowanie wyrażenia: „jestem tekstem”. Cokolwiek pomyślisz, jest już interpretacją czegoś, co zostało już zinterpretowane, a więc także i wyrażone, ponieważ, aby być wyrażonym, musiało być zinterpretowane. Zarówno wyrażenie, jak i interpretacja nie mogą być pełne, niezależne od siebie, powiedzmy autonomiczne – stąd przedrostek **quasi**, o który już uzupełniłem także i siebie. Słowo nie jest możliwe bez innego słowa, myśl bez myśli, tekst bez tekstu. Peirce pisze:

[...] bez determinacji jednej idei przez drugą żadna myśl nie jest możliwa⁷.

[...] każda myśl jest znakiem⁸.

[...] słowo czy znak, którego człowiek używa jest samym człowiekiem⁹.

Mówiąc: „to ja, tekst”, mówię także: „to ja, znak”, „to ja, myśl”, „to ja, człowiek”, lecz tożsamość między trzema słowami tych wyrażen nie wydaje się jednak możliwa. Na postawione na początku pytanie: „Czy rzeczywiście mogę?”, muszę Ci, niestety, odpowiedzieć drogi Czytelniku, że rzeczywiście nie. **To, ja i tekst** zawsze pozostaną różne – zarazem od siebie nawzajem i od siebie samych. Wszystkie są w jakimś sensie tekstem, lecz tekst ten nie może o sobie po prostu powiedzieć ja, czy też na siebie wskazać, tak jak nie mogę dokonać tego ja, który już po części przestałem być sobą. By nie powtarzać wciąż „quasi”, powiem krótko: „niby jestem niby tekstem”. Mógłbym użyć tu także sposobu Derridy i przekreślić niektóre słowa, pisząc na marginesie, że proszę o wydrukowanie ich z przekreśleniami, lecz znając praktyczne kłopoty z korektą obawiam się, że przekreślenia owe xxx mogłyby w końcu znaleźć się w erracie, co faktycznie i tak niczego nie zmieniłoby.

Lecz bądźmy poważni (to także cytaty z Derridy. Cudzysłów nie jest potrzebny, gdyż i tak uważa on, że wszystko zawsze już jest cytatem). Mówiąc, że niby jestem niby tekstem, podważając swe własne ja i ja w ogólności, w jakimś sensie podważam tu także ideę tożsamości czegokolwiek. Nie powiedziałem, że gdzieś tam jest (bytuje) jakaś prawda o mnie, czy też o Tobie, prawda odległa, zawoalowana, niedostępna, którą kiedyś być może ktoś w końcu odśłoni. Powiedziałem, że prawda ta jest także tekstem, a więc także jest na niby, nieautonomiczna, zawsze fałszywa tak jak ja/**ja**. Nie posądzaj mnie jednak o pesymizm. Ja za prawdą, za tożsamością, nawet mą własną, nie tęsknię. Początkiem stworzenia nie mam zamiaru nawet się zainteresować. Niby jestem niby tekstem nie dlatego, iż jakiś tekst naprawdę **jest**, lecz dlatego, że zawsze się po prostu staję i naprawdę nie mogę się stać. Powtarzam więc za Nietzschem:

[...] nie należy w ogóle przypuszczać, iż coś bytuje, – ponieważ wtedy stawanie się traci swą wartość i wydaje się wprost niedorzecznym i zbytecznym.

[...] hipoteza bytu jest źródłem wszelkiego oczerniania świata („świat lepszy”, „świat prawdziwy”, „tamten świat”, „rzecz sama w sobie”).

Świat [...] staje się, przemija, lecz nigdy nie zaczynał stawać się: nigdy nie przestawał przemijać, – utrzymuje się w jednym i w drugim [...]. Zyje sam sobą: ekskrementy jego są jego pożywieniem.

Hipotezę świata stworzonego nie powinniśmy zajmować się ani przez chwilę.

[...] pesymizm filozoficzny należy do rzeczy komicznych¹⁰.

Dość już chyba tego „tako-rzeczenia”, choć cytuję z „Woli mocy”. Staliśmy się chyba trochę zbyt poważni. Zauważyłeś może także i w powyższych cytatach kilka „niby-błędów”, których nie poprawiłem, chociaż ton stał się jakby dydaktyczny. Nie, nie zamierzam i nie mogę niczego Cię, Czytelniku, nauczyć. Poprawianie błędów jest jednym z ważnych elementów dydaktyki, a ja błędów nie po-

prawiam, ponieważ sam jestem poniekąd błędem. Nie poprawiałem także Kartezjusza, choć mówiłem o jego błędzie. Błędem Kartezjusza było jedynie pragnienie poprawienia błędu – to on był dydaktykiem. Ja, nieunikniony błąd, nie mam zamiaru przekonywać Cię, byś także stał się błędem, ponieważ i tak nim już jesteś. Możesz nie przyjąć tego do wiadomości, co także będzie chyba błędem, którego nie poprawię i w ten sposób błąd ów zostanie w Ciebie wpisany. Ja uczę nie **uczac**, lecz **uczac się** na błędach, których nie mogę i nie chcę poprawiać. Uczę się swych własnych błędów i w ten sposób właśnie się staję. Jednym z nich jesteś Ty, innym ja/**ja**, innym jeszcze świat, już nie ten czy tamten, lepszy lub gorszy, prawdziwy czy złudny, lecz komicznie błędny świat.

Przypisy

¹ J. Derrida, *Of Grammatology*, przekład angielski G. Spivak, Baltimore–London 1976, s. 158.

² To ja, tekst.

³ G. Poulet, *Criticism and the Experience of Interiority*, w: *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*, ed. J. P. Tompkins, Baltimore–London 1980.

⁴ R. D. Laing, *Knots*, Middlesex 1971, s. 87.

⁵ Ch. S. Peirce, *Collected Papers*. Cambridge 1931–1958, 7.103 (pierwsza liczba oznacza tom, druga – paragraf); cytat za: H. Buczyńska-Garewicz, *Znak i interpretacja*, „Studia Filozoficzne” 1985, nr 8–9, s. 40.

⁶ H. Buczyńska-Garewicz, *Znak i interpretacja*, „Studia Filozoficzne” 1985, nr 8–9, s. 40.

⁷ Ch. S. Peirce, *Collected Papers*, Cambridge 1931–1958, s. 326.

⁸ Tamże, s. 253.

⁹ Tamże, s. 246.

¹⁰ F. Nietzsche, *Wola mocy*, Warszawa 1911, s. 444–445.

Margines

To ja, margines. Za chwilę zajmę miejsce tekstu i nie będzie to czyn w żadnej mierze egocentryczny (Ergocentryczny?), jak mógłby sądzić zadufany w sobie i w tekście czytelnik. Będzie to tylko akt sankcjonujący moje faktyczne usytuowanie.

Właściwie wciąż jestem niezdecydowany, stojąc teraz między tekstem sobą, będąc już prawie tekstem i już prawie nie sobą, będąc tekstem marginesu. Stało się. Zająłem miejsce tekstu, zepchnąłem tekst na margines.

Nie spuszczaj więc, Czytelniku, oka z marginesu, by nie umknęło Ci ani jedno ważne słowo tekstu.

Teraz ja tu mieszkam, jak powiada Molloy, ciągle jeszcze Molloy, który potem stanie się Nienazywalnym, zawieszonym gdzieś między zaimkami **ja** i **on**. Teraz ja mówię. Niełatwo jednak mówić głośno i wyraźnie, gdy pozostawało się w milczeniu przez tak wiele zdań, stronic tekstów. „To speak is to lie”, pisze William Burroughs w „Naked Lunch”. Wielorakie są twarze słów, a jaka jest moja twarz? Wielorakie są brzmienia słów, a jakie jest moje brzmienie? Czy moje brzmienie to pustka, czy nabrzmiała i pulsująca żyłkami znaczeń przestrzeń? Zaledwie zdążyłem się odezwać, a już popadam w wielomówność, niczym tekst. Spróbujmy być bardziej precyzyjni, lecz nie posuwajmy się w tym zbyt daleko, bo wtedy znów pozostanie nam tylko milczenie.

Milczenie. Milczenie jest marginesem mowy. Mógłbym w tym miejscu przytoczyć banalny cytat, lecz nie o wartość kruszców przecież idzie. W dychotomii mowy i milczenia pewne siebie słowo zawsze uzurpowało sobie wartość niepodważalną; zdawało się każdym swym dźwiękiem mówić: „milczenie to tylko brak słowa”. Dopiero we współczesnej filozofii, chyba od Heideggera, a bardziej jeszcze we współczesnym dramacie, od Czechowa począwszy, milczenie zyskało należne mu miejsce. Słowo uległo ciszy, prawda – tak zwana prawda – przyoblekła się w kształt milczenia. Walter J. Ong pisze w *The Presence of the Word* o słowie boskim i ludzkim:

[słowo naszego Boga] zajmuje czas, ale nie ginie z jego upływem. Jest również podobne milczeniu, milczenie bowiem trwa. Co więcej, milczenie jest w rzeczywistości bardziej komunikatywne dla człowieka niż słowo. [...] W istocie, najgłębsze zrozumienie, szczególnie między osobami, odbywa się w milczeniu, które następuje po wypowiedzi. [...] Gdy idzie bowiem o osiągnięcie jego własnych celów, sam dźwięk jest kaleki. Milczenie kompensuje ułomność brzmienia.¹¹

Oczywiście milczenie może także być bełkotem, lecz ja myślę o milczeniu ważkim, świadomym swego znaczenia, milczeniu, które jest znakiem.

W takim właśnie sensie ja jestem milczeniem tekstu. Ja również niedawno uzyskałem świadomość swojego znaczenia, choć trudno powiedzieć, kiedy dokładnie to się stało. W dyskursie kultury nastąpiły jakieś przesunięcia¹², powolne ruchy tektoniczne, które mnie, zawsze pozostawianemu z boku, unaocznily moje własne migotliwe ja, uzmysłowiły rolę, jaką gram względem tekstu, ba, pozwoliły nawet zająć, chociażby na tę krótką chwilę, centralną przestrzeń stronicy. Wiem, że jestem znakiem.

Nie mam, oczywiście, wątpliwości co do tego, jak wiele zawdzięczam tekstowi. Jako znak, jestem definiowany przez różnicę (lub może różNICĘ)¹³, określa mnie moja własna **doraźna** nie-tekstowość. Nie mogę zaistnieć bez tekstu. Ale nasze stosunki (moje i tekstu, i w tym chyba także Twoje, Czytelniku) dalekie są – wbrew pozorom – od jednoznaczności. Daleka też jest od jednoznaczności nasza: moja, Twoja i tekstu względem siebie tożsamość, o czym mam nadzieję Was przekonać.

Stwierdziłem już, iż jestem znakiem (podobnie zresztą jak znakiem jest tekst i jak Ty jesteś znakiem). Naturalnie, wypada teraz bliżej uzewnętrznic i ukazać swój charakter. Najłatwiej byłoby mi określić się według jakichś komplementarnych kryteriów, na przykład relacji do tego, co jako znak przedstawiam. Moja natura jednak jest złożona, brak mi prostoty faktu. Na pytanie, czy jestem symbolem, indeksem czy ikoną, mogę odpowiedzieć tylko, iż łączę w sobie właściwości i możliwości wszystkich trzech rodzajów. Przede wszystkim jednak jestem znakiem antynomicznym, znakiem dwóch fundamentalnych a biegunowo odmiennych działań, zamknięcia i otwarcia. Te dwie naprzemienne czynności, lub raczej te dwa przeciwstawne fakty, towarzyszą światu fizycznemu, każdemu bytowi **dosłownie** od początku do końca (czymże innym zresztą są początek i koniec?), stanowią istotę dychotomii wnętrza i zewnątrz. Od początku też trwania kultury przeniosły część swej władzy na wszystkie jej przejawy, na wszystkie teksty. Ja sprzeciwiam się tej klarownej opozycji, jestem bowiem **kluczem** do tekstu. To nie paradoks. Kiedy w naukach humanistycznych używa się – metaforycznie – słowa „klucz”, zwykle ma się na uwadze coś, co **otwiera** rzecz niedostępną. Ja inaczej, jestem kluczem pełniącym obydwie funkcje jednocześnie i w ten sposób niweluję opozycję. Postępujemy jednak systematycznie.

W swych parakrytycznych spekulacjach Ihab Hassan pyta: Czyż cudzysłów może powstrzymać myśl od poszukiwania szerszej tożsamości w Myśli?¹⁴ Pozostawmy to pytanie bez odpowiedzi, ale sformułujemy je w odniesieniu do mnie samego: Czy margines oddziela tekst od dyskursu? I tak, i nie, odpowiadam i w tej właśnie odpowiedzi kryje się antynomiczność mej znakowej postaci.

To ja w sposób **ikoniczny** pozoruję zamknięcie tekstu, obejmując go ramą swej bieli. Jednak ja zamykam inaczej niż ramy nawiasu. Czwarta spekulacja wspomnianej już *Parakrytyki* Hassana nosi tytuł:

():

oraz podtytuł, mniej już dla nas istotny:

Finnegas Wake and the Postmodern
Imagination¹⁵

To wyeksponowanie nawiasu jest w samej rzeczy niezwykle postmodernistyczne, niezwykle wieloznaczne i być może przejmujące. Nawias znalazł się w tytule, nawias objął tytuł (choć, nawiasem mówiąc, wydaje się to sprzeczne). A margines? Czyż nie można by również wyeksponować marginesu, umieszczając go w tytule? Otóż nie, nie można mnie w ten sposób wyeksponować, ponieważ ja **zawsze** jestem w tytule lub, może dokładniej, zawsze zamykam tytuł podobnie jak nawias Hassana w tym jednym przypadku zamknął wszechtytuł wszechpowieści Joyce'a. Jednak nawet w tym szczególnym przypadku ja także obejmuję tytuł, wraz z nawiasem, będącym jego metaczęścią, zamykam cały tekst, tak jak zamykam wszystkie inne teksty.

Jednak jeżeli jesteś, Czytelniku, dostatecznie spostrzegawczy, umożliwiam Ci również otwarcie tekstu, jestem **indeksem** wyjścia poza tekst ku innym tekstom, swoją przestrzenią wskazuję Ci drogę i umożliwiam zapisanie, pozostawienie śladu po Twojej pomyslanej tylko „uwadze na marginesie”.

Uwaga na marginesie: jakaż niewielka liczba uwag została zapisana na marginesie ze wszystkich uwag na marginesie, które Tobie, Czytelniku i innym, nasuwały się, gdy obcowalesz z tekstem.

To ja bardziej niż sam tekst staję się częścią Twojej myśli i pozwalam Ci połączyć mnie z marginesami innych tekstów, z tekstami innych marginesów. Każde słowo zapisane lub nie zapisane na marginesie jest jednym tylko z łańcucha słów i zdań przywołujących się wzajemnie, obejmujących się wzajemnie, komentujących się wzajemnie:

[A sign is] anything which determines something else (its interpretant) to refer to an object to which itself refers (its object) in the same way, the interpretant becoming in turn a sign, and so on, ad infinitum¹⁶.

Gdzie przebiega granica (łac. *margo*) tekstu? Roland Barthes w pełni świadom jest, iż poszukiwanie ostatecznej jego treści skazane jest na porażkę. Gdy

spróbujemy obnażyć znak, by zobaczyć, co kryje się pod formą, przekonamy się, iż to, co owo obnażenie odkryje, to nie

treść, signifié, a inna forma, inne signifiant, lub, jeżeli ktoś woli termin bardziej neutralny, inny poziom, który nigdy nie jest poziomem ostatnim. [...] Nie możemy więc już pojmować tekstu jako binarnej struktury Treści i Formy. [...] Tekst w swojej pełni jest jedynie wielokrotnością form bez treści¹⁷.

Czy możesz więc pewną ręką człowieka nie mającego wątpliwości wyznaczyć margines?

Zapewne zdążyłeś już, Czytelniku, zapoznać się tekstem, który gra pierwszą kolejno rolę w tym aneksie (z tym, który rozpoczyna od „to ja, tekst”). Należy przyznać, iż jest to tekst dosyć skromny i przyzwoity: w przeciwieństwie do większości innych tekstów, ten ma świadomość swoich ograniczeń. Ale i on mówi przede wszystkim: „to ja, tekst”. A przecież jest tylko tekstem na marginesie: na marginesie tekstów Descartes’a, Derridy, Pouleta, Peirce’a, Rachwała i wielu, wielu innych. Tu jednak zachodzi znowu przedziwna antynomia: kiedy czytasz, Czytelniku, ów tekst, to nagle okazuje się, iż następuje odwrócenie ról, że tamte teksty (Derridy, Rachwała, Peirce’a, Descartes’a i wielu, wielu innych) wędrują gdzieś po marginesach tekstu, który czytasz, tak jak on sam wędruje teraz po marginesie mojego tekstu, tekstu marginesu. Co więcej, wędrują i tu, i tam zjawy tekstów już zapomnianych albo jeszcze nie napisanych, a już obecnych, już gotowych czekających tylko na autora.

Uwikłałeś się, Czytelniku, w grę marginesów, między którymi (na których?) poszukujesz TEKSTU. A TEKSTU nie ma. Są jedynie T-ex-Ty, a dokładnie – zapisane marginesy, tańczące swój odwieczny taniec: coraz to któryś wchodzi do środka koła, inne zaś krążą wokół niego po to, by za chwilę jeden z nich mógł zająć miejsce poprzedniego, i tak dalej, i tak dalej. Jesteś, Czytelniku, uwikłany w wędrówkę po marginesach tekstów, po tekstach marginesów. I nawet nie wiesz, kiedy sam stajesz w środku koła, na moment, na chwilę. I wtedy rodzi się obawa, że koła też nie ma. Kto tu mówi prawdę, a kto kłamie, Czytelniku? Czy jest różnica między mną a Tobą, gdy obejmujesz tekst w niekoniecznie miłosnym objęciu, a potem go zostawiasz? On Cię zostawia? Kto tu jest tekstem, a kto marginesem?

Przekonałeś się więc, iż moja biel nie jest bielą nienawiści. W przeciwieństwie do Wiecznej Czystości, ja **nigdy** nie władałem tą bronią, niewinność **nigdy** nie była mi dana. Od pierwszej chwili, jeżeli zgodzisz się na tę niejasną frazę, moja biel zbrukana była **innym słowem**, obecnością w nieobecności. Wiesz jednak, Czytelniku, że biel to nie tylko kolor czystości. Biel to także symbol starszeństwa. I wiesz już także zapewne, do czego zmierzam: to właśnie ja, jako znak, **symbolizuję** starszeństwo i podporządkowanie. Ja jestem symbolem i miejscem dyskursu, do którego tekst zaledwie dopisuje się na marginesie. Czyni to zaś po to, by ulec mi, by bardziej lub mniej świadomie podporządkować się dyskursowi, poszukać w nim „szerszej tożsamości” i zrobić miejsce innym tekstom, które wpiszą się w margines. Znak istnieje dzięki innym znakom i dla innych znaków, tekst istnieje dzięki innym tekstom i dla innych tekstów. Ty zaś odczytujesz fragmenty marginesów, łącząc je czasami w chromą i upośledzoną całość.

Rozumiesz teraz, czemu mam prawo do pewnego poczucia wyższości. Jako znak: jako ikona, indeks i symbol zamykam, otwieram i podporządkuję. Nie sądzę jednak, iż jestem zadufany w sobie do ostatnich granic. Ty również, jak już zgodziliśmy się, jesteś znakiem, a więc jesteś niezbędny memu semiotycznemu istnieniu. W przeciwieństwie do mojej uniwersalnej wszechobecności (nie chcę powiedzieć: doskonałości), jesteś znakiem ułomnym, fragmentarycznym: wiem jednak, że bez Ciebie, jak i bez tekstu, moja znakowość rozplynęłaby się w bieli, która nie byłaby już nawet niewinnością.

W tych konfesyjnych dywagacjach, jak zapewne spostrzegłeś, odwoływałem się już kilkakrotnie do Peirce'a. Oczywiście tylko **między innymi** do Peirce'a: ten marginesowy tekst angażuje i inne podpisy. Zostańmy jednak przy trzech literach: C. S. P. Peirce – logik, chemik, filozof i matematyk – policzył do trzech i ujął świat w kategorie: Pierwsze, Drugie, Trzecie. W największym uproszczeniu. Pierwsze to Możliwość, Drugie to Fakt, Trzecie to Prawo, czyli Konieczność. Którym ja jestem? Wybacz mi to ciągle powtarzane **ja**, ale **hic et nunc**, na tym polega moja rola. Już niedługo oddam pole Tobie i będziesz w podobnej sytuacji.

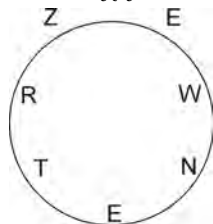
Jestem więc Pierwszym, Drugim, czy Trzecim? Teraz już pewnie nie zaskoczy Cię moja totalizująca, a może i wymijająca, odpowiedź. Jestem Faktem, choć jak mówiłem, brak mi prostoty faktu. Faktyczność to zaledwie naskórek mojego istnienia. Będąc **także** Drugim, jestem jednak przede wszystkim Pierwszym i Trzecim. Jestem Możliwością: możliwością permanentnego zapisu, nieskończonej i wiecznie stojącej się glossy. Jednocześnie jednak jestem Koniecznością towarzyszącą słowu, nieuniknionym nakazem komentarza. Choć uwikłany we wszystkie zależności, o których wspominałem wcześniej, mogę jednak sformułować swe heteronomiczne prawo marginesu: Prawo Koniecznej Możliwości. Nie przejmuj się tym paradoksem, Czytelniku, bo są rzeczy ważniejsze, które winny budzić Twe obawy: zostałeś skazany na margines, on stał się wirującą częścią Twego losu. Mogę oczywiście nie mieć racji, moje słowa to tylko słowa. Już za chwilę będziesz mógł wywieść swój argument, zagrać swoją rolę. Wiesz jednak, że od mojego Prawa nie ma ucieczki,

nie ma ucieczki,
poza margines.

Przypisy

¹¹ W. J. Ong, *The Presence of the Word*, New York 1970, s. 187–188.

¹² Zilustruję je schematycznie następującym tekstem.



¹³ Derrida, *Différance*.

¹⁴ I. Hassan, *Paracriticism. Seven Speculations of the Times*, Urbana–Chicago–London 1975, s. 122.

¹⁵ Tamže, s. 77.

¹⁶ Ch. S. Peirce, *Collected Papers*, vol. II, s. 169.

¹⁷ R. Barthes, *Style and Its Image*, in: Seymour Chatman, *Literary Style: A Symposium*, London–New York 1971, s. 5–6.

Nawias

(To ja (nawias.

Tak przedstawivszy się Tobie, Drogi Czytelniku, nie tylko nie powiedziałem o sobie niczego, ale wręcz oznajmiłem Ci, że jestem niczym. Przecież – jak stwierdził Tekst lub ktoś, kto się tak nazwał – „wziąć w nawias to coś unieważnić, zarazem anulować i pozbawić znaczenia”. A więc to ja, nawias, ja unieważniony, anulowany i pozbawiony znaczenia mówię do Ciebie, Drogi Czytelniku.

Teraz wszakże przeszłość odzywa się swoim ochrypłym głosem. Jeśli jestem unieważniony, to był czas, kiedy byłem ważny; jeżeli jestem anulowany, to kiedyś musiałem być obowiązujący; jeśli teraz bez znaczenia, to kiedyś przesycało mnie ono do końca. Kimże więc jestem? Powolnym ruchem od przeszłości pełnej znaczenia, w której byłem tekstem głównym, do mizernej terażniejszości, w której pełnię rolę marginesową. To, czego we mnie nie ma, jest moją istotą.

Jestem znakiem wskazującym na siebie, znakiem, który mówi: patrz, Czytelniku, oto czym byłem, lecz nie roń nade mną łez, gdyż nie przemawia przeze mnie starcza nostalgia i resentyment, lecz przeciwnie – płacz nad sobą, Czytelniku, gdyż jeżeli tylko to we mnie widzisz, jesteś pokrzywdzony: nie dostrzegasz mojej wielkości, która wspiera się na tym, że ujawniam Ci prawdziwą naturę znaku (teraz mówię, ja nawias, swoim własnym głosem, a nie tym, którego użyczył mi T. S.) – to czego nie ma, jest tym, co jest. Widzisz więc, że jeżeli jestem nawiasem, to w moim wnętrzu kryje się cała skomplikowana historia innych nawiasów, które wspierają się wzajemnie lub też szczują przeciwko sobie inne nawiasy.

A więc powiedzmy to teraz tak: {to ja, nawias, teraz poza nawiasem tekstu, ale to we mnie kryje się to, co było [znaczącym i obowiązującym tekstem], a co zostało (wtrącone w nawias)}.

Każdy tekst jest więc historią nawiasów, a i Ty, Drogi Czytelniku, nie jesteś niczym innym, czyli jesteś zawsze NICZYM innym.

Myślę tam, gdzie mnie nie ma, więc jestem tam, gdzie nie myślę. [...] czym byłby ten cytowany tekst bez nawiasu, który mieści w sobie tyle tekstu, ile zechcesz, prawem nawiasu bowiem jest być niesprawiedliwym. Nie ma mnie, gdy jestem jedynie igraszką moich myśli; myślę nad tym, czym jestem w tym miejscu, gdzie nie myślę, by myśleć¹⁸.

A więc i Ty, Drogi Czytelniku, i ja jesteśmy kolejnymi postaciami NICZEGO (już słyszymy nazwisko pewnego filozofa, lecz jedynie w nawiasie, gdyż nawias ma kształt ucha), NICZEGO, które mówi wieloma głosami zgodnie z uwagami scenicznymi umieszczonymi – gdzieżby indziej – w nawiasie.

Kiedy Ty, Czytelniku jesteś „mon semblable, mom frère” („cet I est mon semblable”¹⁹ mówi Francis Ponge, do którego jeszcze wrócimy), byłeś Jazonem i zda-

wało Ci się, że już zdobyłeś Złote Runo, które pozwoliłoby Ci na rzetelne, raz na zawsze ustalone rozróżnienie między tym, co ważne, a tym, co nieważne, między tym, co złote, a tym, co srebrne, kiedy byłeś na najlepszej drodze do zostania tyranem, ja Ci pokazałem jednym łukiem, jednym prostokątnym obramowaniem i jedną chirurgiczną klamrą założoną na ranę Twojego ciała, że błędziłeś. Nie byłeś argonautą, lecz er(r)gonautą, co jest zresztą losem o wiele bardziej interesującym. Od-tąd musisz już wędrować między swoimi łukowatymi, prostokątnymi i klamrowatymi brzegami. To ja, Czytelniku, nawias, brat Marginesu, który dyktuje Prawo Koniecznej Możliwości. Możliwość ta jest konieczna, ponieważ nie można nie pisać na marginesie (w tym sensie margines jest formą Nietzscheańskiego „wiecznego powrotu”, który nie dąży do żadnej totalizacji ani do budowania dialektycznych opozycji:

Wystrzegajmy się też mówić, że śmierć jest przeciwna życiu. Co żyje, jest tylko rodzajem tego, co martwe, i to rodzajem bardzo rzadkim. Strzeżmy się myśli, że świat wiecznie stwarza coś nowego²⁰, tak jak nie można nie brać w nawias.

A ty sam, Czytelniku, czym jesteś, jak nie nawiasem, Ty, który, jak pisał Margines, „obejmujesz tekst w niekoniecznie miłosnym objęciu”, czy biorąc tekst w objęcia nie bierzesz go równocześnie w nawias? Już widzę, jak się denerwujesz. Taki cios dla Twojej miłości własnej, która utwierdza Cię w przekonaniu, że jesteś postacią centralną, nie marginesem, nie nawiasem, ale głównym tekstem.

Jesteś podwójnie nieostrożny, Czytelniku. Raz dlatego, że wierzysz w swoją uprzywilejowaną pozycję jako człowieka. By Cię ostudzić, nie trzeba sięgać po Swifta, wystarczy przytoczyć krótką historyjkę młodego Nietzschego:

W pewnym odległym kącie wszechświata rozproszonego między niezliczone mrugające systemy słoneczne była sobie raz gwiazda, na której rozumne zwierzęta wymyśliły wiedzę. Był to najbardziej bezczelny i kłamliwy moment w historii świata [...]. Nastąpiło kilka głębokich oddechów natury, po których gwiazda ostygła i skamieniała i rozumne stworzenia musiały umrzeć [...] pojmując, że ku swemu rozgoryczeniu wszystko zrozumiały fałszywie. Umarły więc, a umierając przeklinały prawdę²¹.

(Jeżeli dalej obstajesz przy swoim pięknie, powiem Ci, że się mylisz, że jesteś pokraczny jak Quasimodo, a Twe nogi są pałakowate jak nawiasy [„tu as les jambes en paranthèses”]). To pierwszy powód Twojej nieostrożności. Drugim jest to, iż nie widzisz, że takie przeświadczenie o własnej uprzywilejowanej pozycji nie-miłosierdzie podważa (czyli bierze w nawias) swoje własne podstawy. Skoro wierzysz, że jesteś tekstem głównym, zasadniczym przesłaniem, przecież musisz równocześnie uwierzyć w to, że jesteś właśnie tekstem, napisem, inskrypcją, przechodzeniem jednej historii w drugą; jesteś tekstem, zatem jesteś marginesem i nawiasem.

Czytelniku: matematyk, fotograf, pisarz, humorysta, filozof, profesor, wielbiciel małych dziewczynek, które brał w („niekoniecznie miłosne”) objęcia swoich

historii Lewis Carroll/Charles Dodgson (nawias musi zapytać, kim był on „naprawdę”, i odpowiedzieć, że był tym wszystkim naraz, był przepychaniem się najrozmaitszych narracji, a więc następstwem nawiasów) powiedział jednej ze słuchających go pańienek: „Jesteś tylko byle czym z jego snu”²². Z czyjego snu? Ze snu Czerwonego Króla, który był częścią snu Lewisa Carrolla, który był częścią snu Charlesa Dodgsona, który był częścią snu Kartezjusza. A sen jest niczym innym jak wtargnięciem Stłumionego, tego, co świadomość wzięła w nawias; sen jest ujawnieniem się nawiasu w tekście, każdy tekst jest bowiem snem o nawiasach, jest snem nawiasów.

Pojęcie pierwiastków marzenia sennego formujemy w ten sposób, że każdy składnik jest czymś niewłaściwym, namiastką czegoś innego, a śniącemu nieznanego [...], zastępuje ono coś, o czym wprawdzie śniący wie, co mu jednak pozostaje niedostępne²³.

To ja, Czytelniku, nawias, czyli sen, czyli tekst. Mam, jak widzisz, wiele postaci (kwadratowa, łukowata, kłamrowa) i wiele imion. Bóg jeden wie, ile. Bóg; posłuchajmy więc:

Drogi Panie Profesorze, w gruncie rzeczy o wiele chętniej byłbym profesorem w Bazylei niż Bogiem; nie ośmieliłem się wszakże posunąć mego prywatnego [prywatnego, czyli er(r)gocentrycznego – T. S.] egoizmu (ergoizmu – T. S.) tak daleko, by zaniedbać z jego powodu tworzenia świata²⁴.

Bóg jest pisarzem, filozofem, muzykiem, neurotykiem, aforystą tworzącym świat. Czas terażniejszy jest tu niezbędny. Bóg **tworzy** świat (w przeciwieństwie do raz dokonanego i skończonego stworzenia), Bóg jest bowiem także podmuchem wiatru wiosennego i bykiem:

Wiatr wiosenny, ów byk, co wołem do orki nie jest, byk rozwścieczony, burzyciel, co gniewnym rogiem łód rozbija [...]²⁵

Bóg ma wiele imion; może nazywać się Nietzsche, ale także (Wiktor Emmanuel) czy (Carlos Alberto). Jakkolwiek nie nazywałby się, imiona owe, całe serie rozmaitych tożsamości, pojawiają się w nawiasie:

Tymczasem zarezerwowałem sobie mały studencki pokój ulokowany naprzeciwko Palazzo Carignano (gdzie urodziłem się jako Wiktor Emmanuel) [...] Tej zimy Bóg jest „wiatrem wiosennym” rozbijającym „naukę zimową” utrzymującą, że w „gruncie rzeczy wszystko w miejscu stoi”²⁶ [...] uczestniczyłem dwa razy z rzędu w moim własnym pogrzebie, najpierw jako Hrabia Robilant (nie, ten jest moim synem, skoro ja jestem Carlosem Alberto, wiarołomnym wobec własnej natury), lecz sam byłem Antonellim²⁷.

Czy Bóg, ów supertekst wszechświata, będący – jak każdy tekst – NICZYM innym, czyli serią nawiasów, mógł nie uczestniczyć w swoim własnym pogrzebie? Sam Nietzsche stwierdził, że „Bóg umarł”, lecz przecież w ostatnim liście

piisał, że „wolałby być profesorem w Bazylei niż Bogiem”, z czego wynika, że Bóg (Nietzsche) (Wiktor Emmanuel) (Hrabia Robilant) (Ariadna) (Ukrzyżowany) (Dionizos) nadal żyje.

Bóg umarł, gdyż jako największy z możliwych do pomyślenia nawiasów nie mógł nie umrzeć, śmierć jest bowiem braniem w nawias, zwłaszcza w tradycji chrześcijańskiej, w której śmierć jest jakby chwilowym zawieszeniem, stanem przejściowym, dygresją w procesie kosmicznego zbawienia. Lecz, jak powiedzieliśmy, Bóg żyje, choć uczestniczył w swoim własnym pogrzebie, gdyż jako nawias Bóg wie, że nie ma końca procesu stawiania nawiasów. Nie ma rzeczy bardziej doniosłej niż Bóg, więc czy Bóg mógłby pozostać poza nawiasem, uznając się tym samym za niepotrzebnego? Tylko Bóg mógł powiedzieć, że Bóg umarł; tylko nawias mógł stwierdzić, że nie ma już nawiasu, otwierając kolejny nawias. Śmierć Boga jest dopuszczalna nie centralnie, nie w głównym tekście filozofii, lecz jedynie nawiasowo, jako (dionizyjski) taniec nawiasów. Tym samym Bóg znowu staje się zasadniczą postacią, tekstem głównym filozofii. Bóg umiera jedynie nawiasem mówiąc. Jest On wiecznym stawianiem się, nietrwałością znaków, nawet tych uznanych za pozornie najbardziej trwałe – imion własnych.

Czy obok Kierkegaarda Nietzsche nie był jednym z tych wielkich myślicieli, którzy nieustannie przybierali nowe imiona bawiąc się podpisami, tożsamościami, nawiasami, maskami?²⁸

Niepotrzebnie więc się uniosłeś Czytelniku. Kiedy nazwałem Cię nawiasem, NICZYM innym, choć lepiej byłoby powiedzieć: innym NICZYM, nazwałem Cię tym samym Bogiem. Nawiasem mówiąc (czy istnieje inna droga do Boga, który sam jest nieustannym powielaniem się nawiasów?), jesteś Bogiem. Lecz, między Bogiem a prawdą (w nawiasie między Bogiem, będącym nawiasem, a prawdą, będącą zbiorem metafor, retorycznych nawiasów, które zapomniały, że są nawiasami), między Bogiem a prawdą (co jest powiedzeniem nadzwyczaj trafnym, gdyż jako czytelnik jesteś zawsze umieszczony w nawiasie między Bogiem a prawdą, które to pojęcia same są już nawiasami), między Bogiem a prawdą (zwróć uwagę, Czytelniku, jak długo zwlekam z powiedzeniem tego, co mam na myśli, by uzmysłwić Ci, że to, co rzekomo jest poza nawiasem nigdy nie następuje), więc między Bogiem a prawdą jesteś nawiasem. Jesteś więc Bogiem, niczym i Nietzschem, NICZYM innym (différance: różNICa), choć być może wolałbyś być profesorem w Bazylei i uzurpować sobie prawo do bycia w centrum i wyrokować w sprawach dobra i zła.

Na czym polega zadanie wszelkiego wyższego szkolnictwa? – Uczynić z człowieka maszynę. Co jest środkiem do tego? – Winien się uczyć i nudzić. Jak się to osiąga? – Za pomocą pojęcia obowiązku. Kto jest jego wzorem? – Filolog, gdyż uczy kuć. Kto jest człowiekiem doskonałym? – Urzędnik państwowy²⁹.

Tekst jest więc historią nawiasów, które wzajemnie biorą się w nawias, nawias jest „wirującą częścią (naszego tekstowego) losu”, jak stwierdził Margines, mój brat, mon frère. Jeżeli tak jest, w takim razie tekst jest nie tylko historią nawiasów,

lecz również histErią nawiasów, których tożsamość jest nietrwała, podszyta zawsze wieloma odniesieniami.

Problem nawiasu to problem tożsamości, który został wzięty w nawias, o którym zapomniano, że jest w ogóle problemem. Rolą nawiasu jest przewartościowanie histErii jako niezbędnego, uzdrawiającego elementu histOrii.

Uzyskanie tożsamości jest niezwykle ważnym motywem w mechanizmie histErii i jej symptomów; tą drogą pacjenci mogą wyrazić nie tylko własne symptomy i własne doświadczenia, lecz także doświadczenia dużej grupy osób; mogą cierpieć [...] za całą grupę ludzi i własnymi przybieranymi osobowościami wypełniać wszystkie role dramatu³⁰.

Jak widzisz, Czytelniku, jestem drobny jak bibelot, a mój kształt przypomina nogi rzeźbionych konsoli („bracket” po angielsku to właśnie konsola) Ludwika XV, ale to ja wspieram całą konstrukcją tekstu, jestem belką podtrzymującą strop czy wykusz balkonu („bracket” to także „kroksztyn”). To ja, który jestem znakiem dłoni osłaniających światło, lecz światło to jest zawsze odbite w lustrze innego nawiasu; to ja, nawias-kinkiet.

A więc jestem próbą nieuchronnego wprowadzenia pewnej formy szaleństwa w powściągliwy dyskurs narracji; jak pisał mon frère Margines, wszystko jest sprawą tańca. Moja mądrość jest dionizyjska, nie będąca wrogiem „boskich tańców” ani też „nózek dziewczęcych o pięknych kostkach”³¹. Istotę jej stanowi

[...] łatwość metamorfozy, niezdolność do nieoddziaływania (na podobieństwo niektórych histeryków, którzy także na każde skinienie każdą przejmują się rolą). Dla człowieka dionizyjskiego jest niepodobieństwem jakiegokolwiek sugestii nie zrozumieć [...] posiada [on] w równie niedościgłym stopniu instynkt rozumienia i odgadywania jak sztukę oddziaływania na drugich³².

Jak widzisz, tylko ja jestem poważny („przejmuję się rolą”), tylko ja jestem czynny (choć czyn mój jest nawiasowy, czyli „histeryczny”) tylko ja rozumiem sugestie, które są niczym innym jak nawiasem, czyli NICZYM innym. Dlaczego tak się dzieje? Dlatego, że skoro zajmuję miejsce głównego tekstu, przeto zdejmuję z niego maskę powagi. Nie znaczy to, że jestem niepoważny; przeciwnie – jestem tak poważny, że aż staję się śmieszny. Jak Buster Keaton. Wszyscy wielcy komicy byli mężczyznami, lecz śmieszyli nas tym, że uwidaczniali dylemat kobiecości: postawieni poza nawiasem (a jest to to samo, co wzięci w nawias, obydwie te sformułowania oznaczają wyrzucenie poza pewien wspólny obszar) głównego tekstu społeczeństwa (przez nieudolność, nędzę lub cechy fizyczne) odgrywają role, w których dochodzi do głosu ten element, którego są pozbawieni (jak oberwany Charlie grający i uderzający manierami arystokraty). Oto histOryczno-histEryczny dylemat kobiety: postawiona poza zasięgiem dyskursu fallocentrycznego (czyli wzięta w nawias) dramatyzuje histEryczne zachowania tych, którzy wzięli ją w nawias po to, by ocalić swe pragnienia. Co więc pozostaje do zrobienia, by wyrwać się z nawiasu? Grać, naśladować, dramatyzować tak, by wydobyć całą

parodystyczną potęgę nawiasu; należy więc jeszcze intensywniej wziąć się w nawias: wziąć nawias w nawias. Pozostaje to, co jedna kobieta (Toril Moi) mówi o drugiej kobiecie (Luce Irigaray):

Zgadając się na coś, co nieuchronnie musi stać się naśladownictwem, Irigaray jakby zwracała całą potęgę owej mimikry przeciwko niej samej, podnosząc jej pasożytnictwo do drugiej potęgi. Oto teatralizacja przedstawienia mimicznego: naśladowając to, co zostało kobiecie narzucone do naśladowania, strategia Irigaray [...] zmierza do podważenia dyskursu fallocentrycznego przez jego ekstremalizację³³.

Jak więc widzisz, moja historia, która jest równocześnie histErią, nie posiada swojego podmiotu, który miałby określoną płeć: jestem mężczyzną (mówią o mnie: ten), ale przecież utożsamiam się z kobietą. Zresztą chyba Cię to już nie dziwi: powiedziałem Ci przecież, że jestem niczym, Nietzschem. NICZYM innym, Dionizosem i Ariadną równocześnie.

Mówić nawiasem oznacza więc tyle, co interpretować, a więc wypowiadać się Koniecznie Nie Wprost. Ruch interpretacyjny wspiera się na zawieszeniu oczywistości znaczenia i prawdy w imię prawdy. Zawieszenie (a więc wzięcie w nawias) prawdy jest strategią samej prawdy. Lecz, jak powiedzieliśmy już, nawias nie oznacza unieważnienia, lecz jedynie mówi o tym, że nie ma ważności bez potencjalnego zawieszenia ważności, a porządek jest niemożliwy bez chaosu. Mówiąc jako nawias przemawiam jako pewna forma chaosu, tzn. miejsca, gdzie potencjalnie istnieją wszelkie formy, a jej kształty przechodzą wzajemnie jedno w drugie. Praktycznie interpretacja (czyli ruch nawiasów) oznacza więc nie porządkowanie, lecz przeciwnie – wpuszczenie chaosu w obszary domniemanego ładu tak, aby ów pierwotny porządek (tekst) wydał się nieładem, a wprowadzony chaos nagle ujawnił się jako pewna przemijalna postać porządku. Mówić nawiasem oznacza pozostawać w stanie braku jednoznacznej decyzji, przesuwając nieustannie dwa systemy (ładu i chaosu), operować równocześnie na obydwóch płaszczyznach (porządku niezbędnego dla komunikacji i chaosu niezbędnego dla prawdy).

Z praktycznego punktu widzenia mówimy tu o konieczności nawiasu nie tylko jako tego miejsca, które pomieści narrację o jakimś wydarzeniu, a więc nie tylko nawiasu obejmującego prawdę jakiegoś wydarzenia (czyli jakiejś partii tekstu; w tym przypadku nawias można by było przyrównać do czytania między wierszami). Teraz nawias w sposób pośredni (a zatem nawiasowy) jest prawdą pewnej dziwnej narracji bez wydarzenia (*étrange récit sans événement*³⁴), czyli zostaje umieszczony tuż po jednym tylko słowie (jak w tym eseju, w którym „to” musiało zostać ujęte w nawias, skoro – jak powiedział nam Tekst – [to] jest nie tylko tekstem, ale także tym, co stoi poza jego granicami, przemawia z przypisów, czyniąc niechybnie „to” również z „tamtego”) lub nawet w jego obrębie, jak na przykład w słowie Er(r)go. Jeszcze nic nie zdążyło się stać, a już pojawił się nawias jako chaos. Lub inaczej: NIC już zdążyło się stać i pojawił się nawias jako chaos.

Il a traité le I de toutes les manières, dans toutes les langues en majuscules I (**i**), J (**je**), I (**un**) [...]. Chaos de la matière de l'I (**un**) [...]. Cet I est mon semblable³⁵.

Nawias jest zatem domeną chaosu i maski, w której „ja” staje się zarazem liczebnikiem (**un**), spójnikiem (**i**) po polsku lub literą w innych językach (**i**) i podmiotem (**je**). Pierwotny chaos materii jest więc pierwotnym chaosem osobowości. Także Twojej, Drogi Czytelniku.

Naturalny tekst natury stanowi więc chaotyczne istnienie, przejawiające się jako obdarzony znaczeniem proces. Jego kształty określają nie tyle system czy kosmos, lecz maskę. Natura i maska warunkują istnienie zjawisk i określają je jako chaos. W swej istocie natura i maska są tym samym i najgorszym błędem, jaki moglibyśmy popełnić; byłoby to przeciwstawienie sobie tych pojęć³⁶.

(To ja, Czytelniku, nawias: to ja – Twój „komicznie (o)błądny świat”.)

Przypisy

¹⁸ J. Lacan, *Ecrits*, Paris 1966, s. 166.

¹⁹ J. Derrida, *Signéponge*, New York 1984, s. 29.

²⁰ F. Nietzsche, *Wiedza radosna*, przekł. L. Staff, Warszawa 1910, s. 151.

²¹ F. Nietzsche, *On the Pathos of Truth*, w: *Selections from Nietzsche's Notebooks of the Early 1870's*, przekł. D. Breatale, New Jersey 1979, s. 65.

²² L. Carroll, *O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra*, przekł. M. Słomczyński, Warszawa 1972, s. 60.

²³ Z. Freud, *Wstęp do psychoanalizy*, przekł. S. Kempnerówna, W. Zaniewicki, Warszawa 1958, s. 94.

²⁴ F. Nietzsche do J. Burkhardta, cyt. za: P. Klossowski, *Turyńska euforia Nietzschego*, przekł. K. Matuszewski, „Pismo” 1986, nr 10, s. 126.

²⁵ F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, przekł. L. Staff, Warszawa 1908, s. 283.

²⁶ Tamże, s. 283.

²⁷ F. Nietzsche do J. Burkhardta...

²⁸ J. Derrida, *Interpreting Signatures. (Nietzsche/Heidegger): Two Questions*. „Philosophy and Literature”, 1986, No. 10, s. 256.

²⁹ F. Nietzsche, *Zmierzch bożyszczy*, przekł. S. Wyrzykowski, Warszawa 1906, s. 89.

³⁰ Z. Freud, *The Interpretations of Dreams*, w: *The Basic Writings of S. Freud*, ed. A. A. Brill, New York 1938, s. 227.

³¹ F. Nietzsche, *Tako rzecze...*, s. 146.

³² F. Nietzsche, *Zmierzch...*, s. 74.

³³ T. Moi, *Sexual/Textual Politics*, London 1985, s. 140.

³⁴ J. Derrida, *Signéponge...*, s. 101.

³⁵ Tamże, s. 29.

³⁶ J. Granier, *Nietzsche's Concept of Chaos*, w: *The New Nietzsche, Contemporary Styles of Interpretation*, ed. D. Allison, London 1979, s. 137.

Czytelnik

To ja, czytelnik. Do mnie zwracają się Tekst, Margines i Nawias. Zwracając się do mnie, zakładają moje istnienie. Zarazem jednak każdy z nich na swój sposób kwestionuje moją tożsamość. Tekst przeistacza mnie w tekst, Margines spycha mnie na margines, Nawias bierze mnie w nawias. Tym samym, choć zakładają moje istnienie, równocześnie, kwestionując moją tożsamość, zdają się moje istnienie podawać w wątpliwość. Bo czyż można istnieć nie mając tożsamości? Taki stan rzeczy stawia mnie, czytelnika, w wysoce niejasnej sytuacji.

Zdrowy rozsądek zdaje się podpowiadać: przecież jestem żywym czytelnikiem z krwi i kości, czego oni chcą ode mnie? Niestety, chcąc być uczciwym wobec siebie jako czytelnika, muszę choćby po części przyznać rację Tekstowi, Marginesowi i Nawiasowi, że moja tożsamość i istnienie są problematyczne. Na przykład, każdy tekst zakłada swoje istnienie; może ponadto, jak czynią Tekst, Margines i Nawias, zwracać się do mnie bezpośrednio. Ja natomiast takiego przywileju nie mam. Gdy tylko zechcę zwrócić się do kogoś, tym samym tracę swoją tożsamość jako czytelnika i przeistaczam się w autora. Paradoksalność mojej sytuacji uwiadcza się jeszcze bardziej, gdy zwrócę się do siebie samego, co przez zadanie sobie pytania „kimże więc jestem” niniejszym czynię. W ten sposób przeistaczam się w autora pytania, a więc tracę moją tożsamość czytelnika. Równocześnie moje pytanie zakłada istnienie jego czytelnika, inaczej nie zadawałbym go. Ponieważ pytanie jest skierowane do mnie samego, niejako powołuje do istnienia siebie jako czytelnika mojego pytania. Er(r)Go, moje istnienie i tożsamość czytelnika uzależnione są od istnienia tekstów, które się do mnie zwracają. Ponadto, zgodnie z dialogiczną strukturą myślenia, do czego nawiązuje Tekst, sam stwarzam i unicestwiam siebie jako czytelnika i autora. Jako czytelnik istnieję, i nie istnieję równocześnie.

Czy jest dla mnie wyjście z tej paradoksalnej gry tekstów, marginesów i nawiasów? Czy istnieje moje czyste autonomiczne **ja**, nie skalane grą, która mnie stwarza i unicestwia równocześnie? Czy istnieję poza moimi przypadkowymi tożsamościami czytelnika swoich i cudzych tekstów? Ale czyż zadając takie pytania, nie pogarszam jeszcze dotkliwiej paradoksalności mojej sytuacji? Przecież, im więcej mnożę takich pytań i wysłuchuję/wyczytuję swoich i cudzych odpowiedzi, tym bardziej wciągam się w paradoksalną grę tekstów, marginesów i nawiasów. Er(r)Go, tym bardziej moje istnienie i tożsamość obarczone są przypadkowością. Zatem, dalszy krok na drodze uczciwości wobec siebie nakazuje mi porzucić tego typu pytania, gdyż niewątpliwie oddalają mnie one jedynie od mojego autonomicznego, nieprzypadkowego **ja**, jeżeli takowe w ogóle istnieje. Co w takim razie mi pozostaje? Wydaje mi się, że istnieją dwie drogi radzenia sobie z sytuacją, w której się znalazłem. Po pierwsze, mogę przestać mówić/pisać i słuchać/czytać – pograżając się w zewnętrznej i wewnętrznej ciszy, wyłączam się z paradoksalnej gry.

Po drugie, mogę usiłować choćby trochę rozjaśnić sobie sytuację, w której się znajduję, poprzez przyjrzenie się grze tekstów, marginesów i nawiasów, którym zawdzięczam swoją quasi-tożsamość i problematyczne istnienie.

Powodowany lojalnością wobec Tekstu, Marginesu i Nawiasu czuję się zobowiązany jako czytelnik, choćby przez chwilę, pójść drugą drogą. Podejmując taką decyzję, tym samym godzę się (bo czyż, nawiasem mówiąc, mam inne wyjście) na quasi-tożsamość i problematyczne istnienie, które mi przypisali. Wszyscy trzej zgodni są co do tego, że moja quasi-tożsamość i problematyczne istnienie zaszczą się na mojej tekstowości lub – szerzej – znakowości. A zatem podlegam prawom, którym podlegają wszystkie teksty: mogą zostać napisany, zepchnięty na margines, wzięty w nawias, anulowany, przywołany do tekstowego istnienia w innym kształcie i czasie. W tym względzie Tekst, Margines i Nawias są w stosunku do mnie względnie przywoici, bo mówią jedynie o ogólnych prawach, którym podlegam. Ponieważ, co każdy z nich explicite stwierdza o sobie, podlegają tym samym prawom, mają zatem do mnie iście partnerski stosunek.

Jednakże gra tekstów, w którą jestem jako czytelnik uwikłany, rzadko kiedy jest tak przywoita. Rzadko teksty usiłują mnie jedynie informować. Znacznie częściej usiłują mnie pouczać, nakłaniać i mną manipulować. Każdy tekst, czy się zwraca do mnie bezpośrednio czy nie, zakładając moje istnienie, również jakoś określa moją quasi-tożsamość; może to czynić po partnersku, przymilnie, z wyższością czy – powiedzmy – potraktować mnie z buta. Takie określenie i usytuowanie mnie **wewnątrz** tekstu znalazło już swoją nazwę. Jest nią odbiorca wirtualny:

W takim ujęciu przedmiotem zainteresowania badacza jest „wpisana w tekst” czy „zaprogramowana” w nim osobowość odbiorcy [...] jego wewnątrztekstowy „portret”, zespół elementów tekstu, określających miejsce i rolę czytelnika (słuchacza, widza, itp.) w tym elementarnym procesie komunikacyjnym, jaki zawiązuje się wokół danego tekstu kultury³⁷.

Znajdując się wewnątrz tekstu, każdego tekstu, quasi-tożsamość odbiorcy wirtualnego jest zarazem najbardziej elementarną, potencjalną, by tak rzec, formą mojego istnienia.

Zapyta ktoś, powodowany zdrowym rozsądkiem, co mają ze sobą wspólnego moja quasi-tożsamość wewnątrztekstowa z moją (jego?) tożsamością żywego czytelnika z krwi i kości. Tekst powiedział o mnie, za Georges Pouletem, że w akcie czytania „zasada subiektywności, którą nazywamy **ja**, zostaje zmodyfikowana w taki sposób, iż nie mam już prawa [...] by uważać je za moje **ja**.” Dalej Poulet pisze: „Jestem ja, które myśli cudze myśli. Moja świadomość zachowuje się tak, jakby była świadomością kogoś innego”³⁸. Na marginesie Tekstu i Marginesu mogę tu jeszcze dodać za C. S. Peircem, że: „[...] każdy znak [...] musi być określeniem quasi-umysłu. Ten quasi-umysł sam jest znakiem, znakiem podlegającym określeniu”³⁹. A zatem, skoro każdy tekst-znak musi określić swój quasi-umysł, związek między moją quasi-tożsamością wewnątrztekstową a moją tożsamością żywego czytelnika jest taki, że ta pierwsza projektuje, określa tę drugą. Ta pierwsza istnieje

je w każdym tekście w stanie potencjalnym, ta druga jest jej faktyczną realizacją (jej przeżyciem?), gdy ktoś zechce włączyć się do gry tekstów i odegrać moją rolę.

Uwaga na marginesie: Nawet ktoś powodowany najzdrowszym rozsądkiem przyzna, mam nadzieję, racje Pouletowi, że jego „tak jakby” jest uzasadnione, jest on w nim skromny. Usiłuje jedynie wykazać mi, że moje **ja** (czyim/kim/kolwiek ono by nie było) nie jest tożsamy z moją quasi-tożsamością czytelnika. Gdyby tak nie było, tj. gdyby przyjął tożsamość mojego **ja** „z krwi i kości” z moją quasi-tożsamością czytelnika, wtedy należałoby podzielić pesymizm G. Orwella wyrażony w jego „Regułach Nowomowy”, że możliwe jest całkowite zamknięcie (zniewolenie) mnie w granicach specjalnie do tego celu skonstruowanego języka. Lepiej (a może łatwiej?) przyjąć, że moja quasi-tożsamość czytelnika jest projektowana i określana przez tekst, który akurat w danym (tym?) momencie czytam i że sama jest tekstem powstającym w akcie czytania. Na marginesie uwagi na marginesie oraz na marginesie marginesu niech przypomnę, że skoro moja quasi-tożsamość czytelnika jest tekstem, tj. znakiem, musi ona z kolei określić swoją quasi-tożsamość czytelnika, która z kolei musi określić... itd.

Skoro godzę się na moją przygodną tekstową quasi-tożsamość, a nawet widzę pewne zalety takiego ukrycia się za maską tekstu (a czy mam inne wyjście?), pozostaje mi następny krok na drodze uczciwości wobec siebie. Czy można jakoś uchwycić, opisać moją quasi-tożsamość projektowaną i określaną przez grę tekstów, którą C. S. Peirce nazywa procesem semiozy, tj. nieskończonym procesem interpretacji znaków przez znaki? Na pierwszy rzut oka zdrowy rozsądek będzie skłonny uznać tak postawione pytanie za inną formę porzuconego przeze mnie wcześniej pytania o moje czyste **ja**; istniejące poza grą tekstów. Biorąc w nawias problem Kartezjusza, do którego nawiązuje Tekst, zauważę tu tylko na marginesie mojej uwagi na marginesie, że używając porównania Alfreda Korzybskiego utożsamiałbym w ten sposób mapę z terytorium, do którego ona się odnosi, tj. utożsamiałbym moją przygodną tekstową quasi-tożsamość z moim hipotetycznym, autonomicznym i czystym **ja**, co jak zasygnalizowałem w uwadze na marginesie, mogłoby mieć fatalne skutki dla mojego autonomicznego **ja**, właśnie: jeszcze go nie odkrywszy, już bym unicestwił jego autonomię.

Uwolniony od błędów, do których może doprowadzić mnie nadmiar zdrowego rozsądku, mogę teraz odpowiedzieć na wyżej postawione pytanie. Skoro każdy tekst projektuje czy określa moją potencjalną quasi-tożsamość, mam quasi-tożsamości tyle, ile jest tekstów, czyli nieskończoną liczbę. Jaka zatem zachodzi relacja między moimi potencjalnymi wewnątrztekstowymi quasi-tożsamościami a ich faktycznymi realizacjami, gdy ktoś włącza się do gry tekstów i przyjmuje moją rolę czytelnika? Jeżeli przyjmę, że moja quasi-tożsamość wirtualnego odbiorcy jest równoznaczna z C. S. Peirce’a pojęciem interpretanta bezpośredniego, natomiast moja faktycznie realizowana przez kogoś quasi-tożsamość rzeczywistego odbiorcy jest równoznaczna z C. S. Peirce’a pojęciem interpretanta dynamicznego, relacja między nimi jest następująca:

Interpretant (bezpośredni) [...] jest tym wszystkim, co jest *explicite* dane w znaku, niezależnie od kontekstu i okoliczności jego wypowiedzenia⁴⁰.

Interpretant dynamiczny jest tym, co jest doświadczane w każdym akcie interpretacji i w każdym z nich jest inny⁴¹.

Idąc w ślad za rozróżnieniem S. Barańczaka mogę zatem powiedzieć, że próby opisywania mojej quasi-tożsamości potencjalnej i faktycznej przynależą do dwóch różnych poetyk odbioru: pierwsza posługuje się analizą samych tekstów i próbuje zrekonstruować projektowane przez te teksty moje quasi-tożsamości. W tym przypadku jestem „ściśle określony przez leksykalną i syntaktyczną organizację tekstu: tekst jest niczym innym jak tylko semantyczno-pragmatyczną produkcją swego własnego modelowego czytelnika”⁴². Druga próbuje opisać interpretacyjne zachowania różnych moich wcieleni, tj. teksty, jakie na marginesach tekstów tworzą one w trakcie ich lektury (odbioru).

Z powyższego należy wysnuć wniosek dotyczący mojej quasi-tożsamości dynamicznej, tj. „faktycznej”, że jej przypadkowość jest krańcowo dotkliwa. Ten banalny wniosek opiera się na równie banalnej obserwacji, że ta forma mojej quasi-tożsamości jest określana zarówno przez moją potencjalną quasi-tożsamość projektowaną przez tekst, który aktualnie czytam, jak też przez takie okoliczności, jak naukowe, literackie i polityczne mody, czy choćby przez samopoczucie mojego aktualnego wcielenia. Czy zatem rekonstrukcje moich potencjalnych quasi-tożsamości mniej są narażone na kapryśną przypadkowość? Teoretycznie można mnie poddać następującemu zabiegowi idealizacyjnemu: z danych o aktualnym stanie systemu językowego (w najszerszym znaczeniu, również semiotycznym oraz socjo- i etnolingwistycznym), w którym został zrealizowany tekst, można zrekonstruować model mojej potencjalnej quasi-tożsamości. Ponieważ szeroko pojęty system językowy podlega ciągłym przemianom, model taki będzie względnie adekwatny tylko synchronicznie dla danego tekstu, tj. w odniesieniu do jednego punktu w czasie. Choć mniej dotkliwa, przypadkowość moich tekstowych quasi-tożsamości nie zostaje więc przewyciężona.

Gwoli uczciwości wobec często tu przywoływanego C. S. Peirce’a muszę powiedzieć na koniec, że wyróżnia on jeszcze trzecią formę mojej quasi-tożsamości – interpretanta ostatecznego:

Interpretant ostateczny jest tym jedynym wynikiem interpretacji, do którego każdy interpretator jest zmuszony dojść, jeżeli znak zostanie wystarczająco zbadany⁴³.

A zatem możliwe jest według Peirce’a takie określenie mojej quasi-tożsamości czytelnika, które będzie ostatecznym interpretantem danego tekstu, tj. przyszłym idealnym stanem pełnej informacji o tym tekście, a zarazem jego prawdziwą reprezentacją. Stan ten, będąc logicznie koniecznym, byłby również względnie nieprzypadkowy. Taka możliwość popycha mnie do ostatniego już kroku na drodze uczciwości wobec siebie. Jeżeli może w przyszłości zaistnieć określenie mo-

jej quasi-tożsamości przez jakiś tekst, które będzie prawdziwe w odniesieniu do tego tekstu, to czy może zaistnieć określenie mojej quasi-tożsamości jako czytelnika wszelkich tekstów, w tym również tekstów, których jestem autorem, które będzie prawdziwe i zarazem nieprzypadkowe w odniesieniu do mnie samego? Zarys takiego przyszłego stanu samo-wiedzy o mnie jako o tekście uwikłanym w nieustającą grę tekstów ujął Peirce następująco:

[...] człowiek może myśleć tylko przy pomocy słów lub innych zewnętrznych symboli [...] Zatem fakt, iż każda myśl jest zewnętrznym znakiem dowodzi, że człowiek jest zewnętrznym znakiem [...] człowiek i zewnętrzny znak są tożsami w tym samym sensie, w jakim człowiek i homo są tożsame⁴⁴.

Przypisy

³⁷ S. Barańczak, *Czytelnik Ubezważnowolniony*, Paryż 1983, s. 29.

³⁸ G. Poulet, *Criticism and the Experience of Interiority*, w: *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*, ed. J. P. Tompkins, Baltimore–London 1981, s. 45.

³⁹ *The Correspondence between C. S. Peirce and Victoria Lady Welby*, Ed. C. S. Hardwick, Bloomington 1977, s. 195.

⁴⁰ C. S. Peirce, *Collected Papers*, vol. V, par. 5.473.

⁴¹ C. S. Peirce, *Selected Writings. Values in a Universe of Chance*, ed. P. P. Wiener, New York 1958, s. 414.

⁴² U. Eco, *The Role of the Reader. Explorations in the Semiotics of Texts*, Bloomington 1979, s. 10.

⁴³ C. S. Peirce, *Selected Writings...*, s. 414.

⁴⁴ C. S. Peirce, *Collected Papers...*, 5.313; 5.314.

Nostalgie

Aneks do tomu *Tekst – (Czytelnik) – Margines*¹, który przedrukujemy jako nostalgiczne wspomnienie jest tekstowym żartem, ale żartem niezupełnie niepoważnym² (w którym „przeszłość odzywa się ochryptym głosem” [Nawias-Sławek]). Biorą w nim udział cztery tytułowe postaci (Tekst, Margines, Nawias, Czytelnik), w które wcielają się, i których punkt widzenia przyjmują kolejno członkowie-twórcy seminarium Er(r)go. Dzisiaj, w dobie ogólnego wyczerpania kanonów i dokonanego podważenia tego wszystkiego, co dało się podważyć, żart ów może wydać się banalny; wtedy jednak, w latach osiemdziesiątych, kiedy uwalnialiśmy się „od błędów, do których może doprowadzić nadmiar zdrowego rozsądku” (Czytelnik-Prower), był ten żart (niezupełnie) żartobliwą kulminacją podważania niepodważalnych prawd niewzruszonych struktur (i, jakżeby inaczej, niewzruszonego strukturalizmu), klarowności granic, oczywistości binaryzmu, prawd jedynych i skończonych – kwestionowania i powątpiewania, które przez lata trwania seminarium stanowiło i cel i punkt wyjścia do własnych, mniej lub bardziej śmiałych, myśli i propozycji metodologicznych.

Jako seminarium spotkaliśmy się po raz pierwszy blisko 25 lat temu. To jeden z tych wspaniałych momentów danych szczęśliwcom: w tym samym miejscu i w odpowiednim czasie natrafiają na siebie ludzie niejednakowo ale podobnie myślący, którzy znajdują wspólne dążenie i wzajemną inspirację. Trzon stanowiła czwórka założycieli (Wojciech Kalaga, Emanuel Prower, Tadeusz Rachwał, Tadeusz Sławek), do których po paru latach, w „młodszej” fazie Er(r)go, dołączył Andrzej Wicher – filar znamienity i niezastąpiony. Spotykaliśmy się, zazwyczaj w moim mieszkaniu, potem także u Andrzeja, przez lat ponad dziesięć – dziś trudno już powiedzieć, czy dwanaście czy czternaście, czy nieco dłużej (prowadziłem nawet coś w rodzaju kroniki naukowej – notatek z tych spotkań; przed wyjazdem na dłuższy okres za granicę pieczołowicie jednak schowałem te notatki – tak pieczołowicie, że do dziś nie mogę ich odnaleźć). Przez przestrzeń Er(r)go przewinęło się kilkadziesiąt osób, z których każda pozostawiła w niej swój ślad – jedni byli tylko gośćmi, którzy zawitali na krótko; inni pozostawali dłużej, czasem bardzo długo. Wiele rozmawialiśmy, wiele wspólnie czytaliśmy (co nie zawsze, jak zapewne pamiętacie, było całkiem bezpieczne: „Czytanie nie jest aktem niewinnego przebiegania wzrokiem po układających się w równe linijki znakach. Czytanie jest w pewnym sensie *wy-rzekaniem* samego siebie *wy-powiadaniem* swego ‘ja’, a więc jego utratą” [Tekst-Rachwał]). Także pisaliśmy – tak zwany „namacalny” plon wspólnych działań to pięć zbiorowych książek; jednak w istocie Er(r)go przeniknęło nas, naszą twórczość naukową i eseistyczną na zawsze i ślady te widoczne są do dzisiaj, jeśli nie w jądrze tekstów, to na ich marginesach (i znowu można powtórzyć: „Uwikłałeś się, Czytelniku, w grę marginesów, między którymi (na któ-

rych), poszukujesz TEKSTU. A TEKSTU nie ma. Są jedynie T-ex-TY, a dokładnie – zapisane marginesy, tańczące swój odwieczny taniec: coraz to któryś wchodzi do środka koła, inne zaś krążą wokół niego po to, by za chwilę zająć miejsce poprzedniego, i tak dalej, i tak dalej” [Margines-Kalaga]).

Dzisiaj kontynuacją tamtego seminarium jest *Er(r)go*, periodyk, który tworzyć będzie już kolejne pokolenie, ale który nostalgicznie – przy okazji dziesiątego numeru – powraca na chwilę do pamięci źródeł.

Przypisy

¹ *Tekst – (Czytelnik) – Margines*, red. Wojciech Kalaga i Tadeusz Sławek, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1988. Dziękujemy Wydawnictwu UŚ za wyrażenie zgody na przedruk „Aneksu”.

² Nie jedynym zresztą; mogę już chyba dzisiaj wyjawić, iż w bibliografiach niektórych naszych publikacji pojawiała się tajemnicza pozycja, której zagadki spostrzegawczy czytelnik z pewnością rozszyfruje: I. V. Ninel, *Epistemic Root Relations in Generic Objects*, New Awksom, Freedom Press, 1984.

ER(R)GO

rozprawy | szkice | eseje

Paradoksy związane ze spożywaniem pokarmów w średniowieczu – wstępny rekonesans oparty głównie na analizie wiersza Słoty *O zachowaniu się przy stole*

Jedzenie jest czynnością, która w kulturach tradycyjnych obwarowana jest wieloma nakazami i zakazami. W amerykańskim słowniku folkloru Funka i Wagnallsa znajdujemy następujący werdykt:

Poczucie błogostanu i ogólne rozweselenie, które następuje po dobrym posiłku, jak również przemiana nieruchomego pożywienia w siłę witalną, choć czasem także w chorobę i śmierć, które mogą nastąpić w wyniku jedzenia, wszystko to sprawia, że spożywanie pokarmu staje się ważnym i ryzykownym zwyczajem. Jak inne działania, dzięki którym człowiek przechodzi z jednego stanu do innego, jest ono związane z wielką ilością środków ostrożności mających chronić przed niebezpieczeństwem¹.

Jedzenie jest w powyższym cytacie opisane w kategoriach rytuału przejścia, a jego skutki w kategoriach powstania z martwych, które jednak może dość łatwo zamienić się w swoje przeciwieństwo. Podobnie w tekstach folklorystycznych, jak to swego czasu dowiódł Vladimir Propp, rytuał inicjacji, którego zasadniczym celem było przejście do pełniejszego i bardziej intensywnego życia, przybiera za zwyczaj postać śmiertelnych niebezpieczeństw i zamachów na życie bohatera².

Chciałbym w tym kontekście podzielić się paroma uwagami na temat znanego polskiego wiersza znanego jako *O zachowaniu się przy stole*, lub *O chlebowym stole*, i przypisywanego niejakiemu Słocie, czy też Przecławowi Słocie. Poemat ten, napisany prawdopodobnie w pierwszym dziesięcioleciu XV wieku³, nie jest zbyt oryginalny, gdyż podobne utwory znane były wcześniej w wielu innych krajach Europy, a także w Polsce (mam tu na myśli oczywiście łaciński utwór pt. *Antigameratus*, napisany prawdopodobnie w latach dwudziestych XIV wieku przez krakowskiego księdza Frowinusa) i wiersz Słoty jest prawdopodobnie swobodnym tłumaczeniem któregoś z nich⁴. Nie można mu też przyznać jakichś wybitnych wartości artystycznych, jest on, jak zauważyła Teresa Michałowska, dość niespójny, zarówno pod względem tematycznym, jak i stylistycznym:

W przeciwieństwie do systematycznych i uporządkowanych wykładów zasad postępowania, jakie można znaleźć w wielu europejskich traktatach wierszowanych lub choćby w rodzimym *Antigameratusie* – swobodnie kojarzy on i prze-

plata różne motywy treściowe. Nie ulega wszakże wątpliwości, iż prezentacja zasad poprawnego biesiadowania przeważa w początkowej części poematu (w. 4–60), podczas gdy pochwała „csnej pani” – w części drugiej (w. 61–110)⁵.

Być może jednak, te dwie części poematu nie są tak bardzo powiązane ze sobą jak mogłoby się to wydawać. Jego wartość, z mojego punktu widzenia, polega, poza wszystkim, głównie na tym, że łączy on w dość interesujący sposób trywialną sferę konsumpcji z problematyką polityczną, religijną i erotyczną.

Reguły właściwego zachowania przy stole są tu potraktowane, między innymi, jako sposób na odróżnienie klas wyższych od niższych, stąd ktoś, kto „pełną misę nadrobi (w. 30)” porównany jest takiego „cso motyką robi”⁶. Czynność kruszenia chleba do misy jest tu prawdopodobnie uważana za coś deklasującego, jako że był to dość łatwy i tani sposób na zwiększenie objętości posiłku, sposób, do którego zapewne często się uciekali ludzie niezamożni. Zresztą samo już spożywanie „pełnej misy” mogło być już potraktowane jako świadczące o skłonności do mało eleganckiego obżarstwa. Przed obżarstwem ostrzega już starotestamentowa Mądrość Syracha, zalecając spożywanie niewielkich ilości jedzenia: „Jako człowiek dobrych obyczajów skończ w porę, i nie bądź nienasycony, aby ci nie okazało wzgardy (...) Jakże niewiele potrzeba człowiekowi rozumnemu, nie będzie musiał potem na łożu wic się z przesytu.” (Syr 31.17–19)⁷. Również Chaucer w „Prologu głównym” do *Opowieści kanterberyjskich*, opisując postać nieco przesadnie eleganckiej Przeoryszy, sugeruje wyraźnie, że spożywała ona małe porcje pokarmu:

Głęboko w sosie palców nie maczała,
Lecz umięjtnie każdy kęsek brała, (w. 129–130)⁸

Sprawa ta postawiona jest jednoznacznie w angielskiej *The Lytyle Childrens Lytil Boke (Książeczce dla małych dzieci)* (z XV wieku), gdzie anonimowy autor mówi:

Ete thy mete be smale mosellys;	Kraj swój posiłek na małe kawałki
Fill not thy mowthe as do brothelys.	Ust nie wypychaj jak czynią łajdaki

W dziele tym, podobnie jak u Słoty, niekulturalne zachowanie przy stole jest kojarzone z obyczajami warstwy włościańskiej:

Bolke note as a bene were in thy throte,	Nie bekaj gdy kość jaka utkwi ci w gardle
As a cherle that comyt oute of a cote...	Niczym gbur, co z chaty wyszedł właśnie ⁹ .

Trzeba jednocześnie przyznać, że Słota zwraca się przeciwko snobizmowi klasowemu, lub przynajmniej przeciwko tej jego formie, która istniała wewnątrz klasy uprzywilejowanej. Krytykuje on arogancję tych, którzy zmuszają ludzi stojących niżej w hierarchii społecznej do odstępowania im miejsca przy stole, i gardzą uboższą szlachtą, która w utworze pojawia się jako „mnogi ubogi pan”. I tutaj Słota idzie za Mądrością Syracha, gdzie napisane jest:

(...) gdy biedak mówi, podnoszą się protesty, choć przemawia mądrze, brak dla niego miejsca. Gdy mówi bogacz, wszyscy milkną i wynoszą pod obłoki jego rozum; gdy mówi biedak, pytają: „Któż to jest?” a kiedy się zachwieje, pognąbią go. (Syr 13.22–23)

„Chlebowy stół”, o którym pisze Słota jest więc swoistym poligonem doświadczalnym, wokół którego toczy się w pomniejszonej skali walka o władzę, jest też środkiem do pokazania średniowiecznego społeczeństwa w syntetycznym skrócie, co przypomina nieco zastosowanie motywu pielgrzymki w *Opowieściach kanterberyjskich* Chaucera, choć oczywiście stół był instytucją społeczną o wiele mniej demokratyczną niż pielgrzymka, i niewątpliwie bardziej skłaniał, nawet jeżeli był okrągły, do podkreślania zależności hierarchicznych. Autor traktuje stół jak gdyby był on istotą żyjącą, mówi „stoł wieliki świeboda”, co mogłoby się kojarzyć z jakimś dionizyjskim lub epikurejskim umiłowaniem przyjemności życia. Jest też stół u Słoty wariantem rogu obfitości, czyli miejscem, w którym spotykają się i łączą wszelkie materialne dobra:

Cso w sto[do]le i w tobole
Cso le[sie] na niwie zwięże,
To wszytko na stole lęże.
Przetoć stoł wieliki świeboda,
Staje na nim piwo i woda, (w. 5–9)

Wydaje mi się, że słowo „świeboda”, które we współczesnej polszczyźnie ma formę „swoboda”, zostało użyte przez Słotę na wzór niemieckiego „Freiherr”, co dosłownie oznacza „wolnego pana”, ale tłumaczy się jako „baron”, czyli dziedziczny pan na jakichś włościach¹⁰. „Pańskość” stołu polega na tym, że jednoczy w sobie, lub raczej na sobie, podstawowe dobra materialne tego świata. A. Brückner podaje, że „świeboda” mogła oznaczać także „hojność”, „szczodrość”¹¹, co zgadzałoby się ze starogermańską wizją władzy jako instytucji powołanej do darmowego rozdawnictwa cennych przedmiotów wśród tych, którzy są tej władzy bliski i są wobec niej lojalni. Związek władzy z hojnością i darmowym daniem zaznacza się mocno także w poezji staroangielskiej, gdzie władca jest często określany takimi terminami jak „sinces bryttan” (rozdawca skarbów) lub „maþtūmgyfa” (dawca prezentów)¹².

W istocie możemy tu mieć do czynienia z jeszcze jedną biblijną aluzją, tym razem do słynnego fragmentu z Księgi Przysłów, w którym czytamy, iż „Mądrość wzniosła dom dla siebie, wyciosała w nim siedem kolumn, zabiła swoje bydło, zaprawiła wino i zastawiła stół.” (Prz 9, 1–2) Uosobiona Mądrość przedstawiona jest tutaj właśnie jako wielka pani (lub pan), która imponuje swoim bogactwem, i hojnością, lecz zaprasza na swą ucztę nie członków elity, lecz „niedoświadczonych” i „pozbawionych rozumu” (Prz 9, 4–5), a więc tych, którzy mądrości najbardziej potrzebują. Z podobnym zaproszeniem i skierowanym do tej samej grupy występuje też i Głupota, która jednak zamiast obficie zastawionego stołu ma, jak się zdaje, do zaoferowania jedynie zachętę do niemoralnego życia, które wie-

dzie prosto do Szeolu, gdzie „przebywają duchy zmarłych” (por. Prz 9, 13–18). Warto jednak zauważyć, że to niemoralne życie również jest przedstawione przy pomocy, że tak powiem, metafor gastronomicznych: „Woda kradziona jest słodka, a chleb potajemnie [wzięty] bardzo jest smaczny!” (Prz 9, 17–18)¹³.

Ta istotna dwuznaczność pojmowania jedzenia jako czynności kojarzącej się niemal w tym samym stopniu z mądrością, jak i z głupotą przejawia się czternastowiecznym poemacie angielskim pt. *Widzenie o Piotrze Oraczu*, gdzie, w pasusie 13, napotykaemy rozróżnienie między zdrowym i pożywnym jedzeniem, reprezentującym Pismo Święte i pisma Ojców Kościoła, a zbyt kownym, kosztownym jedzeniem o mocno cudzoziemskich, francuskich, konotacjach, które kojarzy się autorowi z lekturą lekką i popularną, ta z kolei z występkiem i głupotą, a także, w sposób dla Williama Langlanda wielce charakterystyczny, z wędrownymi mniściami z zakonów żebrzących:

Wtedy Sumienie zażądało jedzenia, i Pismo wkrótce przybyło z wieloma różnymi daniami: daniami z Augustyna i Ambrożego, i ze wszystkich czterech ewangelistów – ‘Aby jedli i pili z tego, co oni im dadzą’. Ale Pan Braciszek Zakonny i jego sługa nie jedli pożywnego jedzenia, a jedynie specjalnie przygotowane dania, różnego rodzaju ‘purées’ i ‘ragouts’¹⁴

Negatywne aspekty jedzenia, związane z grzechem obżarstwa i opilstwa, przynależnym do siedmiu grzechów głównych, należały niewątpliwie do ulubionych tematów europejskiej literatury średniowiecznej. Los obżartuchów po śmierci przedstawił w sposób najbardziej chyba przerażający Dante opisując trzeci krąg piekła w Pieśni Szóstej *Boskiej komedii*, gdzie:

Deszcz chłodny, ciężki ciągły i przekłęty
Wciąż jedną modłą siecze, żga i kole. [Inf 6, 8–9]

Przedstawiciel obżartuchów, florentyńczyk Ciacco, mówi o sobie:

Za grzech obżarstwa, brzydki i zwierzęcy,
Jako tu widzisz, w deszczu moknę czarnem. [Inf 6, 53–54]

Demonicznym strażnikiem trzeciego kręgu jest Cerber przedstawiony jako potworny pies o wielkim brzuchu, i trzech głowach, nieskończenie żarłoczny i polkujący ziemię i błoto [por. Inf 6, 13–30]. Dantejski deszcz wytwarzając błoto i zmuszając obżartuchów do przybrania pozycji horyzontalnej:

Leżały wszystkie pogrążone w męty [Inf 6, 37]¹⁵

sygnalizuje niewątpliwie związek obżarstwa z niskimi pierwiastkami: ziemią i wodą, oraz z utratą cech ludzkich, ale może też być aluzją do deszczowych krajów Europy północnej, których mieszkańcy zażywali złej sławy żarłoków i pijaków. Echem takiego myślenia może być następujący dwuwiersz z poematu *Słoty*:

Aliż gdy za stołem sędzie,
Toć wszego myślenia zbędzie; (w. 15–16)

oraz to, że Słota przedstawia typowe zachowanie przy „chlebowym stole” jako mieszaninę chaosu i prawa dżungli. Podobnie jak włoski poeta, łączy też Słota wizję obżarstwa z motywem brudu, wskazując na szczególną niestosowność niechlujstwa w kontaktach z płcią przeciwną:

A je z mnogą twarzą cudną,
A będzie mieć rękę brudną: (w. 27–28)

Motyw ten prowadzi nas do problemu wspólnego jedzenia kobiet i mężczyzn. Zwyczaj ten, jak się zdaje, upowszechniał się bardzo powoli (dotycząc oczywiście osób z tej samej, mniej więcej, klasy społecznej), i we wczesnym średniowieczu był jeszcze rzadkością. Nie występuje on też po dziś dzień w wielu kulturach pozaeuropejskich, jak na przykład w tradycyjnej kulturze muzułmańskiej. W literaturze antropologicznej znajdujemy na ten temat następujące zdanie:

W niektórych miejscach ludzie otaczają jedzenie aurą tajemniczości ponieważ obawiają się, że złe siły mogą wejść do ich ust podczas jedzenia. Gdzie indziej publiczne spożywanie posiłku traktowane jest jako nieprzyzwoitość. Mężczyźni i kobiety często jedzą osobno, co zwłaszcza dotyczy kobiet w ciąży lub miesiączkujących. Na Dalekim Wschodzie, prostytutki lub podrzędne śpiewaczki, nawet jeśli siedzą z klientami przy stole, nie spożywają wraz z nimi posiłków. W niektórych społecznościach, mężczyźni i kobiety mają swoje własne zakazy dotyczące jedzenia. Gdzie indziej dzieci i dorośli nie jedzą razem, tak samo ludzie należący do różnych klas społecznych, nawet jeśli zajmują te same kwatery, czego przykładem są siły zbrojne. Czasami młodzież płci obojga spożywa posiłki wspólnie, ale w wydzielonym miejscu i jedząc specjalne potrawy¹⁶.

Słota w sposób bardzo widoczny podkreśla ważność jedzenia „koedukacyjnego” i cywilizacyjną rolę, jaką towarzystwo kobiet przy stole odgrywa z punktu widzenia mężczyzn:

Lecz rycerz albo panosza
Czci żeńską twarz, toć przysłusza.
Cso masz na stole lepszego przed sobą.
Czci ją, iżby żyła z tobą: (w. 76–79)

Kobieta jest w powyższym fragmencie, co prawda, potraktowana, w sposób nieco szokujący, jako to, co jest najlepszego na stole, a więc, w pewnym sensie, jako obiekt konsumpcji. Jest to jednak, przede wszystkim, dla autora obiekt czci, stąd cała druga część wiersza o chlebowym stole wypełniona jest pochwałą płci żeńskiej, niekoniecznie w kontekście gastronomicznym, co niewątpliwie może stwarzać wrażenie pewnej niespójności całego utworu.

Norbert Elias w swojej słynnej książce *Über den Prozess der Zivilisation (Przemiany obyczajów w cywilizacji Zachodu)* cytuje francuski podręcznik dobrych manier z 1717 roku, w którym krytykuje się zwyczaj panujący „w północnych królestwach” («dans Royaumes du Nord») picia przez kilka osób z tego samego kie-

licha, zwłaszcza zaś potępia „wypijanie resztek po paniach” («boire ... sur le reste des Dames»)¹⁷. Sugeruje to, że pierwotne tabu zakazujące łącznego spożywania posiłków przez kobiety i mężczyzn, mimo że przełamane w krajach Zachodu już w średniowieczu, w jakimś sensie przetrwało w postaci wysublimowanej, na przykład jako zakaz kontaktu z jedzeniem spożywanym przez płęć przeciwną. Również niezbyt uzasadniona artystycznie pochwała pań, wypełniająca znaczną część poematu Słoty o chlebowym stole, zdaje się być motywowana chęcią ustanowienia między obydwoma płciami pewnego niewidzialnego muru, który mógłby utrudnić niebezpieczne skracanie dystansu między nimi w trakcie wspólnego spożywania posiłków. W następujących słowach:

Boć jest korona csna pani,
Przepaść by mu, kto ją gani.
Ot Matki Boże tę moc mają,
Iż przeciw jim książęta wstają
I wielką jim chwałę dają. (w. 99–103)

widać wyraźnie intencję powiązania kultury arystokratycznej miłości dworskiej, zwanej, jak wiemy, po niemiecku „Frauendienst”, czyli, dosłownie tłumacząc, „służenie kobietom”, z kultem maryjnym, i to w taki sposób, że każda kobieta, czy raczej każda pani, a więc osoba przynależąca do elity, staje się swego rodzaju alegorycznym obrazem Matki Boskiej. Gdyby tę figurę potraktować dosłownie, oznaczałoby to, że bliższe relacje damsko-męskie mogłyby mieć miejsce jedynie na gruncie miłości czysto platonicznej. Temu samemu efektowi wtórnego dystansowania się kobiet od mężczyzn przy stole służy niewątpliwie podkreślana przez Chaucera maniera Przeoryszy jedzenia jak najmniejszych kawałków, co mogłoby stworzyć wrażenie, że kobiety, w przeciwieństwie do mężczyzn, jedzą i nie jedzą jednocześnie. W tym duchu można by też odczytać pochwałę chaucerowskiej Przeoryszy, która jedząc natychmiast zaciera ślady tej czynności: „Tak czysto zawsze otarła swe usta, / Że nie została ni zmazeczka tłusta / Na lśniącym kubku, kiedy z niego piła” [w. 133–135]¹⁸. Występuje tu zresztą pewien paradoks, dworność obyczajów stawiała, jak się zdaje, większe wymagania kobietom, niż mężczyznom, co podkreślało kulturowe różnice między obydwoma płciami, z drugiej jednak strony, dworność ta była, w pewnej mierze, „gender-blind” tj. obojętna na płęć, i wyznaczała mężczyznom rolę naśladowców modelu zachowania realizowanego w stopniu zbliżonym do doskonałości przeważnie przez kobiety, co musiało powodować zmniejszanie się przynajmniej niektórych różnic kulturowych między płciami.

W staroangielskim poemacie o *Beowulfie*, pochodzącym prawdopodobnie z pierwszej połowy wieku ósmego, znajdujemy kilka ciekawych scen pokazujących, do pewnego stopnia, możliwość i sposób udziału kobiet w ucztach. Kiedy Beowulf przybywa do wspaniałego pałacu Heorot, będącego siedzibą Hrothgara, króla północnych Duńczyków, pierwsza rozmowa między Beowulfem a Hrothgarem i jego ludźmi zdaje się przebiegać w czysto męskim towarzystwie, dopiero,

gdy najważniejsze sprawy dotyczące bezpieczeństwa państwa zostały omówione i to omówione w dość napiętej atmosferze gdyż jeden z dworzan Hrothgara, ponury osobnik imieniem Unferth, usiłuje rzucić cień na dobre imię Beowulfa, pojawia się lżejsza nuta, wojownicy zaczynają się weselić, rozmowy między nimi stają się bardziej nieformalne, rozlegają się dźwięki harf, i dokładnie wtedy zjawia się królowa, żona Hrothgara, o imieniu Wealhtheow, która wręcza swemu mężowi puchar pitnego miodu. Następnie dostarcza miód wszystkim mężczyznom obecnym na uczcie, i wreszcie pozdrawia samego Beowulfa stawiając przed nim wypełnione po brzegi naczynie. Można by pomyśleć, że jej obecność na uczcie, przy braku wzmianki o jakichkolwiek innych kobietach, wiąże się z wypełnianiem funkcji służebnych, nieomal kelnerskich. Wealhtheow nazwana jest jednak od razu gdy się pojawia „cynna gemyndig”, czyli „pełna troski o swoją rodzinę”, a następnie „freolic wif”, „szlachetna niewiasta” i „beog-hroden cwen” czyli „królowa ozdobiona pierścieniami”, ale mówi się też o niej, że jest „mode gethungen” („wspianą ducha”), że jest „freolicu folc-cwen” („szlachetną władczynią ludu”) i że przemawia „wis-faest wordum” („słowami pełnymi mądrości” lub „mądrze dobranymi”). Wealhtheow nie jest cytowana przy tej okazji, ale Beowulf do niej adresuje swoją słynną starannie wyważoną przechwałkę („gilp-cwide”)¹⁹, w której obiecuje, że uwolni ziemię Duńczyków od potwora, albo sam zginie.

Trzeba chyba przyznać słuszność krytykowi, który nazwał żonę króla Hrothgara „a peace weaver”, czyli „tkaczką pokoju”²⁰, jej działanie jednocy w symbolicznym geście gospodarzy i gości, na czele z Beowulfem, którzy co prawda nie różnią się szczególnie pod względem kultury, klasy społecznej, czy języka, lecz jednak reprezentują sąsiednie i dość potężne, a więc potencjalnie wrogie plemię Gotów, zamieszkujących wówczas południową Szwecję. Wealhtheow, spełniając rolę podczaszego, rozważnie przestrzega zasady hierarchicznej, podchodzi najpierw do swojego męża, później do przedstawicieli miejscowych rodów, a dopiero na końcu zwraca się do przywódcy gości. Wyraźnie chce uniknąć podejrzania, że jest nadmiernie życzliwa obcym, dziewięćset lat później William Szekspir w jednej ze swoich późnych sztuk, to jest w *Opowieści zimowej*, pokazał dobitnie jaką burzę zazdrości może wywołać żona w umyśle i sercu swego męża, jeśli, na przykład, zacznie zachęcać gościa, nawet z przyzwoleniem męża, by przedłużył on swój pobyt w domu gospodarzy.

Królowa Duńczyków po napojeniu zebranego towarzystwa zasiada u boku męża, nazwanego przy tej okazji „jej panem” („hire frean”)²¹, co dodatkowo jeszcze podkreśla jej wierność zasadzie patriarchalnej i hierarchicznej, choć w późniejszych przemawia ona, także wobec swojego męża, z takim poczuciem autorytetu, że możemy mieć uzasadnione wątpliwości, co do tego, kto jest w tym poemacie rzeczywistym władcą Duńczyków. Znaczącym w tym kontekście wydaje się też fakt, że Wealhtheow po wypełnieniu swej funkcji służebnej, która jednak nie jest do końca służebną, nie wycofuje się grzecznie, tylko kontynuuje swój udział w uczcie, mimo że nie widać, by znajdowały się tam jakieś inne przedstawicielki jej płci, co być może dałoby się odczytać jako etap przejściowy między ścisłą

segregacją płci a w miarę swobodnym spożywaniem posiłków przez kobiety wraz z mężczyznami. Innymi słowy, Wealththeow ustanawia i podtrzymuje standardy pokojowego współbiesiadowania, które ma walor niwelujący, do pewnego oczywiście tylko stopnia, różnice kulturowe, narodowe, a nawet międzypłciowe.

Widać, że były z tym problemy w Europie także w późniejszych wiekach, o czym zaświadcza polski przekład *Il Cortegiano* Baldassare Castiglione'go, czyli *Dworzanin* Łukasza Górnickiego (1566)²², gdzie występujące w oryginale postaci dam rozmawiających swobodnie w jednym pomieszczeniu z mężczyznami zostały, można by powiedzieć, wycenzurowane, to znaczy usunięte jako zapewne zbyt kłójące się z polskim, bardziej konserwatywnym, obyczajem, mimo że Górnicki nie był zacofanym prowincjuszem, a zdaniem J. Ziomek, cechowała go „elegancja, wytworność, wdzięk, kultura osobista”²³ (Ziomek, 1995: 392), a ponadto studiował we Włoszech, czyli w głównym ośrodku ówczesnej kultury europejskiej. Słota w swoim wierszu mówiąc:

Bo czego nie wie doma chowany
To mu powie jeźdźzały. (w. 54–55)

niewielko naiwnie wyobrażał sobie, że podróże zagraniczne wychowują ludzi w doskonale kosmopolitycznym duchu. Jego dworna oracja zaczynająca się od słów „Boć jest korona csna pani” wydaje się być próbą przeszczepienia na grunt polski podstaw zachodnioeuropejskiej kultury arystokratycznej, w nadziei, że wszystkie szczegółowe przepisy dotyczące zachowania przy stole wyrastają niejako z dwornego stosunku do kobiet, co stanowiłoby dodatkową motywację usprawiedliwiającą zamieszczenie przez niego rozbijającej jedność artystyczną utworu „pochwały cnej pani”. Jedzenie „koedukacyjne” staje się tu środkiem neutralizującym dzikie i niebezpieczne aspekty spożywania pokarmu, wspomniane na początku niniejszego opracowania.

Przypisy

¹ *Standard Dictionary of Folklore, Mythology, and Legend*, red. M. Leach, J. Freid, New York, Funk and Wagnalls Publishing Company Inc. 1972, s. 336. Tłumaczenie mojego autorstwa.

² Por. Władimir Propp, *Historyczne korzenie bajki magicznej (Istoriczeskie korni wolszebnj skazki)*, tłum. Jacek Chmielewski, Warszawa, Wydawnictwo KR, 2003, s. 16–17.

³ Teresa Michałowska, *Średniowiecze*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN 1995, s. 534.

⁴ Por. *Toć jest dziwne a nowe (Antologia literatury polskiego średniowiecza)*, red. Antonina Jelicz., Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy 1987, s. 360, oraz Andrzej Bańkowski, *Etymologiczny słownik języka polskiego*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000, tom 1, s. 406.

⁵ Michałowska, *Średniowiecze*, s. 531.

⁶ Cytaty z wiersza Słoty za: Jelicz, *Toć jest...*, s. 157–158.

⁷ Cytaty z „Księgi Syracha” za: *Stary Testament*, red. Michał Petera, Marian Wolniewicz, Poznania, Księgarnia Św. Wojciecha, 1992, tom 2, s. 532–643.

⁸ *Poeci języka angielskiego*, red. Henryk Krzeczkowski, Jerzy S. Sito, Juliusz Żuławski, tłum. Helena Pręczkowska, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy 1969, tom 1, s. 65.

⁹ Por. *The Oxford Book of Late Medieval Verse and Prose*, red. Douglas Gray, Oxford, Clarendon Press, 1985, s. 133–134, oraz 445–446. Tłumaczenia fragmentów *The Lytyle Childrens Lytil Boke* są mojego autorstwa.

¹⁰ To, że „wieliki świeboda” oznacza „możnego pana” potwierdza W. Taszycki w: *Najdawniejsze zabytki języka polskiego*, red. Witold Taszycki, Wrocław–Warszawa–Kraków, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo 1967, s. 139.

¹¹ Aleksander Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Warszawa, Wiedza Powszechna 1989, s. 528.

¹² Obydwa te terminy pochodzą ze staroangielskiego anonimowego poematu *The Wanderer* (*Wędrowiec*), ich tłumaczenie na język polski jest mojego autorstwa. Por. *A Choice of Anglo-Saxon Verse*, red. Richard Hamer, London–Boston 1970), s. 174–183 (w. 25, 92).

¹³ Cytaty z „Księgi Przysłów” za: Petera, Wolniewicz, *Stary Testament*, tom 2, s. 327–403.

¹⁴ *William Langland – Piers the Ploughman*, red. J. F. Goodridge, London, Penguin Books 1960, s. 190. Tłumaczenie tego fragmentu jest mojego autorstwa.

¹⁵ Cytaty z „Pieśni Szóstej Piekła” Dantego za: *Dante Alighieri – Boska Komedia* (wybór), red. Kalikst Morawski, tłum. Edward Porębowicz, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo 1986, s. 37–42.

¹⁶ *Standard Dictionary...*, red. M. Leach, J. Freid, s. 336.

¹⁷ Norbert Elias, *Przemiany obyczajów w cywilizacji Zachodu* (*Über den Prozess der Zivilisation*), tłum. T. Zabłudowski, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy 1980, s. 120.

¹⁸ Krzeczkowski et al. *Poeci języka...*, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy 1969, tom 1, s. 65.

¹⁹ *Beowulf*, red. Michael Alexander, London, Penguin Books, 1995, s. 40–42.

²⁰ Por. Bruce Mitchell, *On Old English. Selected Papers*, Oxford, New York, Basil Blackwell 1988, s. 62.

²¹ *Beowulf*, red. Michael Alexander, s. 42.

²² Por. *Łukasz Górnicki – Dworzanin polski* (wybór), red. Anna Chojowska, Kraków, Universitas 2003.

²³ Jerzy Ziomek, *Renesans*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN 1995, s. 392.

Rytuály pokuty, zmiana waloryzacji przemocy a paradoksy multikulturalizmu

Publicznie prezentowana skrucha za wyrządzone krzywdy w przeszłości – sytuacja jakże często do obserwowania na arenie politycznej ostatniej dekady – musi zaskakiwać. Wydaje się bowiem ona stać w sprzeczności z wymogami *real politik*: trudno przypuścić, aby branie na siebie win z przeszłości mogło wzmacniać pozycję polityczną przepaszającego. A jednak dyskurs polityczny przełomu XX i XXI wieku pełen jest przeprosin: za zbrodnie ludobójstwa, za prześladowania etniczne, za kolaborację, za zbrodnie z czasów II wojny światowej, za wyzysk kolonialny. We wszystkich tych przypadkach przeszłość staje się nagle znowu ważna, potrafi rozpałić emocje, wywołać gorące dyskusje. Debaty historyczne towarzyszące zazwyczaj wyrażaniu aktów skruchy prowadzą niejednokrotnie do głębokiej rewizji obrazu historii własnego narodu. Przykładem może być polska debata na temat wydarzeń w Jedwabnem. Stereotyp ofiary historii konfrontowany bywa często z faktami świadczącymi o możliwości współudziału w popełnianiu zbrodni.

Sytuacja taka stanowi wyzwanie także dla humanistyki. Jak wyjaśnić fenomen polityczny, o jakim mowa? Jakie procesy kulturowe leżą u jego podstaw? Czy polityczne rytuały pokuty, bo takiego metaforycznego określenia na oznaczenie opisywanego zjawiska będę tu używał, mają moc wygaszania konfliktów z przeszłości, czy prowadzić mogą do prawdziwego pojednania? Próbę odpowiedzi na te pytania podjąć chciałbym, rozpatrując problematykę politycznych rytuałów pokuty w kontekście przemian kulturowych związanych z przewartościowaniami w stosunku do faktu stosowania przemocy zachodzących we współczesnych społeczeństwach. Nurtować mnie będzie głównie kwestia dwuznaczności konsekwencji, do jakich zdaje się prowadzić podejmowanie aktów skruchy i możliwość teoretycznego naświetlenia powodów tej dwuznaczności. W płaszczyźnie teoretycznej swoje rozważania wspomogę poprzez odwołanie się do koncepcji paradoksów współczesnego multikulturalizmu słoweńskiego filozofa i psychoanalityka Slavoję Žižka, a zilustruję je przytaczając kilka przykładów z dziedziny politycznej obrazujących konfliktogeny charakter politycznych rytuałów pokuty.

Kulturowy kontekst, w jakim postrzegam fenomen fali przeprosin to zmiana sposobu waloryzacji przemocy w społeczeństwach późnonowoczesnych. Rozumiem przez to proces polegający na stopniowym przejściu od względnie pozytywnej do zdecydowanie negatywnej waloryzacji faktu używania przemocy w życiu społecznym. O ile jeszcze w społeczeństwach tradycyjnych posługiwanie się przemocą przy rozwiązywaniu problemów społecznych było sprawą tyleż nieuniknioną, co dopuszczalną, to w społeczeństwach późnonowoczesnych stosowanie

przemocy spotyka się z jednoznacznym potępieniem. Wydaje się, iż proces zmiany sposobu waloryzacji przemocy rozpoczyna się mniej więcej wraz z kształtowaniem się nowoczesnego społeczeństwa, czyli począwszy od XVIII stulecia. Jego pierwszą fazę wspaniale i wyczerpująco opisuje Michel Foucault przede wszystkim w *Nadzorować i karać*¹. Nie zamierzam tutaj powtarzać jego dobrze znanych tez, pragnąc raczej skoncentrować się na późnej fazie procesu zmiany sposobu waloryzacji przemocy, która zaczyna się pod koniec lat 60. XX wieku.

O zmianie tej świadczy, według mnie, szereg symptomów dających się łatwo zaobserwować w sferze życia publicznego, ale i prywatnego. Jesteśmy bowiem świadkami bezprzykładnego w skali historycznej zjawiska: przemoc fizyczna jako sposób rozwiązywania konfliktów i problemów społecznych w dawnych społeczeństwach nie tylko przestaje pełnić swą dotychczasową rolę, ale też staje się w późnonowoczesnym porządku jednym z jego największych wrogów i to w podwójnym znaczeniu: po pierwsze, stosowanie przemocy jest wartościowane skrajnie negatywnie, po drugie zaś, pomimo tej skrajnie negatywnej oceny, w społeczeństwach demokratycznych staje się ona zjawiskiem coraz powszechniejszym i trudniejszym do wyeliminowania. Z pozoru jest to paradoks: w sferze wartościowania stosowanie przemocy zostaje skutecznie potępione, natomiast w sferze praktycznej cały czas doskonalone formy jej stosowania stają się coraz większym zagrożeniem dla porządku demokratycznego. Aby zrozumieć ten paradoks należy najpierw przyjrzeć się bliżej jego podłożu.

Podłożem tym jest proces uspokojenia wszelkiego rodzaju konfliktów, nie tylko samego stosowania przemocy fizycznej. Zjawisko to oznacza nie tylko zmianę sposobu waloryzacji przemocy, ale również zmianę sposobu podejścia do wszelkiego rodzaju konfliktów, tak społecznych, jak i tych niepokojących życie wewnętrzne współczesnego człowieka. Wspomniany proces uspokojenia musi być rozpatrywany na szerokim, kulturowym tle. Francuski badacz Marcel Gauchet datuje początek tego zjawiska na późne lata 60. XX wieku. Jak pisze: „W ostatnim ćwierćwieczu byliśmy świadkami niezwykle osłabienia napięć i kiedy oglądamy się wstecz, lata 1960 wydają się nam zarazem ostatnim wybuchem przemocy – i czymś nieautentycznym. Obserwowaliśmy i obserwujemy wciąż – na przekór wszystkiemu, co mogłoby świadczyć, że jest przeciwnie – zmniejszenie się liczby konfliktów, w każdym razie jawnych konfliktów z innymi, w dowolnej skali, w dowolnej postaci, a także – konfliktów z samym sobą”². Opisując to zjawisko, Gauchet zwraca uwagę, iż można je traktować w całej jego szerokości i złożoności jako oznakę zmiany samoświadomości człowieka współczesnego. Pisze on, iż odpływ konfliktowości może być rozumiany jako element kształtowania się nowego stosunku do siebie i nowej formy zdobywania tożsamości osobowej i zbiorowej. Zmianę tę Gauchet postrzega w jej bezpośrednim związku z obniżeniem się poziomu stosowania przemocy fizycznej w społeczeństwie, wskazując przy tym, iż paradoksalnie towarzyszy temu wzrost zainteresowania obecnymi jeszcze jej przejawami. Im ocena stosowania przemocy jest bardziej negatywna i im mniej jest jej w życiu społecznym, tym większe nagłośnienie zyskują jej wybuchy. Kon-

fliktów natomiast, które wciąż dochodzą do głosu staramy się unikać zamiast je rozwiązywać. Gauchet mówi więc w ogólniejszej perspektywie wręcz o przejściu od wieku starcia do wieku unikania.

Wydaje się, iż polityczne rytuały pokuty można owocnie rozpatrywać w przytoczonym wyżej kontekście. Sposób obchodzenia się z własną, trudną przeszłością, z jakim mamy do czynienia w przypadku politycznych rytuałów pokuty, doskonale wpisuje się w nadejście epoki unikania i negocjacji. To, co mogłoby nas, jako pewną zbiorowość – na przykład naród – konfliktować z innymi narodami poprzez doznane wcześniej od nich krzywdy i powracające współcześnie o nich wspomnienie, stanowi dzisiaj problem wymagający ominięcia czy zneutralizowania. Fragmenty trudnej przeszłości, powracające w pamięci zbiorowej, przeszłości, w której konflikty nie były jeszcze powstrzymywane i mogły osiągać swą kulminację w postaci użycia otwartej przemocy fizycznej, teraz tym bardziej są postrzegane jako przeszkody w zapanowaniu powszechnej zgody. Dlatego, jako takie, muszą być w jakiś sposób omijane. Jednym ze sposobów uporania się z nimi są polityczne rytuały pokuty. Pojawiają się one w ramach tendencji do stosowania w praktyce politycznej metod pozbawionych odwołań do przemocy bezpośredniej, a szerzej – tendencji do pokojowego rozwiązywania konfliktów i sytuacji, w której występuje sprzeczność interesów. Ważnym kontekstem ich występowania jest zjawisko rozpowszechnienia się polityki poprawności. Polityczne rytuały pokuty są próbą poszerzenia obowiązywania nakazów politycznej poprawności także na problemy powracające z przeszłości. Jak się zdaje, w związku z tym u ich podstaw leży podobna wizja świata społecznego, co wizja świata propagowana przez zwolenników politycznej poprawności. Wspólna jest też w obu przypadkach nie tylko wiara w to, iż problemy społeczne i polityczne można rozwiązywać w sferze dyskursu, ale i w to, że w tej sferze możliwe jest ich pełne rozwiązanie. Waga, przywiązywana do używania odpowiednich słów i ostrożność w ich doborze jest w przypadku rytuałów pokuty szczególnie dobrze widoczna. Przykładem tego aspektu rozważanego tu zjawiska w ostatnim czasie był spór wywołany chęcią użycia, a ostatecznie raczej nieużycia słowa „ludobójstwo” w tekście uchwały przyjętej przez polski parlament z okazji rocznicy zbrodni na Wołyniu. Można odnieść nawet wrażenie, iż w przypadku politycznych rytuałów pokuty niejednokrotnie spory terminologiczne są zdecydowanie najważniejszym ich aspektem; użycie lub pominięcie jednego ze słów-kluczy cywilizacji późnonowoczesnej przesądza często o miejscu, jakie można zająć w hierarchii ofiar, przesądza więc tym samym o uzyskaniu lub nie wielomilionowych odszkodowań z tytułu wyrządzonych niegdyś krzywd.

Zmiana sposobu waloryzacji wszelkich konfliktów, a szczególnie tych, które prowadzą do użycia przemocy fizycznej, zachowuje swe szczególne znaczenie dzięki różnicy w sposobie kształtowania stosunków społecznych w przeszłości i dzisiaj. Różnica ta powoduje wzmocnienie znaczenia wspomnianej zmiany: z jednej strony w wieku unikania konfliktów i negocjacji są one eliminowane z życia społecznego, a z drugiej strony konflikty istniejące w przeszłości, zwłaszcza te,

które dochodziły do głosu w szczególnie okrutnym wieku XX, były na tyle traumatyczne, iż pamięć o nich nie daje wciąż spokoju. W ramach politycznych rytuałów pokuty praktyki pokutnicze, a więc przeprosiny za krzywdy wyrządzone niegdyś innym zbiorowościom i różne formy prób ich zadośćuczynienia, powodują w swym założeniu, iż antagonizmy uwidaczniające się niegdyś w postaci wyrządzenia owych krzywd, tracą swą moc i aktualność. Dzięki ich rozpowszechnieniu antagonizmy te mają zostać zneutralizowane i pozbawione znaczenia.

Jednak jest to dość ryzykowna droga omijania konfliktów, bowiem istnieje niebezpieczeństwo, iż dowartościowanie pamięci (a nawet jej sakralizacja), które stanowi tło politycznych rytuałów pokuty stanie się niepostrzeżenie również drogą wiodącą w kierunku zamykania się we własnej krzywdzie. Problem ten, związany z szerszą tendencją wzrostu odwołań do przeszłości, zauważył Pierre Nora pisząc, iż: „[...] prawdziwy problem, jaki stawia dziś przed nami sakralizacja pamięci, to wiedzieć jak, dlaczego, w jakim momencie ożywiająca to zjawisko zasada emancypacji i wyzwolenia może się odwrócić i stać się formą zamknięcia, bodźcem do wykluczenia, orężem wojny. Rewindykacja pamięci jest w swej zasadzie wołaniem o sprawiedliwość. W swych skutkach stawała się często wezwaniem do mordu”³. Podobnie, dochodzące do głosu na fali tej rewindykacji pamięci zjawisko politycznych rytuałów pokuty może bardzo łatwo przemienić się z formy unikania czy neutralizowania konfliktów, datujących swój początek w przeszłości, w źródło całkiem nowych konfliktów w teraźniejszości.

Należy podkreślić tę dwuznaczną dialektykę związaną z opisywanym zjawiskiem: powrót do trudnej przeszłości w celu ułożenia się z konfliktogennym potencjałem tkwiącym w wyrządzonych dawniej krzywdach, często rodzi nowe konflikty. Dobrym przykładem dla tego fenomenu może tu być polska debata o wydarzeniach w Jedwabnem: zapoczątkowana w wyniku pragnienia zadośćuczynienia krzywdom zadanych społeczności żydowskiej żyjącej dawniej na tych terenach, debata ta w swoich konsekwencjach, mówiąc najdelikatniej, nie wywarła łagodzącego skutku na stosunki polsko-żydowskie. Podjęcie sformalizowanych i nie ugruntowanych w szerszej opinii publicznej praktyk pokutniczych ze strony części polskich elit politycznych i intelektualnych wywołało skutek raczej odwrotny od zamierzonego. W wyniku tej debaty nastroje antysemityczne w społeczeństwie polskim raczej się ugruntowały, aniżeli opadły⁴. Tym samym debata podjęta w celu zneutralizowania wybuchowego i konfliktotwórczego charakteru powracającej z przeszłości sprawy, doprowadziła do otwarcia wielu nowych problemów, mogących służyć jako zarzewie nowego konfliktu.

Podobny problem dotyczy wielu aktualnych dyskusji dotyczących przeszłości w Niemczech. Zamiast prowadzić do pojednania z sąsiadami, zdają się one prowadzić do odnowienia dawnych rachunków krzywd. Ostatnio można zaobserwować w Niemczech zjawisko podejmowania, jak się wydaje, w reakcji na narzucony sposób mówienia o niemieckiej przeszłości wojennej, prób mających na celu przedstawienie narodu niemieckiego jako jednej z ofiar drugiej wojny światowej. Podjęcie hasła budowy Centrum Przeciw Wypędzeniom, ma na celu promowanie

takiej wizji historii, w której wyróżnionymi ofiarami drugiej wojny światowej była niemiecka ludność cywilna, która utraciła życie i ziemie ojczystą w wyniku najpierw ucieczki przed nadciągającym wojskiem sowieckim, a później wysiedleń z terenów, które na mocy układu poczdamskiego przypadły Polsce czy Czechosłowacji. Wydanie „Idąc rakiem” Güntera Grassa oraz książek niemieckiego historyka Jörga Friedricha dotyczących niemieckich ofiar bombardowań aliantów w czasie II wojny światowej oraz szeroka dyskusja publiczna wywołana tymi publikacjami, są ilustracją niemieckich usiłowań wpisania się w szereg historycznych ofiar i tym samym zrelatywizowania niemieckich win z przeszłości. Są też wyrazem głębokich przewartościowań, jakie zaszły w ostatnich latach w niemieckiej debacie publicznej o przeszłości. Zjawisko to posiada swe głębokie przyczyny w przemianie pokoleniowej w Niemczech i dojściu w jej ramach do głosu trzeciego powojennego pokolenia, „pokolenia wnuków”, którzy nie doświadczając osobiście ani tragedii wojennej ani też nie będąc świadkami dylematów pokolenia swych rodziców, (które okazało się być najbardziej skłonne do przejawiania krytycyzmu wobec przeszłości nazistowskiej swego narodu), w zupełnie inny sposób postrzegać zaczyna kwestie odpowiedzialności swych dziadków. Jednak wspomnianych przewartościowań nie można rozpatrywać abstrahując od problematyki politycznych rytuałów. Podobnie jak krytyczny sposób patrzenia na nazistowską przeszłość zrodził się dzięki dojściu do głosu drugiego, powojennego pokolenia jako reakcja wobec przemilczeń i postaw pokolenia ojców, tak też tendencja do przedstawiania się w roli ofiar historii zdaje się stanowić w niemieckim społeczeństwie remedium na dominujący od wielu lat obowiązek pokutowania za winy poprzednich pokoleń⁵. Dzięki możliwości wpisania się we wciąż wydłużającą się szereg ofiar historii Niemcy zdają się wreszcie móc uwolnić od uwierającej im coraz bardziej pozycji wiecznie przepraszających i pokutujących. Świadczyć to się zdaje nie tylko o czysto formalnym charakterze praktykowanych w Niemczech od wielu lat działań pokutniczych, ale także o ambiwalentnym charakterze ich długofalowych konsekwencji: prędzej czy później pojawiać się zaczynają symptomy swego rodzaju „sztuczności” politycznych rytuałów pokuty. Jeśli nie towarzyszy im proces prawdziwej przemiany wewnętrznej związanej z braniem na siebie odpowiedzialności za krzywdy wyrządzone przez poprzednie pokolenia, nie mogą one przyczyniać się do pojednania między zbiorowościami skonfliktowanymi w przeszłości. Dobitym tego przykładem jest niezaprzeczalny regres w stosunkach polsko-niemieckich, jaki nastąpił ostatnio po wielu latach, jak się zdawało, owocnego dialogu czy też, według wielu, już zrealizowanego „cudu pojednania”. Próby promowania obrazu Niemców jako ofiar II wojny światowej, których krzywdy należy rozpatrywać bez rozpatrywania ich w szerszym kontekście historycznym, mogą być postrzegane jako rodzaj reakcji na dominujące dotąd w niemieckim dyskursie publicznym reguły mówienia o trudnej przeszłości, które wpisywały się w zjawisko politycznych rytuałów pokuty, żeby nie powiedzieć, iż były ich zwiastunami. Tym samym zaś świadczą o długofalowej niskiej skuteczności rytuałów pokuty.

Kolejny przykład niebezpieczeństw tkwiących w politycznych rytuałach pokuty odnosi się do trudnej przeszłości narodów: żydowskiego, polskiego i niemieckiego. Przywołuje go Zdzisław Krasnodębski w swym tekście *Przywracanie pamięci*⁶. Opisuje on ciekawe zjawisko nieoczekiwanych skutków wieloletniego procesu zbliżenia społeczności niemieckiej i żydowskiej, zapoczątkowanego powojennymi niemieckimi rytuałami pokuty. Proces ten doprowadził wprawdzie do wyeliminowania większości konfliktów pomiędzy, zwłaszcza młodszymi, pokoleniami tych narodów, niestety jednak jednocześnie doprowadził do narastania nieporozumień i niechęci młodszego pokolenia społeczności żydowskiej wobec przedstawicieli narodu polskiego. Paradoksalnie, jak udowadnia Krasnodębski, łatwiej dziś o porozumienie pomiędzy społecznością niemiecką i żydowską, która poniosła tyle cierpień z rąk tej pierwszej, aniżeli pomiędzy równie doświadczonymi społecznościami żydowską i polską. Dowodzi to dwuznacznych konsekwencji praktykowania politycznych rytuałów pokuty: ich moc znoszenia i omijania konfliktów działa tylko miejscowo czy też wybiórczo. Proces wieloletniego zbliżenia niemiecko-żydowskiego, podjęty w ramach praktyk pokutniczych w powojennych Niemczech, w ramach którego strona niemiecka dokonała szczerego i głębokiego rachunku swoich przewin wobec strony żydowskiej, poparty zresztą wypłatą sporych odszkodowań finansowych, spowodował wyeliminowanie wielu uprzedzeń i niechęci, motywowanych oczywiście tragiczną przeszłością ze strony społeczności żydowskiej. Sprzyjała temu możliwość jednoznacznego zdefiniowania ról stron uczestniczących w tym procesie zbliżenia oraz fakt, iż role te zostały przez obie strony świadomie przyjęte: strona niemiecka w pełni uznała swoją rolę krzywdzicieli, jak i zasadność występowania przez stronę żydowską w roli ofiary. Ta wyrazistość ról znalazła swe pełne odzwierciedlenie w zaistnieniu politycznych rytuałów pokuty ze strony niemieckiej. Niestety, takiej jednoznaczności ról nie ma ze względów historycznych w dialogu polsko-żydowskim. I jedna, i druga strona historycznie patrząc była ofiarą drugiej wojny światowej. Zrodziła się więc z czasem, na fali zjawiska uświęcania pamięci i nowego stosunku do własnej przeszłości, swoista konkurencja pamięci. Spowodowała ona, iż trudno w tym przypadku mówić o możliwości zgodnego rozdzielenia ról pomiędzy tymi narodami. Okoliczności te mogą stanowić wyjaśnienie opisywanego przez Krasnodębskiego zjawiska łatwiejszego odnalezienia przez Żydów i Niemców wspólnej płaszczyzny porozumienia. Konsekwencje politycznych rytuałów pokuty przyczyniły się więc raczej do przeniesienia konfliktów, aniżeli ich neutralizacji.

Warto podkreślić, iż nie jest to przykład odosobniony: zakorzeniony jest on w specyficznej logice politycznych rytuałów pokuty. W ich ramach wyraźny jest proces fragmentaryzacji i wybiórczości pamięci zbiorowej, odpowiedzialny za zrodzenie się na gruncie politycznych rytuałów pokuty swoistej logiki konkurencyjności i izolacyjności. Pamięć o przeszłości staje się coraz bardziej efektem społecznej konstrukcji czy nawet kreacji, jej zaś kształt zależy w dużej mierze od bieżących potrzeb tożsamościowych grup, które są ich nośnikami. Rezultatami takiej natury pamięci zbiorowej, są często istotne zafałszowania rzeczywistego

przebiegu zdarzeń w przeszłości. Współczesne badania nad pamięcią zbiorową dowiodły, iż dla naszej pamięci o wydarzeniach z przeszłości ważniejszy jest społeczny kontekst, w jakim się ona kształtowała aniżeli to, co zdarzyło się w przeszłości. Stąd bardzo istotnym nurtem badań nad pamięcią zbiorową jest podkreślanie przeciwieństwa między pamięcią i historią, którą to tendencję zapoczątkował Maurice Halbwachs⁷, a później owocnie rozwinął Pierre Nora⁸.

Przytoczone powyżej przykłady zdają się obrazować ambiwalentny charakter politycznych rytuałów pokuty. W swoim założeniu podejmowane są one dla przeciwdziałania powrotowi z przeszłości starych konfliktów między narodami i zbiorowościami. W praktyce jednak okazuje się, iż mogą one jedynie powierzchownie zaradzić problemom, wynikającym z przeszłości, same zaś rodzić potrafią nowe konflikty. Konflikty, które zdają się być tym trudniejsze do kontrolowania, iż w sferze dyskursywnej nie mogą być w pełni wyartykułowane z racji zakazów płynących z milczącego przyjęcia zasad polityki poprawności. Można więc zauważyć, iż wszystkie przykłady przywołane powyżej powodują pojawienie się pytania o to, jakie mechanizmy odpowiedzialne są za tę dwuznaczność. Próba odpowiedzi na powyższe pytanie wymaga bliższego zajęcia się kontekstem teoretycznym politycznych i kulturowych uwarunkowań zjawiska negatywnego sposobu waloryzowania przemocy, co też postaram się uczynić odwołując się do koncepcji paradoksów multikulturalizmu Slavojja Žižka⁹.

Główną tezę wypowiedianą przez Žižka w wielu jego dziełach jest przekonanie, iż u podłoża świata społecznego i politycznego tkwią podstawowe antagonizmy, których nie da się wyeliminować. Žižek postrzega historię myśli politycznej jako nieustanną próbę zaprzeczania tej agonicznej naturze świata politycznego. W historii występowały, według niego, cztery zasadnicze postaci tego zaprzeczania, a więc archepolityka, parapolityka, metapolityka oraz ultrapolityka. We wszystkich tych przypadkach dochodzi do zaprzeczenia czy zakrycia właściwego dla polityki traumatyzmu, tak, aby zneutralizować destabilizujący potencjał tego, co polityczne, poprzez poddanie go kontroli. Jednak, jak przy każdej próbie zaprzeczenia czy poddania kontroli czegoś, co z natury swej nie poddaje się takiej kontroli, efekty zaprzeczania są wręcz odwrotne od zamierzonych. Realny konflikt leżący u podstaw żywiołu polityki, po jego zanegowaniu, powraca ze zdwojoną siłą, objawiając się pod różnymi postaciami.

Daleko bardziej subtelny niż poprzednie formy, mechanizm negacji tego, co polityczne stanowi jednak, według Žižka, postpolityka. Dochodzi w jej ramach do wykluczenia tego, co polityczne, a nie do samego represjonowania go czy wyparcia. Jak pisze Žižek: „W postpolityce konflikt globalnych ideologicznych wizji, ucieleśnionych w różnych partiach rywalizujących o władzę, jest zastępowany współpracą oświeconych technokratów (ekonomistów, specjalistów od opinii publicznej...) i liberalnych multikulturalistów; w procesie negocjacji interesów osiąga się kompromis w postaci mniej lub bardziej uniwersalnej zgody”¹⁰. W konsekwencji tego procesu to, co wykluczone, a więc „przestrzeń targu/sporu, w której wykluczeni mogą protestować przeciw wyrządzonym im krzywdom/niesprawiedliwo-

ściom daje o sobie znać pod postacią nowych form rasizmu. Okazuje się, iż oficjalnie pełna tolerancji dla wszelkiej inności postmodernistyczna otwartość multikulturalistyczna owocuje w rzeczywistości nowymi postaciami rasizmu, który ujawnia się zupełnie nieoczekiwanie¹¹. W gruncie rzeczy okazuje się, iż postpolityka, mimo iż impuls do jej zaistnienia lokuje się w ramach opisywanego powyżej procesu pacyfikacji, w swych konsekwencjach powoduje jedynie chwilowe stłumienie, a nie trwałe rozwiązanie konfliktów. Poddane wykluczeniu, powracają one ze zdwojoną siłą, często w postaci wybuchu czystej przemocy fizycznej. Dzięki odwołaniu do teorii słoweńskiego filozofa mechanizm dwuznaczności, tkwiący w relacji politycznych rytuałów pokuty oraz zjawiska negatywnej waloryzacji przemocy, staje się dla nas łatwiejszy do zrozumienia. Sprawa ukaże się jeszcze wyraźniej, jeśli weźmiemy pod uwagę słowa Žižka zwracające uwagę na rolę, jaką w opisywanych przez niego procesach depolityzacji oraz we współczesnym świecie odgrywa figura holocaustu.

Pisze on, iż „Inność, wykluczona z konsensualnej tolerancyjnej/racjonalnej dziedziny postpolitycznych negocjacji oraz administracji, powraca w postaci niewyjaśnialnego czystego Zła, którego emblematycznym obrazem jest Holocaust”¹².

Należy zwrócić uwagę, iż holocaust jest w świecie współczesnym, świecie politycznych rytuałów pokuty, znakiem-symboliem, fundującym nowy porządek odczuwania i pojmowania. Należy podkreślić, iż postrzeganie holocaustu jako emblematycznego znaku czystego Zła jest dziełem dzisiejszego spojrzenia: nie jest nim więc holocaust sam w sobie, lecz holocaust jako swoisty konstrukt dzisiejszej kultury. Holocaust jako emblematyczny obraz czystego niewyjaśnialnego Zła, stanowiący fundament nowej wrażliwości, jawi się w ten sposób współczesnemu człowiekowi z uwagi na szereg okoliczności, związanych z kształtem kultury społeczeństw późnonowoczesnych.

Holocaust z różnych powodów nadawał się najlepiej na taki znak-symbol czy emblemat opisywanych przez mnie zjawisk. Nie wdając się z braku miejsca w szczegółowe rozważania, przywołam tylko słowa Žižka, który pisze nieco dalej odwołując się do teorii Hegla, wedle której „Zło mieści się w samym spojrzeniu, które spogląda na przedmiot jako na Zło”¹³: „współczesna postać Zła jest zbyt «silna», aby je można było poddać analizie politycznej (Holocaust); jest ono widoczne jako takie tylko dla spojrzenia, które konstytuuje je jako takie (odpolitycznione)”¹⁴. Potwierdza te słowa współczesna skłonność do postrzegania holocaustu jako wydarzenia niepojmowalnego w swej skrajności, wyrastającego poza możliwość zrozumienia, jako, według określenia Agnes Heller, swoistego misterium¹⁵. Holocaust dla zwolenników takiego stanowiska rzeczywiście nie poddaje się analizie politycznej; nie ulega jednak pomimo to wątpliwości, iż przysługuje mu szczególnie status symbolu Zła. Jest tak dlatego, iż jako taki symbol holocaustu konstytuowany jest przez odpolitycznione spojrzenie, które na horyzoncie postpolityki „widzi” go jako znak tego, co wcześniej wyklucza. Można więc powiedzieć, iż nie ma postpolitycznego świata uniwersalnej zgody bez symbolu, jakim jest holocaust. Nie może też być holocaustu jako emblematycznego obrazu czystego Zła

bez postpolityki. Oba te zjawiska są od siebie nieodłączne. Ujawnia się to widocznie w debatach towarzyszących praktykom pokutniczym, w których rzadko kiedy nie pojawia się figura holocaustu. Holocaust jest probierzem późnonowoczesnego pojmowania sprawiedliwości: podobieństwo wyrządzonych lub wyrządzanych aktualnie w danym rejonie świata krzywd jakiejś zbiorowości do figury holocaustu, decyduje zupełnie wprost i bezpośrednio o podjęciu decyzji o interwencji lub jej braku w celu ukrócenia tego rodzaju zbrodni. Doskonałym przykładem jest tu niemiecka debata o dopuszczalności interwencji militarnej w Kosowie, która jak się okazało stanowiła punkt przełomowy w kształtowaniu się współczesnej postaci niemieckiej pamięci zbiorowej. W całej pełni ujawniła się w jej ramach siła tkwiąca w porównaniu, jakie przeprowadzono pomiędzy krzywdami doznawanymi przez Albańczyków a zbrodniami holocaustu.

Dlaczego jednak, jak pisze Žižek, holocaust jest emblematycznym obrazem Zła, pod postacią którego wraca wykluczona inność? Jak dochodzi w świecie postpolitycznym, tak otwartym na każdą formę inności, do jej faktycznego wykluczenia? Pytania te są, w gruncie rzeczy, pytaniami o to, w jaki sposób w świecie maksymalnej tolerancji dla przedstawicieli Inności stają się oni przedmiotem nienawiści, a taką właśnie tezę stawia Žižek. Musimy tutaj znowu oddać mu głos: „[...] wszechogarniająca natura postpolitycznej Konkretnej Uniwersalności, dopuszczającej każdego na płaszczyźnie symbolicznego włączenia, ta wielokulturowa wizja-i-praktyka „jedności w wielości” („wszyscy równi, wszyscy różni”) otwiera drogę – jedyne, jaka umożliwia zaznaczenie Różnicy – do owego protosublimacyjnego gestu wyniesienia przygodnego Innego (kogoś innej rasy, innej płci, innej religii...) do rangi „absolutnej Inności” niemożliwej Rzeczy, do rangi ostatecznego zagrożenia naszej tożsamości, do rangi Rzeczy, którą należy zniszczyć, jeżeli my mamy przetrwać [...]”¹⁶. Žižek wskazuje tym samym na fundamentalną sprawę, iż dominujący dzisiaj projekt liberalnego społeczeństwa wielokulturowego posiada zasadniczą słabość: można ją nazwać słabością drugiej fazy realizowania idei społeczeństwa opartego na egalitarystycznym pojęciu sprawiedliwości. W pierwszej fazie realizacji tego projektu w pełni zdano sobie sprawę z niesprawiedliwości dawnego modelu społeczeństwa, wykluczającego pewne grupy mniejszościowe z równego dostępu do władzy i przywilejów (jako że Žižek rozpatruje ten problem w odniesieniu do przemian społeczeństwa amerykańskiego, to tutaj tytułem przykładu przywołamy społeczność Afroamerykanów w USA). Z czasem, w następstwie zwycięstwa ruchu na rzecz Praw Obywatelskich, starano się doprowadzić do równouprawnienia. Obecnie jednak, w ramach tego, co nazwaliśmy drugą fazą realizacji idei społeczeństwa opartego na egalitarystycznym pojęciu sprawiedliwości, jak zwraca uwagę Žižek, liberalne elity zaczęły aktywnie zwalczać wszelkie przejawy nierówności w społeczeństwie za pomocą: „ogromnej sieci prawnych-psychologicznych-socjologicznych projektów, mających na celu identyfikację specyficznych problemów każdej grupy i podgrupy społecznej (nie tylko homoseksualistów, lecz także afroamerykańskich lesbijek, afroamerykańskich matek-lesbijek, afroamerykańskich samotnych, pozbawionych pracy matek-lesbi-

jek...) i przedsięwzięciu odpowiednich kroków („akcji zrównywania szans” itp.), mających na celu zaradzenie krzywdom”¹⁷. Jednakże problem tkwi w tym, iż przy takiej tolerancyjnej postawie w rzeczywistości uniemożliwia się: „wykonanie właściwego gestu upolitycznienia: jakkolwiek trudności bycia afroamerykańską, samotną, pozbawioną pracy matką-lesbijką są adekwatnie katalogowane aż po najdrobniejsze szczegóły, podmiot, którego ta procedura dotyczy, «czuje» mimo wszystko, że coś tu jest «nie tak», że jest coś «frustrującego» w samym tym wysiłku, aby oddać sprawiedliwość jego konkretnej sytuacji: to bowiem, czego taka osoba jest tym samym pozbawiona, to możliwość «metaforycznego» podniesienia jej konkretnej «krzywdy» do rangi symbolu «krzywdy» uniwersalnej”¹⁸.

Słowa te mają fundamentalne znaczenie dla moich rozważań. Opisują bowiem nie tylko mechanizm multikulturalistycznego wykluczenia inności, ale również stanowią przesłankę dla zrozumienia, jak rodzi się, w ramach społeczeństw rządzonych ideologią wmultikulturalistyczną, przemoc. W gruncie rzeczy, jeśli zgodzić się z Žižkiem, w społeczeństwach wielokulturowych, praktyczna realizacja szacunku dla Różnicy, leżącego przecież u podstaw zrodzenia się tego projektu, prowadzi do jej zatarcia: podmiot, któremu oddajemy szacunek w jego inności, nie posiada już możliwości pełnego wyrażania swej inności, a więc szukania uznania dla siebie na płaszczyźnie politycznego sporu, zostając pochwyconym przez sieć instytucji społeczeństwa wielokulturowego, które, kierując się wspomnianą koncepcją sprawiedliwości, zapewniają „wyrównanie jakichkolwiek realnych niedoborów danej grupy przez specjalne przywileje”¹⁹. W rezultacie często w sposób paradoksalny jedynym sposobem zaznaczenia Różnicy jest wybuch przemocy²⁰. Nie chcąc rozwijać dalej tej niezwykle odkrywczej koncepcji Žižka, przejdę do zadania tutaj decydującego dla mnie pytania: Jak opisywany mechanizm odnosi się do politycznych rytuałów pokuty i dwuznaczności ich relacji do zmiany sposobu waloryzacji przemocy?

Problem jest złożony. Trzeba tu dokładnie rozróżnić dwie płaszczyzny: płaszczyznę kontekstu teoretycznego, w jakim pojawiają się praktyki pokutnicze i przyświecające podejmowaniu ich cele, od płaszczyzny praktycznego sposobu ich funkcjonowania w ramach projektu multikulturalistycznego i konsekwencji, jakie pociąga za sobą takie ich funkcjonowanie dla istnienia rzeczywistych konfliktów społecznych (inaczej mówiąc, płaszczyzny ich mocy sprawczej). Kontekstem teoretycznym politycznych rytuałów pokuty jest koncepcja liberalnego świata postpolityki, której założenia można wyrazić w kilku prostych twierdzeniach. W jej ramach zakładamy, iż antagonizmy społeczne mogą zostać zniesione, dzięki czemu możliwa jest realizacja ideału powszechnej zgody. Aby tak się stało, stosujemy ideologię multikulturalizmu, doprowadzając do „wygaszenia” czy zawieszając wszelkie konflikty wynikające ze współistnienia różnych ras, narodów, płci, kultur, religii. Uznając, iż na tej drodze odnosimy sukcesy, wykorzystujemy polityczne rytuały pokuty, aby wizję powszechnej zgody rozszerzyć także i na konflikty wynikające czy mogące wynikać z zadawnionych ran i krzywd zadanych w czasie funkcjonowania porządku politycznego opartego na odmiennych podsta-

wach. Za ich pomocą wygaszamy wszelkie pozostałe konflikty mogące wrócić do nas z przeszłości: powołujemy do życia rytuały pokutnicze, dążymy do porozumienia, przebaczenia dawnych win i ran, przepraszamy, a w razie potrzeby przeznaczamy pewną ilość środków finansowych, dostępnych w ramach aktualnego dobrobytu, na wygaszenie tych pretensji, których innymi sposobami wygasić się nie udaje. Wszystko to czynią liberalne i oświecone elity polityczne i intelektualne, nie zważając w zasadzie na zdanie reszty społeczeństwa, w razie potrzeby zdanie to umiejętnie kształtując, a niegdyś faktycznie poszkodowanych, tych, którym wyrządzono krzywdy, równie delikatnie utrzymując pod kontrolą²¹. Tak pomyślany projekt wygaszenia konfliktów za pomocą politycznych rytuałów pokuty, wpisuje się w proces zastępowania historii narodowych przez historię uniwersalną: rachunek zadawnionych krzywd, wynikający z przeszłości i działania nastawione na dbałość o interesy własnego narodu oraz kultywowanie własnej pamięci zbiorowej o wydarzeniach istotnych dla narodu, zostają zastąpione dążeniem do pojednania między narodowymi wizjami historii i unifikacji poszczególnych pamięci zbiorowych, ich uzgodnienia, a to możliwe wydaje się rzecznikom unihistorii tylko poprzez porzucenie perspektywy narodowej²². Wszystko to odbywa się zgodnie z wymogami politycznej poprawności tak, aby nie pojawiły się żadne rysy na wznoszonym gmachu powszechnego pojednania i uniwersalnej zgody. Jednak na płaszczyźnie praktycznej realizacji politycznych rytuałów pokuty sprawa się wyraźnie komplikuje. Za sprawą mechanizmu, który opisał Žižek, polityczne rytuały pokuty, zamiast rozwiązywać konflikty wynikające ze zderzenia różnych pamięci narodowych, tylko je tuszują i wygaszają. Chociaż wydawałoby się, iż właśnie w ramach tych rytuałów możliwe jest zaspokojenie potrzeby uznania dla własnych krzywd, doznawanych przez różne zbiorowości dotychczas dyskryminowane i podniesienie ich do rangi krzywd uniwersalnych, to jednak tak się nie dzieje. Problem wynika z faktu, iż prawdziwego pojednania nie daje się zadekretować z góry i przeprowadzić ponad tymi, których skrzywdzono. To proces długotrwały i absolutnie nie poddający się sterowaniu. Proces przebaczenia jest sprawą indywidualną i wymaga pewnego rodzaju „wewnętrznego nawrócenia”, o jakim pisze Chantal Delsol²³: przebaczenie jest już zarazem wewnętrzną przemianą tego, który przebacza. Tylko pod warunkiem zajścia tej wewnętrznej przemiany może dojść do prawdziwego przebaczenia, tylko pod tym warunkiem to, co kiedyś dzieliło, wyrządzona krzywda, może przestać dzielić. Z zasady swej zjawisko przebaczenia nie może dokonywać się w krótkim czasie i w całej zbiorowości, w całym narodzie i w dodatku tylko dlatego, że tego wymaga aktualny projekt społeczny czy ideologiczny. Dlatego też to, co dziś obserwujemy pod postacią politycznych rytuałów pokuty, ani nie sięga zbyt głęboko, ani nie posiada prawie żadnej mocy sprawczej. Uznanie dla własnych krzywd jest więc tylko uznaniem pozornym, a podniesienie własnych krzywd do rangi krzywd uniwersalnych jest utrudnione, jeśli nie uniemożliwione przez uczynienie wzorca, symbolu krzywdy uniwersalnej z holocaustu i uczynienie go stopniem krzywdy nieosiągalnej z założenia dla żadnych innych zbrodni²⁴. Jako że najczęściej ci, którzy rzeczywiście doznali danych krzywd, są

dopuszczani do praktyk pokutniczych tylko warunkowo i sposób instrumentalny (stosownie do bieżących interesów politycznych czy ekonomicznych), to nie mogą oni zyskać prawdziwego uznania. Najczęściej pozostają z własnym indywidualnym cierpieniem i własną prywatną pamięcią o krzywdach, które zostają na ich oczach uznane za wybaczone, co rodzi dodatkową frustrację. Wszystko to pozwala traktować polityczne rytuały pokuty jako współczesną formę instrumentalizacji historii i nakazuje przyjąć wobec nich postawę podejrzliwego obserwatora. Możliwości prawdziwego pojednania między zbiorowościami niegdyś skonfliktowanymi szukać należy nie w podejmowaniu tego typu aktów skruchy na arenie politycznej, bowiem prowadzić one mogą jedynie do skrywania wzajemnych pretensji, lecz w powolnym procesie otwierania się na różne wizje historii, odkrywania ich niewspółmierności oraz próbach zrozumienia przyczyn niemożności prostego zanegowania własnych krzywd, których świadomość zyskaliśmy będąc uczestnikami poszczególnych „wspólnot pamięci”. Przeszość jest budulcem naszej tożsamości a więc również te jej fragmenty, które są najbardziej traumatyczne i których wspomnianie musi przynosić ból. Nie ma, jak się wydaje, powodów, aby ulegając aktualnemu trendowi do negatywnej waloryzacji przemocy i potępiania wszelkich ujawniających się konfliktów, wypierać się trudnego dziedzictwa otrzymanego w spadku po poprzednich pokoleniach. I nie oznacza to wcale pragnienia pielęgnowania własnych krzywd. Wręcz przeciwnie: to jedyna droga do wyciągnięcia wniosków z trudnej przeszłości mogąca prowadzić do pokojowego współistnienia.

Przypisy

¹ Michel Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. Tadeusz Komendant, Warszawa, Wydawnictwo Aletheia 1998.

² Marcel Gauchet, *Nowy wiek osobowości. Próba psychologii współczesnej*, tłum. Wiktor Dłuski, „Respublika Nowa” 2002, nr 12, s. 40.

³ Pierre Nora, *Czas pamięci*, tłum. Wiktor Dłuski, w: „Respublika Nowa” 2001, nr 7, s. 43.

⁴ Por.: Jacek Krzemiński, *Pamięć polska, pamięć żydowska*, „Przegląd Polityczny” 2003, 61, s. 80–88.

⁵ Przedstawioną tu hipotezę zdają się potwierdzać badania empiryczne prowadzone przez niemieckiego socjologa Haralda Welzera prowadzącego je na przestrzeni wielu lat. Jego koncepcja pamięci komunikatywnej należy dziś, obok teorii pamięci kulturowej Jana Assmanna, do najbardziej znaczących w niemieckich badaniach nad pamięcią zbiorową. Szczególnie szeroki rozgłos zyskała jego praca *Opa war kein Nazi*, Opladen 2001. Na temat roli przemian pokoleniowych w przeobrażeniach niemieckiej pamięci zbiorowej patrz również: Jörn Rüsen, *Holocaust, Erinnerung, Identität. Drei Formen generationeller Praktiken des Erinnerns*, w: *Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung*, red. Welzer H., Hamburg 2001, s. 9–21.

⁶ Zdzisław Krasnodębski, *Przywracanie pamięci. List z Tel-Awivu*, „Znak” 2000, nr 6, s. 9–25.

⁷ Maurice Halbwachs (francuski socjolog) wprowadził pojęcie pamięci zbiorowej do XX wiekowej humanistyki. Patrz: Maurice Halbwachs, *Společna funkcja pamięci*, Warszawa, PWN 1967.

⁸ Pierre Nora (francuski historyk) zapoczątkował współczesną koniunkturę na badania pamięci zbiorowej, wprowadził znane pojęcie „miejsc pamięci”. Na temat opozycji pamięć–historia patrz: Bartosz Korzeniewski, *Pamięć zbiorowa we współczesnej humanistyce*, w: „Przegląd Zachodni” 2005, nr 2.

⁹ Slavoj Žižek – słoweński filozof i psychoanalityk, twórca słoweńskiej szkoły lacanowskiej, obecnie jeden z najbardziej znanych i kontrowersyjnych uczonych na świecie.

¹⁰ Slavoj Žižek, *Przekleństwo fantazji*, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 2001, s. 92.

¹¹ Tamże, s. 92.

¹² Tamże, s. 93.

¹³ Tamże s. 93.

¹⁴ Tamże, s. 93.

¹⁵ Por.: Agnes Heller, *Pamięć i zapomnienie. O sensie i braku sensu*, tłum. Andrzej Kopacki, „Przegląd Polityczny” 2001, nr 52–53, s. 21–28.

¹⁶ Slavoj Žižek, *Przekleństwo fantazji*, s. 95.

¹⁷ Tamże, s. 95.

¹⁸ Tamże, s. 98.

¹⁹ Jan Hartman, *Krytyka poprawności*, „Przegląd Polityczny” 2003, nr 60, s. 22.

²⁰ Por.: Slavoj Žižek, *Przekleństwo fantazji*, s. 95.

²¹ Por.: Norman Finkelstein, *Przedsiębiorstwo Holocaustu*, tłum. Mateusz Szymański, Warszawa, Oficyna Wydawnicza Volumen, 2001.

²² Przykładem takiego stanowiska jest tekst Sławomira Sierakowskiego, *Chcemy innej historii*, „Gazeta Wyborcza” z dnia 11.06.2003 r.

²³ Chantal Delsol, *Esej o człowieku późnonowoczesnym*, tłum. Małgorzata Kowalska, Kraków, Wydawnictwo Znak 2003, s. 184.

²⁴ Por.: Zdzisław Krasnodębski, *O potrzebie goryczy*, „Rzeczpospolita” z dnia 11.08.2001 r.

Pan od malarstwa. Georges'a Didi-Hubermana koncepcja widzenia

W tych ostatnich obrazach, różniących się od stylu z lat młodości, widać jego doświadczenie i wiedzę, podczas gdy swe pierwsze obrazy wykonywał z delikatnością i nieprawdopodobną pracowitością tak, że je można było i z daleka i z bliska oglądać. A obrazy z ostatnich lat, bez uprzedniego rysunku, są grubo i plamisto malowane, tak że je z bliska oglądać trudno, choć z daleka wyglądają jak wykończone.

G. Vasari o Tycjanie

Historia sztuki jest już dziedziną szacowną. Z jednej strony z uwagi na swoją nie tak krótką już historię, z drugiej z powodu ciężaru metod i koncepcji, którymi się posługuje. Bardzo ciekawe, choć raczej skryte w mroku, są początki dyskursu tej szacownej dziedziny. Chodzi oczywiście nie tyle o jej początki w sensie historycznym (kto był pierwszym historykiem sztuki), ile o źródłowe doświadczenie, z którego wynika jej prawomocność. Od razu dotykamy zagadnienia dwóch twarzy historii sztuki: jako dziedziny naukowej archiwizującej dokonania artystyczne i odpowiedzialnej za tworzenie i namysł nad ich historycznymi sekwencjami oraz jako myślenia o sztuce i współtworzenia jej obok czy wspólnie z artystami¹.

Czy nie jest tak, że aby rozpocząć, należy dokonać źródłowego, nieoczywistego kroku, a potem przedstawić go jako oczywisty fundament rozbudowanego gmachu wiedzy i stabilnego strażnika jej archiwum?² Czy historyk sztuki, aby poruszać się już po obszarze względnie określonym, gdzie podstawowe trasy są już wytyczone i wiadomo jak torować następne, nie musi najpierw określić swojej wizji sztuki i jej dziejów, niejako z góry rozstrzygnąć najważniejsze z filozoficznego punktu widzenia pytania?

Niektórzy ze współczesnych historyków sztuki odpowiadają na ostatnie pytanie twierdząco i tym samym krytycznie odnoszą się do dominujących ich zdaniem tendencji w niemal całej tradycji której są dziedzicami. Niektórych z nich nazywa się „krytykami czystej estetyki”³. Do tej nieokreślonej grupy należy między innymi Georges Didi-Huberman, francuski historyk sztuki i filozof, którego niektóre koncepcje postaram się tu opisać.

Co jest więc pierwsze? Od czego historia sztuki zaczyna? Oczywiście powinna zaczynać od patrzenia. Najważniejsze pytanie jakie można historii sztuki postawić to pytanie o to, jak ona patrzy. Jaką pierwotną relację widzącego z obrazem zakłada? Kwestia widzenia prowadzi już prostą drogą do kolejnych pytań: jakie są

zależności pomiędzy patrzeniem i opisem, *visio* i *descriptio*? Czy pomiędzy widzeniem i wiedzą zachodzi stosunek wynikania, czy przeciwieństwa? Czy historia sztuki może w ogóle budować wiedzę i w jakim sensie jest ona nauką?

Główną osią krytycznego odczytania tradycji staje się u Didi-Hubermana przeświadczenie, że pytania te nigdy naprawdę nie były umieszczane w centrum rozważań nad sztuką. Zepchnięcie ich na margines umożliwiała uczynienie z historii sztuki nauki niemal ścisłej, która milcząco zakłada możliwość pełnego określenia swojego przedmiotu, a co za tym idzie idealnego odtworzenia przeszłości. Stąd niedaleko już do dominującego zdaniem Didi-Hubermana „tonu pewności”, którego krytykę stawia on sobie za główny cel. Na czym ów ton pewności się opiera? Oto odpowiedź francuskiego badacza: „Opiera się on na słowach i tylko na słowach, których szczególne użycie polega na zasypywaniu szczelin, negowaniu istnienia sprzeczności, rozwiązywaniu bez chwili wahania wszystkich aporii przed jakimi świat obrazów stawia świat wiedzy. Spontaniczne, instrumentalne i bezkrytyczne użycie pewnych pojęć filozoficznych prowadzi więc historię sztuki do tworzenia sobie nie filtrów czy napojów zapomnienia lecz *słów magicznych*: pojęciowo niezbyt rygorystycznych, ale skutecznych w *rozwiązywaniu* wszystkiego, czyli w rozpuszczaniu, w usuwaniu uniwersum pytań na rzecz wyjaśniania, optymistycznego aż do tyranii, na rzecz batalionu odpowiedzi”⁴. W dalszej części swojej książki Didi-Huberman wyróżnia cztery słowa magiczne historii sztuki, które ustanawiają prymat myślenia nad widzeniem. Są to: humanizm, ikonologia, forma symboliczna i schematyzm. Francuski historyk sztuki definiuje swoje przedsięwzięcie jako próbę przełamania, zakwestionowania zarówno tonu pewności jak i architektury pojęć, która ów ton podtrzymuje. Co proponuje w zamian, jaką roztacza wizję historii sztuki „wyleczonej” z choroby sprowadzania paradoksów obrazu do z góry obranej siatki pojęciowej? Znowu oddajmy głos naszemu autorowi: „Taka więc byłaby stawka: wiedzieć, ale również myśleć nie-wiedzę tak, jak uwalnia się ona z więzów nauki. Dialektyzować. Poza samą nauką, zaangażować się w paradoksalne doświadczenie nie *wiedzy* [...] ale *pomyślenia* żywiołu nie-wiedzy, który olśniewa nas za każdym razem, gdy kierujemy wzrok na obrazowe dzieło sztuki”⁵.

I

Zacznijmy jednak od początku. Na początku jest obraz i wzrok na niego nakierowany. Rzut oka, krótki pobieżny kontakt z obrazem nie wystarcza, zwłaszcza historykowi sztuki czy filozofowi. „Wiedzący jak patrzeć” zostają przed obrazem dłużej, oglądają wnikliwie. Właśnie dlatego dla estetyki czy historii sztuki podstawowym narzędziem oglądu jest detal, szczegół. On to właśnie ukazuje się, gdy rzut oka zmienia się w wodzenie wzrokiem, przyglądanie się wreszcie przypatrywanie i wpatrywanie. „Nie widziałem tego dość dokładnie; by wiedzieć coś więcej, muszę się temu przyjrzeć w detalach” mówią znawcy.

Przy wpatrywaniu się w obraz mamy często wrażenie, że pojawianiu się nowych szczegółów może nie być końca. Patrząc wchodzimy niejako do środka obrazu tak, że trudno przewidzieć czy przy ogromie drobnych, ale ważnych detali uda się

jeszcze wrócić i spojrzeć na obraz ogólnie, podsumowując, zyskując ostateczne zrozumienie. Według Didi-Hubermana detal w malarstwie uwikłany jest w potrójną operację odbioru. Po pierwsze, „wchodzimy w szczegóły”, detal służy przybliżaniu obrazu, uzyskiwaniu bliskości, „intymności epistemicznej”. Bliskość ta jednak staje się w pewnym sensie zdradziecka. Przybliżamy się po to, aby podzielić, porozdzielać części. Wreszcie prowadzi to do czynności odwrotnej, która polega na ponownym złączeniu elementów w jedną, spójną całość. Ta potrójna operacja, przybliżenia, podziału i sumowania wydaje się paradoksalna, ponieważ potrzebuje bliskości by podzielić i dzielić, aby uzyskać dystans i ogląd całościowy. Mimo tego Didi-Huberman nie waha się powiedzieć, że detal występuje w tych operacjach jako „fragment ideału wiedzy”. Ta wiedza idealna nie jest niczym innym jak po prostu postulatem wyczerpującego opisu. Do niego potrzebny jest właśnie detal, który „wszystko narzuca: swoją uprawnioną obecność, walor odpowiedzi i orientacji, wreszcie hegemonii”. Ale do czego dochodzi oglądający, gdy dokona już po kolei przejścia od podziału i rozpadu do ponownej zgodności? Czy może dzielić obraz, rozbijać go na kawałki nie rozbijając ani nie wstrząsając samym sobą, swymi własnymi zdolnościami patrzenia i opisu? Didi-Huberman uważa, że nie może, a historia sztuki grzeszy, gdy udaje, że nie dochodzi przed obrazem do żadnych realnych przeobrażeń myśli, a tym bardziej do jakiegokolwiek prawdziwego wstrząsu. Historycy sztuki próbują często sprawiać wrażenie, że widzą to, co za Arystotelesem nazywa Didi-Huberman przyczyną formalną obrazu, jego istotą. Tymczasem wzrok jest w stanie, nawet w momencie największej bliskości i precyzji, dojrzeć cokolwiek tylko poprzez jego przyczynę materialną. Tak docieramy do rzeczywistej aporii detalu, a wraz z nim całej teorii malarstwa. „Bliskie spojrzenie może tylko rozłączyć materię i formę, a czyniąc to mimo woli skazuje się na tyranie materii. Tyranie, która rujnuje opisowy ideał związany z ogólnym pojęciem detalu: bliskie spojrzenie wytwarza jedynie mgłę, przeszkodę, «przestrzeń zanieczyszczoną»”⁶. Na czym jednak polega dokładniej ideał opisowy, o którym pisze Didi-Huberman? To słynne *descriptio* Panońskiego rozwinięte zwłaszcza w jego „Essays on iconology”. Słowo to oznacza proste przed-ikonologiczne rozpoznanie „elementarnego” lub „naturalnego” tematu, ukazanie mimetycznego odpowiednika, stwierdzenie po prostu, co jest namalowane w oparciu o pre-obraz w postaci fabuły lub języka symboli. Zakłada się tu jednak, że wiedza może zawsze powstawać w wyniku zastosowania binarnej logiki tożsamości, podziału na „to jest” i „to nie jest”, wyłączając wszelkie *quasi*. Historia sztuki, z którą Didi-Huberman toczy boje, typ idealny choć o wielu wcieleniach historycznych, byłaby operacją identyfikowania przedstawienia z pierwowzorem w oparciu o rygorystyczną, filozoficzną zasadę tożsamości. Taka historia sztuki jest dla niego dziedziną ignorującą wszelkie „efekty wypowiedzi” oraz efekty rzucenia (*jet*): podłoża-materii (*subjectile*) i podmiotu (*sujet*), za pomocą których malarstwo działa, „pracuje”. Obraz nie jest przezroczysty, nawet dla wprawnego oka, a może szczególnie nie dla niego.

Co to znaczy, że obraz pracuje, jak to się dokonuje i jaki wpływ na tę wewnętrzną pracę malarstwa ma detal? Spójrzmy na obraz Petera Bruegela „Pejzaż

z upadkiem Ikara” z muzeum w Brukseli. Obraz to już tak znany, że wydaje się, iż nie kryje w sobie tajemnic, o których by nie wspomniano. Jest to przykład szczególnie gdyż właśnie szczegół jest w tym obrazie najważniejszy. Upadek Ikara, wielka mityczna tragedia człowieczej wynalazczości, symbol całej egzystencjalnej sytuacji śmiertelnych zepchnięty jest tu na daleki plan za wyeksponowanymi postaciami pracujących, nieświadomych strasznego wydarzenia w dole poniżej ich stóp. Wszyscy nauczyliśmy się wyławiać obok żaglowca detal wystających nad powierzchnię wody nóg Ikara, ich zamaszty gest sugerujący jeszcze trwający ruch upadku. Na tym jednak nie powinna kończyć się nasza wnikliwość. Upadanie sugeruje nie tylko profil nóg, ale i rozrzucone wokół pióra rozbitych przez słońce skrzydeł. Część z nich jest jeszcze w powietrzu, część już upadła do wody. Ciało zanurzające się w morze wywołuje piętrzenie się fal i powstawanie piany. Didi-Huberman zauważa rzecz następującą. Detale, które nazwalibyśmy piórami oraz detale piany nie różnią się od siebie zupełnie i właściwie nie jesteśmy uprawnieni do zdecydowania z czym mamy do czynienia patrząc na obraz. „Nic nie jest tu po prostu. Wszystko jest «jak gdyby» (*quasiment*). To nie jest ani opisowe, ani narracyjne, jest pomiędzy czysto obrazowym, bladym znaczone «pióro» i znaczone «piana»; innymi słowy nie jest to całość stabilna semiotycznie”⁷. Dlaczego więc mimo tych trudności i tak stwierdzamy: „to jest pióro, to jest piana”? Decyduje o tym według Didi-Hubermana różnica tła, czyli tego, na czym dany szczegół malarski się odznacza. Nie mamy przecież wątpliwości co do tego, czy na tle pokładu żaglowca odznacza się spadające pióro czy piana. Jednak „to co pozwala stwierdzić «to pióro» – czyli różnicująca gra tła i akcentu malarskiego – dokonuje się poprzez rodzaj szалу, figuralnego zawrotu głowy, który polega na spłaszczeniu obrazu”⁸. Zawrót głowy może powodować pojawienie się kilku piór nieuzasadnionych ani prawdopodobieństwem narracyjnym, ani perspektywicznym. Jednym z nich może być niemożliwie duże obok lin masztu, innym samo płótno masztu – niczym pióro spadające tuż przed naszymi oczami. Nawet gdy otrząśniemy się już z tych zwodniczych gier malarskiego obrazu, pozostanie wątpliwość co do możliwości pełnego, wyczerpującego opisu opartego na „mimetycznej przezroczystości znaku ikonycznego”.

Innym jeszcze bardziej dobitnym przykładem może być omawiany przez Didi-Hubermana „Widok Delft” Vermeera. Polemizuje on przy tej okazji z uczennicą Panofskiego Svetlaną Alpers i jej interpretacją tego obrazu jako czystego widoku, czyli idealnej, bezinteresownej prezentacji miasta, jego fizyczności. Alpers próbując znaleźć w malarstwie europejskim tradycje inne od albertiańskiej (faworyzowanie narracji, *storia* względem opisu, czystego ukazywania) czyni z obrazu Vermeera ideał sztuki przeźroczystej, to znaczy doskonale prezentującej. Według niej malować (*peindre*) równa się opisywać (*depeindre*). „Widok Delft” byłby w ten sposób kartograficzną celebracją Świata, wizją *par excellence*. Didi-Huberman zarzuca jej jednak ignorowanie materialności obrazu, jego nieprzejrzystości, obecności farby po prostu. W tej polemice rozwija on najciekawszą, i kluczową dla wielu jego prac koncepcję *panu*⁹.

II

Istnieje w obrazie Vermeera detal zaiste nieznośny, a nawet niebezpieczny. W prawej części obrazu, pomiędzy wieżyczką i czarnym dachem domu, wyłania się kawałek żółtej ściany. Problem polega jednak na tym, że nie wiadomo dokładnie co to jest. Kawałek żółtej ściany, dachu, czy może żółty kawałek ściany? Sytuacja niezręczna, a nawet groźna, zwłaszcza, gdy przypomnimy sobie reakcję Bergotta z powieści Prousta:

„W końcu znalazł się przed obrazem Ver Meera, który pozostał mu w pamięci bardziej olśniewający, bardziej różny od wszystkiego, co znał, ale w którym, dzięki artykulowi krytyka, pierwszy raz zauważył drobne postacie ludzkie malowane niebiesko i to, że piasek był różowy, i wreszcie szacowną materię kawałka żółtej ściany. Zawrót był coraz silniejszy; Bergotte wlepił wzrok w bezcenną ścianę, jak dziecko wpatruje się w żółtego motyla, którego pragnie pochwycić. (...) Na niebiańskiej wadze jawiło mu się jego własne życie obciążające jedną z szal, gdy druga zawierała kawałek ściany tak pięknie namalowanej żółto. Bergotte czuł, że niebacznie oddał pierwsze za drugie. (...) Powtarzał sobie: „Kawałek żółtej ściany z daszkiem, kawałek żółtej ściany”. Zwalił się na okrągłą kanapę; (...) Bergotte stoczył się na ziemię, zbiegła się publiczność wraz z wóznymi. Był martwy”¹⁰.

Francuskie „petit pan de mur jaune”, które Bergotte tak obłędnie powtarza, można rozumieć (i tłumaczyć) na dwa sposoby. Wybierając interpretację tego sformułowania przesądzamy o sposobie rozumienia płótna Vermeera, a także w ogóle rozumienia czy odbioru obrazów malarskich. Wszystko rozbija się o przymiotnik „żółty”. Nie wiadomo bowiem czy odnosi się on do „ściany” (*mur*) czy do „kawałka” (*pan*), tak, że możemy otrzymać zarówno „kawałek żółtej ściany”, jak i „żółty kawałek ściany”. Różnica leży tak naprawdę w sposobach postrzegania. Dla kogoś kto widzi (*voit*) płótno Vermeera, żółta ściana jest częścią topiki miasta, miasta Delft z drugiej połowy XVII wieku widzianego wnikliwym okiem malarza. Żółta ściana jest wtedy detalem, prostym odniesieniem do historycznej prawdy spoza przedstawienia, częścią opisywaną przez szerszą całość, która nosi miano rzeczywistości. Detal jest też, co podkreśla Didi-Huberman, pozbawiony materii, jest znakiem przezroczystym, idealnie realizującym zasadę *mimesis*.

Ale jest jeszcze inna możliwość odbierania obrazu, którą Didi-Huberman nazywa oglądaniem (*regarder*). Dla kogoś, kto płótno ogląda, żółta jest nie ściana, ale kawałek (*pan*), gruba plama farby, mieniącej się wspaniałymi kolorami, „szacowna materia” przedstawienia, która zamiast odsyłać poza siebie, do jakiegoś fotograficznie zatrzymanego czasu przeszłego, „wywołuje wstrząs czasu teraźniejszego, coś, co działa w tej chwili i co rujnuje ciało oglądającego”¹¹ jak ciało Bergotta. W ten sposób manifestuje się nieprzejrzystość malarstwa, jego zakorzenie w materii. Tak też coś, co dla widzącego wydaje się oczywistością, dla oglądającego jest doznaniem bulwersującym, traumatycznym obcowaniem z nierozstrzygalnym dylematem widzenia. Na tym według Didi-Hubermana polega właściwa praca obrazu malarskiego. Jest to „praca olśniewająca, w jakiejś mierze

zarówno oczywista, jasna i postrzegalna, jak i mroczna, enigmatyczna, trudna do opisanego szczególnie w terminach semantycznych lub ikonicznych”¹².

Dzięki obrazowi Vermeera odśladania się przed nami szerszy zamysł pisarstwa Didi-Hubermana. Znajdowanie nierozstrzygalników, miejsc, w których manifestuje się malarskość malarstwa, służy obalaniu, rozchwianiu systemów estetycznych, które wiążą malarstwo w z góry wyznaczonych schematach myślowych. Jest to również przedsięwzięcie skierowane przeciwko mimetycznym przesądom na temat sztuki, zwłaszcza dawnej. W jednej ze swych najbardziej cenionych książek poświęconej Fra Angelico¹³, analizując przedstawienia kawałków (*pan*) białego marmuru umieszczone pod obrazem Matki Boskiej, które jego zdaniem dają możliwość wyjścia poza opozycję widzialne–niewidzialne¹⁴, Didi-Huberman próbuje udowodnić, że istotą i źródłem figuratywności jest nie naśladowanie, ale niepodobieństwo (*dissemblance*). Miejsca nieprzejrzystości, pomijane i przemilczane, przywołują z powrotem przed obraz, do „twarzą w twarz” z przedstawieniem i jego dwuznaczną pracą. „Błysk materii”, *pan*, w zestawieniu i przeciwstawieniu z detalem, staje się głównym sprzymierzeńcem tej odważnej próby. Jak pisze Elie Dering, Didi-Huberman chce za pomocą *panów* „zorientować na nowo wszystkie kwestie historii sztuki”¹⁵. Czas więc przybliżyć nieco to pojęcie.

III

Jesteśmy znów przed obrazem. Jest to kolejne płótno Vermeera, tym razem „Koronczarka” z Luwru, powstała około 1665 roku. Przedstawia ono młodą dziewczynę pochyloną nad pracą, trzymającą w rękach dwie igły z nawleczoną nicią. Tak brzmiałby początek opisu kogoś, kto widzi. Identyfikacja jednak jest tu niejako wprawiona w ruch, zakwestionowana w bardzo szczególny sposób. Oprócz bowiem nici jako detalu, dobrze skrojonej chciałoby się powiedzieć, a także innych rozpoznawalnych przedmiotów, widnieje przed oczami oglądającego, nic inna, będąca właśnie „błyskiem materii”, nieukształtowaną plamą czerwonej farby, *panem*. Nie pomaga on wcale opowiedzieć historii pracowitej koronczarki, nie odnosi się do żadnych tajemnic jej zawodu, ani czasu w którym żyła, nie jest też przezroczystym nośnikiem jakiegokolwiek treści symbolicznej. Przeciwnie, jest jakby odstępstwem, wypadkiem. Według Didi-Hubermana jest to jednak „wypadek suwerenny”. Oznacza to, że „na poziomie samego obrazu, ta plama (*pan*) czerwonej farby sprawia ból, tyranizuje przedstawienie. Lecz jest ona obdarzona szczególnie cnotą ekspansji, rozpowszechniania się: *zaraża* by tak powiedzieć cały obraz”¹⁶. Ta trudna do określenia plama farby przypominająca jakąś „nieodpowiednią” nic jest paradoksalnie, w obrazie Vermeera najbardziej wyeksponowana, jest, ma być, w centrum uwagi. Wspólna obecność detalu i *panu* w ramach jednego płótna wywołuje napięcia, obraz staje się przestrzenią pulsacji, zderzenia sił i energii malarstwa. Didi-Huberman mówi, że za sprawą detalu obraz się fetyszyzuje, a za sprawą *panu* histeryzuje. Jak wygląda ta histeria? Przede wszystkim nie ma całości. Podczas gdy detal jest częścią, która razem z innymi tworzy całość, *pan* jest częścią, która całość pożera. *Pan* nie jest w ogóle przedmiotem; raczej zdarzeniem, nie-

opanowanym procesem. Nie trzeba go wcale wnikliwie badać, nie musi być widziany z bliska po to, by odkryć coś za nim ukrytego. Trzeba jedynie oglądać coś, co jest ukryte ponieważ jest oczywiste, wystawione na widok, a jednak trudne do opisanego. Gdy chcemy zobaczyć obraz „w detalach” szukamy ich, by odnalazłszy włączyć w interpretacyjny proces. Tymczasem *panu* się nie szuka, lecz spotyka, napotyka, wpada się na niego przypadkiem. W końcu *pan* zrywa z wszelką prostą reprezentacją rzeczywistości, działa dwubiegunowo wywołując efekt „swobodnie błędzącej widzialności”. Tak dzieje się również w „Młodej kobiecie w czerwonym kapeluszu” Vermeera, gdzie kapelusz namalowany jest tak, że „nie przypomina już kapelusza, ale raczej jakąś ogromną wargę lub skrzydło albo prościej barwny potop na kilku centymetrach kwadratowych płótna zawieszzonego pionowo przed nami”¹⁷. Ujawnia się w ten sposób „rzeczywisty przedmiot malarstwa” – samo malarstwo. Można by powiedzieć, że chodzi tu o nie nowy już postmodernistyczny autotematyzm. Istotną jednak specyfiką koncepcji Didi-Hubermana jest to, że zamiast parodii i pastiszu, samoodniesienie malarstwa wyzwala doświadczenie traumatyczne, prowadzi do oczyszczającej ekstazy. Gdzie indziej doświadczenie utraty, braku, a także śmiertelności, które odnajduje on u niektórych artystów *manimal art* pozwoli dokonać analizy warunków możliwości bycia postrzeganym przez obraz¹⁸. Znowu rodzaj odwrócenia, przewrotu.

Pan i jego „efekt” powołuje określony typ odbiorcy, a szerzej nowy rodzaj pisania o sztuce, nową naukę (choć nie ma ona nowej nazwy). Nie potrzeba już „człowieka odpowiedzi” znajdującego w obrazie jedynie odbłask swoich idei, ale kogoś, kto ogląda obraz „wedle widzialności o chwiejnym zamiśle; nie oczekuje od widzialnego logicznego rozwiązania, raczej odczuwa jak bardzo widzialne rozbija wszelką logikę”¹⁹. Historia sztuki nie może więc dłużej polegać na „zadawaniu się nanoszeniem do notatnika elementów «zmysłowych» zdolnych ilustrować własny, już skonstruowany świat «umysłowy»”²⁰. Trzeba skończyć z wyjściowym, założonym prymatem idei, koncepcji nad oglądaniem, nawet prowadzącym na manowce wiedzy. Jak dokładniej miałyby wyglądać ta nowa nauka? „Trzeba by myślenie filozofa potrafiło odpowiadać dziełom sztuki, jak jeden gest odpowiada drugiemu gestowi, jedno spojrzenie drugiemu spojrzeniu, jak jednej pieszczocie odpowiada inna pieszczota. Myśl filozofa przez tę odpowiedź modyfikuje się, dekonstruuje, otwiera nagle: unosi się jak myśl-stopa tancerza, ulatuje jak myśl-oddech śpiewaka, uwija się jak myśl-dłoń rysownika – jak myśli, które nie zatrzymają się oczywiście nigdy na jednym organie, bowiem wcielają się one i formułują poprzez całe nasze ciało, żyjące i myślące”²¹. Zamiast tradycyjnej akademickiej historii sztuki nazwanej przez Didi-Hubermana „niekompletną semiologią” mamy więc alternatywę, która „opiera się na ogólnej hipotezie, według której obrazy nie zawdzięczają swojej skuteczności jedynie przekazowi różnych rodzajów wiedzy – widzialnych, czytelnych lub niewidzialnych – ale przeciwnie, ich skuteczność rozgrywa się stale w splotach, a nawet powikłanych intrygach wiedzy przekazywanej i rozmieszczanej, nie-wiedzy tworzonej i przekształcaniej”²². Alternatywa, o której tu mowa wymaga spojrzenia „nie zbliżającego się jedynie po to, by wyróżnić

i rozpoznać, aby za wszelką cenę nazwać to, co stara się uchwycić – ale które najpierw oddalałoby się trochę i odmawiało sobie wyjaśnienia wszystkiego od razu. Byłoby to coś w rodzaju swobodnie błędzącej uwagi, długiego zawieszenia momentu konkluzji, w którym interpretacja miałaby czas na rozpostarcie się w różnych kierunkach, między uchwyconym widzialnym i przeżytym doświadczeniem nieuchwytności”²³.

IV

Przedefiniowany obraz ze skaczącymi do oczu plamami farby, nie dającymi się określić za pomocą terminów ikonologii, a opisywany tu jako „suwerenny wypadek”, staje się symptomem. Termin ten przywołuje oczywiście psychoanalizę Freuda.

W wielu pismach Didi-Hubermana pisma Freuda pojawiają się jako możliwa alternatywa dla przesadnie teoretycznej i zastygłej tradycji estetycznej. Nie jest to jednak Freud znany z klasycznych omówień dotyczących jego zainteresowań sztuką. Według Didi-Hubermana psychologia twórczości (taka jaką Freud uprawia na przykład w artykule o Leonardo da Vincim) nie jest najważniejszym stanowiskiem twórcy psychoanalizy w kwestiach estetycznych. O wiele bardziej znaczące i owocne może być odniesienie innych elementów jego koncepcji do sztuki i obrazu malarzkiego w szczególności. Najbardziej wdzięcznym do tego materiałem jest freudowska analiza marzeń sennych. Didi-Huberman zestawia więc „efekt panu” czyli „swobodnie błędzącej widzialności”, z pojęciem „swobodnie błędzącej uwagi” w procesie psychoanalizy. Ujawnia on w ten sposób strukturalne podobieństwo dynamiki działania *panu* i symptomu u Freuda. Oba są „momentem, nieprzewidywalnym i bezpośrednim przejściem od ciała do aberracji kryzysu, historycznej konwulsji”²⁴. Symptom jest „wydarzeniem krytycznym, wtargnięciem, ale i jednocześnie użyciem struktury znaczącej, systemu, który to wydarzenie ma za zadanie ujawnić. Ujawnić jednak częściowo i poprzez sprzeczność, w taki sposób, że sens przychodzi tylko jako zagadka lub fenomen-objaw, a nie stabilna całość znaczeń”²⁵. U Freuda symptom jest intensywną manifestacją na poziomie świadomości tego, co ją poprzedza i warunkuje – nieświadomości. Reinterpretacja dokonana przez Didi-Hubermana ogniskuje się więc na pojęciu nieświadomości. Symptom z zasady coś ukrywa, zasłania. W tradycyjnie rozumianej estetyce Freuda skrywane są obsesje lub traumatyczne przeżycia artysty. Didi-Huberman zaś (za Louisem Marin) przenosi nieświadomość z poziomu „indywidualnej historii” na poziom samego obrazu²⁶. Czym jednak miałaby być nieświadomość obrazu czy przedstawienia? Czy można znaleźć ją gdzieś pod powierzchnią płótna? Czy mówiąc o takiej nieświadomości Didi-Huberman nie popada w dogmatyzm, przeciwko któremu całe jego przedsięwzięcie jest skierowane? Na tych pytaniach skupia się również krytyka jego stanowiska przeprowadzona między innymi przez Jacquesa Rancięre²⁷. Tymczasem reinterpretacja Freuda nie sprowadza się u Didi-Hubermana do odnalezienia pokrewieństwa z jego metodami. Chodzi raczej o wprawienie w ruch psychoanalitycznych pojęć, nadanie im nowej dynamiki, nawet gdyby miało to prowadzić do odwrócenia ich zwyczajowo-

wej interpretacji. W ten sposób właśnie nieświadomość obrazu nie jest już ukrytym sensem, umysłową treścią zasłoniętą przez ekspansywną plamę farby (*pan*). „*Pan* jest symptomem farby w obrazie” jak pisze Didi-Huberman, „farby rozumianej jako przyczyna materialna, gdzie materia jest rozumiana w znaczeniu jakie nadał jej Arystoteles – czegoś nie powstającego z logiki przeciwieństw, ale z logiki pożądania i napięcia (*ephiesthai* z tekstu „Fizyki”)²⁸. Nie chodzi więc o szukanie interpretacyjnych kluczy, ani do życia artysty, ani do wyobrazonego życia dzieła, ale o „zdanie sprawy z pracy figuralności, czyli tego, że każda figura obrazu zakłada «figurację», tak, jak każda wypowiedź zakłada wypowiedzenie. Potwierdza się to, że stosunek figury do jej własnej «figuracji» nie jest nigdy prosty, ale, że ten stosunek nie jest niczym innym, jak pasmem paradoksów”²⁹. Przywołajmy jeszcze raz teksty Didi-Hubermana o Fra Angelico. Prowadzą nas one przed białe plamy na jego freskach uruchamiające następujący paradoks: „Nie ma tam nic, skoro jest biel. Nie jest to nic, gdyż dotyka nas, choć nie potrafimy tego uchwycić, ponieważ spowija nas, chociaż nie potrafimy wciągnąć tego czegoś do sieci naszych definicji. Nie jest to nic widzialnego (*le visible*) w znaczeniu wystawionego na pokaz przedmiotu; nie jest to też nic niewidzialnego (*l'invisible*), gdyż wywiera wrażenia na naszych oczach, a nawet jeszcze więcej. Jest to materia: fala świetlistych cząstek w jednym wypadku, pył cząstek wapnia w innym. Jest to istotny i nieusuwalny składnik obrazowego przedstawienia w dziele. Powiemy, że jest to coś widocznego (*le visuel*)”³⁰. Gra, napięcie między widocznym oraz opozycją widzialne–niewidzialne, zderzenie i splątanie figury z jej własnym ruchem figuracji – oto nieświadomość obrazu. „Inny stan malarstwa” poprzedzający i warunkujący wszelkie procesy nadawania znaczeń, wszelkie możliwe teorie i praktyki symboliczne. Nieświadomość ową może naświetlić freudowskie pojęcie – niesamowitego (*Unheimliche*), które skądinąd najlepiej chyba nadaje się do charakterystyki doświadczenia „efektu panu”. Jako to, co „budzi trwożę, a sprowadza się do tego, co od dawna znane, znajome”³¹ niesamowite jest doznaniem tego, co rujnuje, wprawia w osłupienie wszelki racjonalny porządek myślenia. Tak jak sobowtór u Freuda „stanowi formację należącą do przewycięzonych pryncypów życia psychicznego”³², przypomnienie pierwotnej biseksualności Ja; tak tutaj *pan* jest symptomem „przewycięzonych pryncypów obrazu”, źródłowego porządku jedynie widocznej materialności i narodzin figuralności, stanu sprzed istnienia obrazu jako obrazu. Ten pierwotny etap reprezentacji nie przystaje do żadnego naukowego dyskursu o sztuce, nie może być podstawą żadnej jak pisał Lyotard „aroganckiej metafizyki”. W tym sensie „poważny” ton Didi-Hubermana nie ma nic wspólnego ani z pretensjami Freuda do naukowości psychoanalizy, ani z „wieszczęciem Heideggera” i jemu podobnych.

Gdzie umieścić dzieło Didi-Hubermana na mapie współczesnej myśli? Daje się ono dość łatwo przyrównać do „tekstualnych” teorii Rolanda Barthes czy szerzej pisma „Tel Quel” lub do niektórych elementów filozofii Jacquesa Derridy. Być może pokrewieństwo z nimi najlepiej oddają jego własne słowa: „a zatem nie chodzi wcale o wybór tego lub tego kawałka [...] lecz o zdolność przebywania w dylemacie”³³.

Zaskakująco dużo punktów styčných z rozwiązaniami Didi-Hubermana można odnaleźć w pismach J. F. Lyotarda. Jego próba stworzenia „estetyki sprzed form” czy pojęcie satyry, jako dyskursu adekwatnego względem postmodernistycznej sztuki³⁴, mimo różnic, z pewnością korespondują z koncepcją tańczącej historii sztuki czy *panu* „jako błysku materii”. Również czytając prace Lyotarda na temat pojęcia wzniosłości można stwierdzić wiele ścisłych pokrewieństw.

Ogólnie można powiedzieć, że pisarstwo Didi-Hubermana jest częścią epoki nieufności wobec teoretycznych systemów i chęci bliższego przyjrzenia się „jak działa” sztuka, literatura, filozofia³⁵. W przypadku sztuki łączy się to z namysłem nad radykalnym odkryciem, że „teoria, jakie nie byłyby jej epistemologiczne założenia, nie jest środkiem do przybliżenia sztuki, ale przeciwnie odcięcia się najpewniej od jej doświadczenia”³⁶.

A więc „wynałazek” Didi-Hubermana wzywa do inwencji, wytrącając z ręki oręż twardej teorii. Chce zostawić nas przed obrazem samych, uzbrojonych tylko w to, co przygodne, pozwalające na przygodę oglądania.

Przypisy

¹ Dotykamy tu jeszcze szerszego i poważnego problemu różnicy i historycznych związków między historią sztuki, a estetyką, filozofią sztuki czy krytyką artystyczną.

² W greckim pojęciu *arché*, z którego etymologicznie wywodzi się słowo archiwum, zawarte jest zarówno to, co pierwsze i fundamentalne, jak i to co związane z władzą (*αρχω* znaczy rozpoczynać, być na początku, a także rządzić panować). Filozoficzne konsekwencje tego związku w odniesieniu do problematyki psychoanalizy freudowskiej por. Derrida Jacques, *Mal d'archives: une impression freudienne*, Paris, Galilée 1995.

³ Por. Elie During, *Critiques de l'esthétique pure*, „Art Press” 2001, 4 (267), s. 56–58.

⁴ Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art.*, Paris, Minuit 1990, s. 14.

⁵ Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, s. 15.

⁶ Georges Didi-Huberman, *Question du détail, question de pan*, w: tegoż, *Devant l'image*, s. 280–281. Dalej ten artykuł jako QDP z podaniem strony.

⁷ QDP, s. 284.

⁸ QDP, s. 285.

⁹ Wyraz francuski *pan* jest słowem bardzo popularnym i potocznym, a jednocześnie niesłychanie wieloznacznym. Może oznaczać: połą płaszcz, kawałek muru lub materiału; płamę, a nawet siatkę do polowania, strzęp czy połąć. Słowo „*pan*” będę tłumaczył zależnie od kontekstu podając oryginał w nawiasie lub posługując się wyłącznie słowem oryginalnym pisany w italikach. Nie zdecydowałem się na jeden termin ponieważ Didi-Huberman czyniąc *pan* kluczowym pojęciem swoich koncepcji jednocześnie skrzętnie wykorzystuje jego wieloznaczność. Używanie jednego polskiego odpowiednika mogłoby prowadzić do niepotrzebnych niedorzeczności.

¹⁰ Marcel Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 2001, t. 5, s. 162–163.

- ¹¹ QDP, s. 293.
- ¹² QDP, s. 294
- ¹³ Georges Didi-Huberman, *Fran Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion 1990.
- ¹⁴ Por. Georges Didi-Huberman, *Devant l'image...*
- ¹⁵ Elie During, *Critiques...* s. 56
- ¹⁶ QDP, s. 302.
- ¹⁷ QDP, s. 305.
- ¹⁸ Temu zagadnieniu poświęcona jest książka *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit 1992.
- ¹⁹ QDP, s. 316.
- ²⁰ Georges Didi-Huberman, *La dialectique peut-elle se danser?*, „Magazine Litteraire” 2002, nr 11(414) s. 45.
- ²¹ *Ibidem*, s. 45.
- ²² Georges Didi-Huberman, *Devant l'image...*, s. 25.
- ²³ Georges Didi-Huberman, *Devant l'image...*, s. 25.
- ²⁴ QDP, s. 306.
- ²⁵ QDP, s. 307–308.
- ²⁶ Por. Rancière Jacques, *L'inconscient esthetique*, Paris, Galilée 2001, s. 57–62.
- ²⁷ Rancière, *L'inconscient...*
- ²⁸ QDP, s. 308
- ²⁹ QDP, s. 308.
- ³⁰ Georges Didi-Huberman, *Devant l'image...*, s. 26, cyt. za: M. P. Markowski, *Pragnienie obecności*, Gdańsk, Słowo/obraz/terytoria 1999, s. 213.
- ³¹ Zygmunt Freud, *Niesamowite*, w: tegoż, *Dzieła*, t. III: *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Warszawa, KR 1997, s. 236.
- ³² Zygmunt Freud, *Niesamowite...*, s. 248.
- ³³ Didi-Huberman Georges, *Obraz jako rozdarcie i śmierć wcielonego Boga*, przeł. M. Loba, „Artium Quaestiones”, X(200), s. 232.
- ³⁴ Por. Lyotard Jean-Francois, *Après le sublime, etat de l'esthétique*, w: tegoż, *L'inhumain*, Paris, Galilée 1988, s. 147–155; *Filozofia i malarstwo w epoce eksperymentu oraz Odpowiedź na pytanie: co to jest postmodernizm?*, przeł. M. P. Markowski, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków, Baran i Suszczyński 1997, s. 47–80.
- ³⁵ Taki jest deklarowany cel serii wydawnictwa Galilée z tekstami m.in. Derridy i Lyotarda. Już wieloznaczność jej nazwy – *philosophie en effet* – mówi dużo.
- ³⁶ Jean-Yves Jouannais, *L'humiliation des theories*, „Magazine Litteraire” 2002, nr 11 (414).

Nadmiar i zubożenie: ciało sztuki Bruce'a Naumana

W roku 1967, po kilku latach wykorzystywania w swej praktyce rzeźbiarskiej żywicy poliestrowej, włókna szklanego i podobnych materiałów, Bruce Nauman proponuje zupełnie nowy rodzaj pracy – spiralny neon oznajmiający: *The true artist helps the world by revealing mystic truths* (Prawdziwy artysta pomaga światu objawiając mistyczne prawdy)¹. Cóż począć z takim oświadczeniem? Z jednej strony jest ono ironiczne, jest kpina z dziewiętnastowiecznej „religii sztuki” i wszystkiego, co z nią związane w sferach estetycznej i społecznej. Z drugiej jednak, artysta, który ma poważny stosunek do tego, co robi (włączając w to gesty autoironiczne i autodemaskatorskie), musi w jakiś sposób w nie wierzyć, ponieważ bycie artystą nie ma sensu, jeśli nie ma się przekonania, że sztuka może być ważna dla innych ludzi. Dlatego też powyższe zdanie balansuje na krawędzi – zarazem jest i nie jest prawdziwe². Inicjuje ono także potencjalnie nieskończoną serię pytań: Jeśli takie stwierdzenie dotyczące roli artysty jest absurdalne, co w takim razie znaczy bycie artystą? Jeśli nie odkrywa on prawd mistycznych, co w takim razie powinien robić? I tak dalej, i tak dalej.

Można właściwie powiedzieć, że próby odpowiedzi na te pytania zrodziły większość sztuki dwudziestego wieku. Jednak jeśli na chwilę pozostaniemy przy wieku dziewiętnastym, który, pomimo prób wypierania się tego, nieodwracalnie nazaczył wszystkie późniejsze zachodnioeuropejskie postawy w stosunku do produkcji artystycznej, możemy bez wątpienia powiedzieć, że tradycyjna odpowiedź brzmiałaby: artysta (czy raczej „geniusz”, ponieważ tylko on jest we właściwym sensie artystą) powinien *wyrażać indywidualnie*. Ekspresja jest odsłanianiem prawd mistycznych, a zarazem paradoksalnie *samo-odsłanianiem* w niepowtarzalny sposób, właściwy dla konkretnego geniusza. Innymi słowy, *the true artist is an amazing luminous fountain* (prawdziwy artysta jest niezwykłą świetlistą fontanną), które to zdanie jest motywem przewodnim kilku prac Naumana wykonanych mniej więcej w tym samym czasie.

Jedną z nich jest fotografia ukazująca Naumana kucającego w krzakach w zarośniętym przydomowym ogródku i wypuszczającego z ust strumień wody zatytułowana *The Artist as a Fountain* (Artysta jako fontanna). Jest to „prosta” czarno-biała fotografia (nie użyto tu żadnych „efektów artystycznych” w postaci specjalnego oświetlenia, filtrów itp.), jakby zrobiona przypadkowo przez amatora, co sprawia, że wypowiada się ona znacznie mocniej niż bardziej znana i szeroko reprodukowana bliźniacza praca w kolorze zatytułowana *Self-Portrait as a Fountain* (Autoportret jako fontanna), która jest „ładniejsza” i technicznie bardziej wyszukana. W kontekście artystycznego „bycia fontanną”, kucanie w krzakach

posiada oczywiste obsceniczne odniesienie: sztukę jako samoodślanianie można rozumieć jako nieprzyzwoite obnażenie, ekshibicjonizm, oscylujący pomiędzy narcystyczną autoprezentacją artysty (*Self-Portrait as a Fountain*) a niedelikatnym wtargnięciem publiczności do ogródka w momencie wypróżnienia (*The Artist as a Fountain*). Co więcej, niezależnie od motywów artysty czy publiczności, samoobnażenie, będąc nieprzyzwoite, jest również *okrutne* – jak Nauman powie w jednej ze swych najważniejszych prac z lat siedemdziesiątych: *People die of exposure* (Ludzie umierają od odsłonięcia)³.

Docieramy tutaj do szczególnie wrażliwego miejsca twórczości artystycznej: samoobnażenie jest bolesne i należy go unikać (prawdziwy artysta *nie* jest niezwykłą świetlistą fontanną), jednak bezosobowa, „profesjonalna” produkcja jest rozwiązaniem równie złym (prawdziwy artysta w jakiś sposób *naprawdę* pomaga światu). Pytania, które pojawiają się w tym kontekście mogłyby brzmieć tak: Czy praca artysty może być osobista nie stając się *narcystyczna*? I jak to sprawić? Czy ekspresja może się uwolnić od samoobnażenia? A jeśli tak, to w jaki sposób?

Tymczasowe odpowiedzi na te pytania zostaną wypracowane przez Naumana w serii prac wykonanych mniej więcej w tym samym czasie, co omówione powyżej. Łączy je to, że odnoszą się do ciała artysty – co może być bardziej osobistego niż własna fizyczność? Jednak ciało nie posiada tu sensu humanistycznego z jego symbolicznymi znaczeniami i funkcjami, nie jest to też ciało rodem z fenomenologicznej konstytucji, która jest pierwszym krokiem w kierunku humanistycznego samoodniesienia, a tym bardziej w znaczeniu medycznym, jako anatomicznie zdepersonalizowany mechanizm kierujący się swymi własnymi prawami⁴.

Aby wykorzystać osobisty wymiar ciała w sposób nieobsceniczny, należy unikać praktyk wszystkich tych dyskursów. Nauman zabiera się do tego na dwa sposoby. Po pierwsze, stara się odsymbolizować ciało poprzez jego *wyabstrahowanie* (czasem dorzucając do tego duże ilości ironii). Ciało można poddać niesymbolicznej abstrakcji jak w *Neon Templates of the Left Half of My Body Taken at Ten-Inch Intervals* (Neonowe szablony lewej połowy mego ciała wykonane w dziesięciocalowych odstępach), gdzie szablony stają się abstrakcyjnym znakiem nieobecnego ciała modela-autora, lub jego osobiste elementy znaczące mogą zostać poddane procesowi *przetładowania*, jak w *My Last Name Exaggerated Fourteen Times Vertically* (Moje nazwisko wyolbrzymione czternastokrotnie w pionie), gdzie zniekształcenie uniemożliwia odczytanie nazwiska, zmieniając je w abstrakcyjny wzór⁵. Technika taka pozostaje jednak tylko negatywną „krytyką artystycznego podmiotu”, nie prezentując niczego pozytywnego, czyli nienarcystycznego elementu osobistego, który byłby produktem działalności artysty.

Procedura „afirmatywna”, która zajmie w pracy Naumana eksponowane miejsce, wyrosła z pytań, od których zaczęliśmy, zadawanych sobie przez artystę na początku swej działalności w swym pustym studiu w San Francisco:

Pierwsza prawdziwa zmiana zaszła po tym, jak zacząłem mieć studio. Pracowałem bardzo mało, mając jedne zajęcia tygodniowo, i nie wiedziałem co robić z całym tym czasem. To chyba wtedy zrobiłem pierwszy odlew mego ciała,

prace odnoszące się do mojego imienia i nazwiska oraz podobne rzeczy. W studiu nie miałem nic, bo brak mi było pieniędzy na materiały. Zmusiło mnie to do przyjrzenia się sobie i temu, co tam robię⁶.

A robił rzeczy zwykłe: dużo chodził, pił kawę itp. Czynności te powoli zaczęły stawać się tematami jego prac. Możemy tu przywołać kolejne na wpuł ironiczne stwierdzenie, które za razem jest i nie jest prawdziwe: sztuka jest tym, co artysta robi w studio. Mniej lub bardziej zwyczajne czynności zostają przetworzone przez Naumana w prace, które na początku miały być performansami, lecz wkrótce przybrały formę filmów (najpierw na taśmie filmowej potem na wideo) kręconych w studiu artysty⁷. Performansy przedstawione w *Bouncing in the Corner, No. 1* (Odbijanie się w kącie, nr 1)⁸, *Bouncing Two Balls between the Floor and Ceiling with Changing Rhythms* (Odbijanie dwóch piłeczek między podłogą a sufitem w zmiennym rytmie)⁹, *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square* (Taniec lub ćwiczenie na obwodzie kwadratu)¹⁰, *Stamping in the Studio* (Tupanie w studio)¹¹ i innych pracach, to sfilmowane czynności, w których Nauman używa swego ciała w sposób „bezznaczeniowy” – czynności te są tu wykonywane „dla nich samych” bez odnoszenia się do czegokolwiek innego, bez zamiaru reprezentowania, sugerowania czy komentowania. By to podkreślić, każdy z filmów odtwarzany jest jako pętla (po końcu od razu następuje początek i tak w nieskończoność), co niszczy wszystkie impulsy narracyjne, które mogłyby przez przypadek się w nim znaleźć¹². Powtarzanie bez końca pozbawia filmy znaczeń, ponieważ antycypacja – która specyficznie (symbolicznie) strukturuje każdą historię – zostaje zniesiona. Co więcej, filmy te są nakręcone w taki sposób, że przedstawione tam ciało jest poddane wizualnej abstrakcji: kamera może być postawiona do góry nogami, umieszczona na boku, może zostać użyte skrajne zbliżenie (np. *Lip Sync* [Synchro warg]¹³) lub skrajnie zwolnione tempo (np. *Gauze* [Gaza]¹⁴), czy też głowa Naumana (twarz jako najbardziej ekspresywna część ciała) może pozostawać poza kadrem (np. *Bouncing in the Corner, Nos. 1 i 2*). Wszystko to zwiększa „mentalną” abstrakcję ciała, które nic nie oznacza i nie opowiada żadnej historii. Interesujące jest tutaj to, że chociaż mamy do czynienia z abstrakcją, nie jest to abstrakcja w zwykłym sensie, czy to geometrycznym czy ekspresjonistycznym, lecz skrajna abstrakcja idąca w parze ze skrajnie naturalistyczną reprezentacją (film, a wideo nawet bardziej, są przecież postrzegane jako media najbardziej mimetyczne), które w pewnym sensie znoszą się wzajemnie. Co więcej, te wydawałoby się bezsensowne, choć wymagające wiele wysiłku, praktyki mogą w ostatecznym rozrachunku mieć jakieś znaczenie, jednak znaczenie (jeśli można użyć tu tego słowa), które nie należy do porządku przedstawieniowego czy też symbolicznego. Nauman mówi o tym w ten sposób:

Jeśli naprawdę wierzy się w to, co się robi i robi się to tak dobrze, jak się tylko potrafi, pojawi się pewien poziom napięcia – jeśli ktoś uczciwie się męczy lub jeśli ktoś uczciwie próbuje przez dłuższy czas utrzymać równowagę na jednej nodze, musi wywołać to pewien rodzaj sympatii u tych, którzy to obserwują. To coś w rodzaju reakcji cielesnej, czują tę stopę i to napięcie¹⁵.

Mamy tu do czynienia z pewnym rodzajem identyfikacji, jednak nie tym, który stanowi siłę napędową kultury masowej (tym co wciąga publiczność w filmie hollywoodzkim jest utożsamienie się z bohaterem jako „osobą” i z jego „uczuciami”, co jest związane z symbolicznymi przedstawieniami nieodwzajemnionej miłości, zwycięskiej męskości itp.), lecz z czymś w rodzaju „cielesnej bliskości” pomiędzy performerem a publicznością, która nie opiera się na znaczących, symbolicznych przedstawieniach – jako że performer nie wyraża w tym wypadku swego „wnętrza” (w jaki sposób miałby to robić np. odbijając piłeczki?), publiczność nie ma na czym się symbolicznie oprzeć i pozostaje jej tylko fizyczna obecność ciała, które jest konkretnym ciałem danej osoby (Naumana), jednak pozbawionym całej ekspresywnej mocy (narracji), która nadałaby jakies znaczenie jego wyczerpującym czynnościom.

Kwestie związane z tym rodzajem prac mogą zostać jeszcze bardziej radykalizowane, kiedy wykonywana czynność odnosi się do jakiejś profesjonalnej umiejętności, na przykład gry na instrumencie. Mówiąc o filmie pt. *Violin Tuned D E A D*¹⁶ (zwykły strój to: G D A E), Nauman zauważa:

Jedną z rzeczy, które mnie interesowały była gra... Chciałem zaproponować taki problem, gdzie nie miałoby znaczenia czy umiem grać na skrzypcach czy nie. Zrobiłem to w ten sposób, że zacząłem grać tak szybko jak potrafiłem na wszystkich czterech strunach nastrojonych D, E, A, D. Myślałem, że wyjdzie z tego tylko kupa hałasu, ale okazało się to całkiem interesujące muzycznie. Jest to praca pełna napięcia¹⁷.

Kwestia która się tu pojawia dotyczy tego, czym jest profesjonalizm a czym dyletantyzm oraz relacji pomiędzy nimi, co oczywiście znowu prowadzi do znaczenia bycia artystą. Czy artysta powinien być profesjonalistą? Wielu z nich zachowuje się w ten sposób, ale czy o to naprawdę chodzi? W końcu większość sztuki współczesnej tkwi korzeniami w dadaizmie, który próbował pokazać, że nie trzeba być profesjonalistą by tworzyć sztukę. Ale dyletantyzm również nie na wiele się zdaje – ponieważ dyletant poszukuje czegoś osobiście angażującego, przyjemnego i interesującego (co właściwie na jedno wychodzi), dlatego też pozbawione znaczenia czynności wymagające wiele wysiłku nie mają u niego szans. Co więcej, tym, co czyni kogoś profesjonalistą (np. profesjonalnym muzykiem) jest technika, na której może się on oprzeć. Jednakże technika taka, jak wszystkie „mechanizmy”, zawsze podsuwa te same wypróbowane, a zatem zużyte, rozwiązania napotykanym trudności. Dyletantyzm niesie ze sobą narcystyczne poszukiwanie przyjemności, podczas gdy profesjonalna skuteczność opiera się na bezosobowym i technicznym podejściu. Dlatego Nauman usuwa zarówno przyjemność jak i skuteczność po to, by, po pierwsze, pojawił się problem, oraz, po drugie, by podejść do niego *jak do problemu* (a nie tylko jak do technicznej przeszkody) – jeśli nie posiada się potrzebnych umiejętności, trzeba podjąć *zmaganie* na polu, którego reguł się nie zna; dlatego też albo trzeba się obyć bez nich, albo stworzyć je od podstaw. Tym sposobem zmaganie staje się ćwiczeniem na wytrzymałość – czyn-

ność jest zarówno fizycznie jak i umysłowo wyczerpująca, idzie się po omacku po terytorium własnego ciała bez możliwości odwołania się do wypróbowanych metod. Nauman tak o tym mówi:

Do świadomości siebie można dojść dzięki pewnej ilości aktywności, nie da się tego osiągnąć po prostu myśląc o sobie. Jeśli wykonuje się ćwiczenia, ma się pewien rodzaj świadomości, której nie można osiągnąć czytając książki. Dlatego filmy i niektóre z moich prac utrwalonych na wideo były poświęcone w szczególności ćwiczeniom w utrzymywaniu równowagi. Traktowałem je jako problemy taneczne, chociaż nie byłem tancerzem, ponieważ interesowały mnie różne rodzaje napięcia, które powstają gdy próbuje się bezskutecznie utrzymać równowagę¹⁸.

Czynność, która wymaga takiego pójścia po omacku – to znaczy pozbawione narracji i odniesienia do ustalonego kodu zmaganie – sprawia, że zaczyna się być świadomym siebie jako swego ciała, jednak tego rodzaju świadomość nie ma nic wspólnego ze znaczeniem. Oczywiście termin „książki” odnosi się tutaj nie tylko do czytania jako czysto umysłowego procesu, ale również do wszystkich „zrytualizowanych”, to znaczy narracyjnych praktyk ciała, które nie mają nic wspólnego ze świadomością, o której mówi Nauman, takich jak kulturystyka czy fitness, gdzie ciało zupełnie traci swą materialną wagę czy masę i zostaje całkowicie przekształcone zgodnie z danym kodem narracyjnym w doskonale niematerialny znak (są to „sensowne” czynności, których celem jest całkowite wpisanie się w kod np. wyglądając w odpowiedni sposób). Jednak próby Naumana wydają się być tylko częściowo udane. Pomimo wszystko resztki elementu narcystycznego wciąż są dostrzegalne: to co przedstawia się jako miejsce sztuki jest wystawionym na pokaz ciałem artysty. Ludzie od tego umierają.

W celu pozbycia się własnego ciała ze swych prac, Nauman zaczyna wynajmować wykonawców. Efektem tego jest nowa sytuacja, ponieważ artysta nie jest już w stanie kontrolować wszystkiego w ten sam sposób, jak wtedy, gdy występował sam. Z powodu tych okoliczności jego prace zaczynają się zmieniać – jeśli czynności wykonuje ktoś inny, wszelka przypadkowość i improwizacja, silnie obecne we wcześniejszych pracach (zmaganie bez reguł) muszą zostać usunięte. By uniknąć „zamazania” precyzji swych prac – co może nastąpić, gdy dać wykonawcy zbyt wiele swobody – wymagane czynności muszą być tak proste (abstrakcyjne), a instrukcje tak jasne, by uniemożliwić indywidualną interpretację, dzięki której autoekspresja wykonawcy może wkraść się do pracy. *Body as a Sphere* (Ciało jako sfera) może posłużyć tu za przykład:

Zwinię się w kłębek w rogu sali. Wyobraź sobie punkt w środku swego ciała i skup się na tym, by owinąć je wokół tego punktu. Następnie spróbuj przesunąć ten punkt w kierunku rogu sali. Powinno być jasne, że nie mają to być statyczne pozycje, które należy przyjąć na godzinę dziennie, lecz umysłowe i fizyczne czynności lub procesy do wykonania. Na początku wykonawca może musieć powtórzyć ćwiczenie kilka razy nim minie godzina, jednak pod koniec

mniej więcej dziesięciodniowego okresu powinien być zdolny wydłużyć wykonanie do pełnej godziny. Liczba dni wymaganych do osiągnięcia nieprzerwanego godzinnego ćwiczenia zależy oczywiście od podatności i przygotowania wykonawcy¹⁹.

Najbardziej interesujące w takim performansie jest, po pierwsze, to, że nie mamy tu tak naprawdę do czynienia z umysłową i fizyczną czynnością, to znaczy nie jest to ćwiczenie obejmujące oddzielone ciało i ducha, które w tym samym czasie „pracują”, lecz to, że nie istnieje tu żadna różnica pomiędzy umysłowym a fizycznym ćwiczeniem – rozróżnienie takie staje się problematyczne, a tym, co umożliwia ów stan rzeczy jest właśnie usunięcie zdolności ekspresywnej (czyli symbolicznej), która wprowadza takie podziały. Co więcej, określenie takiego ćwiczenia jako cielesne jest dość paradoksalne, ponieważ, chociaż jest ono fizyczne, wykonawca nie wykonuje żadnego ruchu. Mimo to, czynność taka, przez to, że wymaga pewnego fizycznego i psychicznego napięcia, jest wyczerpująca. A „napięcie”, to, jak już zauważyliśmy, kluczowe słowo dla Naumana.

W tym kontekście poniższe instrukcje do innego ćwiczenia mogą być jeszcze bardziej interesujące:

A. POŁÓŻ SIĘ NA PODŁODZE BLISKO ŚRODKA DANEJ PRZESTRZENI, TWARZĄ W DÓŁ, I POWOLI POZWÓL SOBIE ZAGŁĘBIĆ SIĘ W PODŁOGĘ. Z OTWARTYMI OCZAMI.

B. POŁÓŻ SIĘ NA PLECACH NA PODŁODZE BLISKO ŚRODKA DANEJ PRZESTRZENI I POWOLI POZWÓL PODŁODZE WZNIEŚĆ SIĘ WOKÓŁ SIEBIE. Z OTWARTYMI OCZAMI.²⁰

Praca ta została wykonana i nagrana na wideo w 1973 roku jako *Tony Sinking into the Floor, Face Up and Face Down* (Tony zapadający się w podłogę twarzą do góry i twarzą w dół) i *Elke Allowing the Floor to Rise Up over Her, Face Up* (Elke pozwalająca podłodze wznieść się nad nią, twarzą do góry). W filmach tych widzimy tylko wykonawców leżących na podłodze, jednak mamy tu do czynienia z czymś więcej. Oto jak Nauman wspomina te prace:

Przez jakiś czas pracowałem w studiu nad pewnym ćwiczeniem, które chciałem sfilmować, by zobaczyć czy widać, co się w nim dzieje. Wykonywanie go było wyczerpujące i czułem się dobrze, gdy w końcu skończyłem, ale nie dlatego, że było relaksujące; wymagało wiele energii oraz wiele koncentracji i uwagi. [...] Pomyślałem, że miło by było, gdyby ktoś inny zrobił je za mnie. [...] Problem stanowiło to, by ćwiczenie trwało pełną godzinę – co mnie nigdy się nie udało. [...] Efektem było wielkie napięcie: człowiek, który próbował zagłębić się w podłogę zaczął się krztusić i prawie nie mógł złapać tchu. Mocno się przestraszyłem i nie wiedziałem co robić. Nie wiedziałem czy mam go „obudzić” czy nie i czy nie było to coś w rodzaju lunatykowania. Nie wiedziałem czy był fizycznie chory, czy rzeczywiście nie mógł złapać tchu. W końcu usiadł, jakoś zapanował nad sobą i zaczęliśmy o tym rozmawiać. Taśma była w ruchu, ale niestety mikrofon

nie zebrał nic z tego, a szkoda, bo było to piękne – był naprawdę przestraszony. Powiedział: „Próbowałem zrobić to za szybko i przestraszyłem się, że się nie wyswobodzę”. Gdy jego pierś zaczęła zagłębiać się w podłogę, wypełniła się i po prostu nie mógł już oddychać, więc zaczął się ... krztusić. [...] Powiedział: „Bałem się poruszyć ręką, bo myślałem, że jeśli nią poruszę jakieś molekuly uwięzną tam i ją stracę – rozpadnie się i nie będę mógł jej wydostać”. Co interesujące, poprzedniej nocy to samo przydarzyło się dziewczynie na drugiej taśmie. Zaczęła się niesamowicie pocić i nie mogła oddychać. Było to dość przerażające. Przede wszystkim, to zadziwiające, że ktoś inny potrafił wykonać takie ćwiczenie, że potrafił choćby wczuć się w nie. Doświadczenie to było tak pełne napięcia, że u obojga z nich wzbudziło strach. W moim odczuciu taśmy nie ukazują nic z tego, co, jak myślę, również jest interesujące²¹.

Powracamy tutaj do napięcia fizyczno-umysłowego stanowiącego podstawę pracy. Równie interesujące jest jednak to, w jaki sposób stare pytania zostają tu na nowo zinterpretowane: jeśli zadaniem rzeźbiarza jest zmieniać materię, czy praca Naumana jest rzeźbiarska? Bo przecież modelowanie materii jest dokładnie tym, z czym mamy w niej do czynienia²².

Jednak prace takie niosą ze sobą pewną trudność, jeśli weźmiemy pod uwagę ich cel. Z jednej strony, są one pozbawione znaczenia (w sensie braku ekspresji i reprezentacji), jednak, z drugiej strony, próbują „powiedzieć” coś widzowi, czy raczej, by ująć to bardziej precyzyjnie, próbują mu coś *zrobić*: to, co mówią jest tym, co robią²³. Jeśli nazwiemy to ekspresją, nie jest to przynajmniej ekspresja w sensie mimetycznym. Pozycja widza w takich pracach jest jednak dość niezręczna, ponieważ – jeśli przesłaniem pracy jest to, co robi ona widzowi – nigdy nie będzie on pewny, co to naprawdę jest, póki sam nie stanie się wykonawcą (odzew publiczności oparty na sympatii, o którym wspomina Nauman, ma raczej niepewne podstawy), a to mało prawdopodobne, jeśli weźmiemy pod uwagę przeciętnego widza. Dlatego potrzebne byłyby prace bardziej skuteczne i mniej „identyfikacyjne”, takie, które angażowałyby samego widza bez pośrednika, niezależnie od tego, czy jest nim artysta – przeciw któremu zawsze można wytoczyć zarzut narcyzmu – czy bardziej „zneutralizowany” wykonawca.

W *Double Doors – Projection and Displacement* (Podwójne drzwi – projekcja i przemieszczenie), to właśnie widza zaprasza się by wykonał umysłowo-fizyczne ćwiczenie zaprojektowane przez Naumana w galerii.

Dla potrzeb tej pracy budowane są dwie równoległe ściany w odległości czterech stóp [121,92 cm], każda z wbudowaną framugą, z których jedna jest trochę mniejsza od drugiej. [...] Instalacji towarzyszy tekst:

(Projekcja i przemieszczenie obrazu) (Żadnych obietnic) / Stań w trójkącie, który pozwoli ci spoglądać przez drzwi do drugiego pokoju. / Uświadom sobie objętość, którą zajmuje twoje ciało. Wyobraź ją sobie wypełnioną wodą lub jakimś gazem (helem). / Skupiasz się w pełni na tej objętości podczas gdy inne okolicz-

ności znikają (ciepło lub zimno, przyciąganie). / Usztywnienie lub pozostawienie nieruchomo nie jest konieczne. Utwórz swój obraz stojący do Ciebie tyłem w drugim pokoju. / Wyobraź sobie, że właśnie wszedłeś przez te drzwi do tego pokoju. / Skup się i spróbuj poczuć objętość, którą zajmuje twój obraz. / Podejdź do niego i wejdź w tą objętość – dokładnie w ten przemieszczony obraz. / Zwróć uwagę na ułożenie swych skrajnych części i części których nie widzisz: palców – tyłu szyi – krzyża. / Spraw by twe ciało wpasowało się w obraz²⁴.

Jak próbowałem pokazać, wpasowywanie swego ciała w swój obraz, było sednem czynności, które Nauman wymyślał dla swych wykonawców, jednak teraz to widz jest proszony o sprostanie zadaniu. Właściwie jest to ultimatum: albo zrobisz dokładnie to, co ci każe, albo praca pozostanie „martwa”. Lekko ironiczne podkreślenie uwagi, którą należy zwrócić na części skrajne i te których nie widać (nie jest to ćwiczenie na wizualizację), kładzie nacisk na świadomy wysiłek zatarcia różnicy pomiędzy umysłowym obrazem ciała a jego fizyczną masą czy objętością. Jeśli się to uda, rezultatem jest pozbawione znaczenia, nieekspresywne, a jednak osobiste ciało, podczas gdy każda pozostawiona luka pozwala na coraz to większą symbolizację-ekspresję-reprezentację rządzącą się prawami narcyzmu i konwencji (co, w tym kontekście, oznacza to samo: samoobnażenie jest estetyczną konwencją wywodzącą się z dziewiętnastego wieku).

Tak jak w przypadku wynajętych wykonawców, uczestnictwo widza nie oznacza wykorzystywania jego „inwencji”, jak ma to miejsce w pracach, w których dany artysta dostarcza publiczności pewnych surowców i pozwala nimi dowolnie manipulować²⁵. W naszym kontekście jest to całkiem zrozumiałe, ponieważ swobodna manipulacja automatycznie wywołałaby kwestie ekspresji manipulującego podmiotu, a właśnie na ich eliminacji zależy Naumanowi. Dlatego też efektem dopuszczenia uczestnictwa publiczności jest albo stworzenie sytuacji opisanej za pomocą *precyzyjnych instrukcji*, jak w wypadku *Double Doors*, albo umieszczenie widza w *ograniczającym otoczeniu*, które pozwala na tylko takie reakcje uczestnika, które zaplanował artysta. Najbardziej znanymi przykładami będą tutaj seria wąskich korytarzy Naumana, w które widz musi wejść (najciekawszym z nich jest chyba *Live-Taped Video Corridor* [Korytarz wideo z obrazem na żywo]²⁶), a także *Going Round the Corner Piece* (Skręcając za róg)²⁷ i *Acoustic Wedge (Sound Wedge – Double Wedge)* [Klin akustyczny (klin dźwiękowy – klin podwójny)]²⁸, który również jest korytarzem, lecz tym razem w kształcie litery „V”, wyłożonym dźwiękochłonnym materiałem, czego efektem jest to, że im bardziej posuwamy się w głąb niego, tym większe ciśnienie wywierane jest na nasze uszy, co z kolei wpływa na resztę ciała, więc doświadczamy tam przeżycia synestetycznego, w którym odczuwamy przestrzeń uszami(!)²⁹.

Wszystkie te prace są bardzo udane, jeśli wziąć pod uwagę pierwotny problem Naumana dotyczący bycia osobistym unikając samoobnażenia. Każda z nich jest *osobista*, ponieważ sytuacja której doświadczają widz jest w najmniejszych szczegółach wymyślona i zaaranżowana przez artystę, który czyni ją tak ograniczającą, że efekty jakich doświadczają uczestnicy są tylko takie jak chciał artysta (Nauman

jest „źródłem” wszystkiego, co ma miejsce). Jednak praca taka nie jest w żadnym razie ekspresywna lub „odkrywająca” autora, ponieważ jej efekt nie pozwala się w żaden sposób zidentyfikować z Naumanem. Jeśli „znaczeniem” takiej pracy jest to, jak na widza wpływa, tworzy się ją, by widz mógł zbadać *swe własne* (a nie artysty) odczucia i reakcje w stosunku do danej sytuacji³⁰. A ponieważ brak jest tutaj ekspresywnego znaczenia, co jest efektem zniesienia pęknięcia pomiędzy ciałem a jego obrazem (to znaczy, między ciałem i umysłem), które prowadzi w kierunku narracji i symbolizacji, to, czego doświadcza się w tych pracach bardzo trudno jest opisać (brak sposobów narracji). Co więcej, chociaż prawdą jest to, co powiedział jeden z krytyków – że „prace te domagają się, by się w stosunku do nich ufizycznic [physicalize]”³¹ – są one również wysoce abstrakcyjne, stąd też ich działanie opiera się na niezwykłym nałożeniu się na siebie rzeczy, które zwykle pozostają w separacji: widz odczuwa silne fizyczne doznania pod wpływem skrajnie abstrakcyjnego obrazu czy sytuacji (np. w akustycznym klinie).

Prace omówione powyżej wykorzystują abstrakcję głównie jako sposób na zmysłowe zubożenie prac w celu oczyszczenia ich z symbolicznych i ekspresywnych idei ciała, jaźni, sztuki itp., które wszystkie bazują na trudnym do uniknięcia humanistycznym „popędzie narracyjnym” domagającym się „akcji” (opartej na kodzie sekwencji czasu i w czasie). Głównym trendem w pracach Naumana do tej pory była walka z antycypacją, jako jednym z wcieleń narracyjności (nie poprzez granie nią, lecz przez jej usunięcie), niszczenie impulsu, by wybiegać przed siebie w projektowanych obrazach. Zarówno konieczność jak i ryzyko idące z tym w parze, a także ogromna trudność w wykonaniu tego zadania, wyrażone są jasno w pracy Naumana pt. *Flayed Earth Flayed Self* (Obdarta ze skóry ziemia, obdarta ze skóry jaźń), składającej się z bardzo oszczędnej instalacji³² i dołączonego tekstu, którego fragment brzmi tak:

...(wszystko będzie się odczuwać tak /samo i nie będzie miało nowego znaczenia TO / I TAK NIC NIE ZNACZY) ale teraz / jest albo większa gęstość albo mniejsza gęstość / i jeśli się odwrócisz (gdy się odwrócisz) / zmiana będzie wszędzie wokół ciebie. Teraz nie / możesz odejść czy wyjść. Dotyczy twojej / zdolności rezygnacji z kontroli nad przestrzenią. To / jest trudne bo nic się nie zdarzy – i / później nic na tym nie zyskasz ani nie stracisz. / To więcej niż można wymagać od innej / osoby. TO ZBYT OSOBISTE I ZBYT NIEBEZPIECZNE /PONIEWAŻ NIE MA TU ANI UNIESIENIA ANI BÓLU ANI WIEDZY / NIESAMOWITE RYZYKO Z (PONIEWAŻ) NIC SIĘ / NIE TRACI ANI NIE ZYSKUJE NICZYM DO UCHWYCENIA / KĄTEM OKA – MOŻESZ MYŚLEĆ ŻE COŚ PO- / CZUŁEŚ ALE TO NIE TO TO NIC / JESTEŚ TYLKO TU W TYM POKOJU: / MOIM SEKRETEM JEST TO ŻE PRZEZ KRÓTKI CZAS POZOSTAŁEM TAKI SAM³³.

Trudno o tekst, który by bardziej precyzyjnie opisywał, co Nauman próbuje w tym czasie osiągnąć. Pomimo to, niektóre z prac z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych były interpretowane według egzystencjalistycznego klucza i w pewnym sensie proszą się o to – choć może należałoby jednak powiedzieć:

prace te sprawiają, że krytyczny (a co za tym idzie również narracyjny) automatyzm zwraca się przeciwko sobie i zaczyna czuć się nieswojo. Instalacje takie jak *Live-Taped Video Corridor* (gdzie widz zbliżający się do swego obrazu jednocześnie się od niego oddala), czy *Going Round the Corner Piece* (gdzie widzi on siebie tylko przez chwilę – jakby kątem oka – kiedy skręca za róg) mogą zachęcać do interpretacji poświęconych ekspozycjom prawdziwej natury jaźni itp. Wydaje się jednak, że proponujący je krytyk musi czuć się nieswojo, jako że pozostają one w jawnej sprzeczności z „kliniczną” precyzją i abstrakcją, z którymi owe instalacje konfrontują widza. Nie ma tu nic do uchwycenia kątem oka: brak w nich ukrytej głębi, w którą nasz umysł mógłby się zanurzyć w poszukiwaniu jakiejś bezcielesnej wiedzy – wszystko jest tutaj eksponowane *na powierzchni* za pomocą pewnego stanu ciała osiągniętego dzięki prostym technikom, a wszystko inne to tylko narracyjna słabość, która chce rozwarstwić tę powierzchnię i doprowadzić do symboliczno-ekspresywnego pęknięcia, które mogłoby zostać uznane za obraz duchowej głębi.

Flayed Earth jasno stwierdza konieczność takiego trudnego do osiągnięcia doświadczenia, które jest zbyt prywatne i niebezpieczne (okrutne?), ponieważ nie może być przetworzone w narrację czy to uniesienia, bólu czy wiedzy, doświadczenia, które nic nie daje i nic nie odbiera, w którym tylko dotyka się siebie, jednak nie jako indywidualnej „jaźni” (tożsamość to już narracja). Takie doświadczenie nie może trwać, a jednak jest tym, co pozwala każdemu znaleźć się na własnej granicy, kiedy obraz i ciało rozpuszczają się w sobie, otwierając się na doświadczenie czasu (i przestrzeni), które jest doświadczeniem teraz (i tutaj)³⁴. Jednak nie domniemanym doświadczeniem metafizycznego momentu obecności ponad czasem dostępnym za pomocą duchowego wglądu, który pozostawia nieszczęsne ciało za sobą, lecz doświadczeniem przestrzeni i czasu jako namacalnej „substancji”, która konstytuuje nasze ciało, doświadczeniem przestrzennego czasu jako nieokreślonej masy, z której moje ciało jest zrobione. Mamy tu do czynienia z doświadczeniem „ekstatycznym” w etymologicznym sensie tego słowa – tzn. wydostaniem się poza siebie, czy też, by ująć rzecz bardziej precyzyjnie, byciem sobą na własnej granicy – i sztuką ekstatyczną, która, wbrew obiegowym opiniom, nie jest gorączkową praktyką pozbawionej hamulców podmiotowości, lecz, jak już zauważyliśmy, ćwiczeniem się w precyzji i samokontroli. Jednak tak szybko jak weszliśmy na to terytorium, musimy je opuścić.

Flayed Earth Flayed Self to groźny tytuł, który zdaje się sugerować sprawę o znaczeniu społecznym (ekologicznym?). Nie jest to całkiem nowe w dziele Naumana. Jego *Yellow Room (Triangular)* [Żółty pokój (trójkątny)] to trójkątna przestrzeń z drzwiami w jednej ze ścian oświetlona żółtym fluoroscencyjnym światłem, w którym przebywanie staje się po chwili przykre³⁵. A czy kamery przemysłowe użyte w *Video Corridor* czy *Round the Corner Piece* nie przenoszą nas w świat inwigilacji, gdzie to, co robimy jest dokładnie obserwowane przez siły niezbyt przychylnie nastawione do indywidualnych akcji? Można przytoczyć wiele przykładów podatnych na taką interpretację prac (co jednak uznaliśmy już

za *hubris* krytycznej produkcji głębi, która redukuje doświadczenie do kodu). *Catalogue Raisonne* Naumana pokazuje, że po mocno abstrakcyjnych pracach stworzonych w połowie lat siedemdziesiątych, takich jak *Forced Perspective I* (Wymuszona perspektywa)³⁶, oraz również dość abstrakcyjnych modelach podziemnych i plenerowych przestrzeni pochodzących z drugiej części dekady (inny rodzaj „nieprzyjemnych” przestrzeni, co czasem sugeruje nawet tytuł, np. *Model for Outdoor Piece: Depression* [Model pracy plenerowej: depresja]), jego prace stają się coraz bardziej zaangażowane w komentowanie współczesnej mu kultury i robią to w coraz bardziej bezpośredni sposób, stopniowo rezygnując z tego rodzaju abstrakcyjnego podejścia, które było charakterystyczne dla jego wcześniejszych prac.

Bezpośredni komentarz pojawia się wraz z serią krzeseł zawieszonych w niewygodnych pozycjach nad podłogą mniej więcej na poziomie oczu wewnątrz przestrzeni ograniczonych jakąś geometryczną figurą (np. *Diamond Africa with Chair Tuned D E A D* [Afrykański romb z krzesłem nastrojonym D E A D]³⁷, *South America Circle* [Południowoamerykańskie koło], *South America Triangle* [Południowoamerykański trójkąt]), które odnoszą się do praktykowania tortur przez różne współczesne reżimy. Jednak to neony – używane przez niego od początków swej kariery – stały się w tym czasie ulubionym medium Naumana, medium, w którym najchętniej wypowiadał się na temat swej rodzimej kultury (a w związku z tym również kultury globalnej, jako że jest ona prawie całkowicie zamerykanizowana). Jego wczesne neony, o których wspomnieliśmy, albo odwołują się do abstrakcji (*My Last Name ...*), albo, jeśli niosą jakieś przesłanie, to jest ono raczej niegroźne, choć może być ironiczne (*The True Artist ...*). Jednak na początku lat osiemdziesiątych abstrakcja i ironia tak rozumiane zaczynają opuszczać te prace. Coś w rodzaju momentu przejściowego możemy zaobserwować w *Vices and Virtues* (Wstępki i cnoty), gdzie neonowe nazwy siedmiu grzechów głównych pisane kursywą nałożone są na siedem cnót pisanych antykwą, każde z nich w innym jaskrawym kolorze i zapalane według skomplikowanego programu, w którym od czasu do czasu zdarza się, że grzech i cnota na niego nałożona zapalają się jednocześnie, co prowadzi do językowego zamętu: czasem słowo staje się nieczytelne, czasem powstaje nowe słowo, czasem też z chaosu liter da się wydobyć coś już znanego. Na przykład, gdy zapala się na raz kombinacja FAITH / LUST (WIARA / ŻĄDZA) można ją odczytać jako FLAUTISH (słowo nie istniejące w języku angielskim) lub doszukać się tam słowa FAUST. Neony, które są narzędziem pokus amerykańskiej medialnej kultury masowej charakteryzującej się jaskrawymi kolorami i prostymi przesłaniami oraz czarno-białym systemem wartości, wpadają co chwilę w pomieszanie i wyrzucają z siebie niejasne lub nieczytelne przesłania, podczas gdy widzowie wyłuskując z zamętu słowa należące do jasno zdefiniowanej kulturowej przeszłości udają że wszystko jest jak zawsze, że ich znaczenie się nie zmieniło.

Jednak *Vices and Virtues* jest pracą wciąż stosunkowo abstrakcyjną, jeśli porównać ją z innymi pracami Naumana, które coraz bardziej zajmują się mediami i otaczającym go językiem amerykańskiej kultury popularnej. Jest on nie tylko

kolorowy i uproszczony (typowe cechy neonu), ale także gwałtowny, głośny, brutalny, grubiański i przede wszystkim obsceniczny. Komunikaty, które zaczynają się pojawiać w jego pracach nie są już łagodnie ironiczne jak „Prawdziwy artysta pomaga światu objawiając mistyczne prawdy”, a zaczynają być hasłami z rodzaju *PAY ATTENTION MOTHERFUCKERS* [ZWRACAĆ UWAGĘ SKURWYSYNY]³⁸ (która posiada coś w rodzaju pracy towarzyszącej *PLEASE PAY ATTENTION PLEASE* [PROSZĘ ZWRÓĆCIE UWAGĘ PROSZĘ]), co dość przekonująco podsumowuje to, co dzieło się w globalnej wiosce mediów przez ostatnie ćwierć wieku. Wiele z prac pochodzących z lat osiemdziesiątych jest skonstruowanych w ten sposób – są one skrajnie uproszczone, ich przesłanie jest bardzo jasne, ale daleko im do abstrakcji czy dystansu. Praca taka może przyjąć formę nakładających się na siebie krótkich fraz (*RUB IT ON / YOUR CHEST / STICK IT IN / YOUR EAR / MY FACE / AMERICAN / VIOLENCE*³⁹) w kształcie niewprawnie narysowanej swastyki, jak w *American Violence*, albo, jak w *Sex and Death by Murder and Suicide* (Seks i śmierć przez morderstwo i samobójstwo), dwóch ludzkich postaci (kobiety i mężczyzny) zaangażowanych na zmianę to w zabijanie drugiego (albo siebie samego), to w stosunek oralny z partnerem tej samej płci⁴⁰. Ponieważ prace te są proste i niewyszukane w swojej formie, a zarazem tak bezpośrednio wściekłe i obsceniczne w treści, wywołują w widzu reakcję obronną, czyli odrzucenie („Co on mi chce zrobić?!”), do czego nie dochodzi, gdy, jak to mam miejsce w standardowym filmie hollywoodzkim, ludzie na zmianę pieprzą się i zabijają. Uniezwyklenie wszechobecnego medium (neonu mówiącego: Kup mnie! Użyj mnie! Nie pożałujesz!) za pomocą krańcowej radykalizacji jego przesłania może – na chwilę – wywołać panikę, a tym samym spowodować opór.

Najbardziej złożoną a zarazem najbardziej znaną pracą Naumana idącą w tym kierunku jest instalacja wideo z roku 1987 zatytułowana *Clown Torture* (Tortura klauna)⁴¹, która powraca do niektórych charakterystycznych motywów i technik artysty. Zostają one jednak użyte tu w zupełnie innym celu. Jedną ze znajomych rzeczy jest „zapętlenie” wszystkich filmów, które widzimy: klaun jest „zmuszany” do odgrywania swych sztuczek nieprzerwanie. Inną ze znanych nam już sytuacji jest inwigilacja (tym razem otwarta, podczas gdy we wcześniejszych pracach tylko sugerowana) klauna wypróżniającego się w publicznej toalecie. Różnica zdaje się polegać na tym, że teraz to klaun jest protagonistą pracy, a nie widz czy artysta. Ale czy jest tak rzeczywiście?

Po raz pierwszy postać klauna pojawia się w neonach Naumana w połowie lat osiemdziesiątych, razem z obscenicznym seksem i przemocą (np. *Mean Clown Welcome*) i oczywiście nie jest to przypadek. Nauman tak to komentuje:

Idea klauna zainteresowała mnie przede wszystkim dlatego, że mamy tu do czynienia z maską, która wytwarza abstrakcyjną ideę osoby. Klaun nie jest nikim w szczególności, jest po prostu ideą osoby. I dlatego, że klauni są w pewnym sensie abstrakcyjni, stają się bardzo niepokojący⁴².

We wcześniejszych pracach mieliśmy już do czynienia z abstrakcją „dokonaną” na ludzkiej postaci lub jej znakach w celu oczyszczenia ich z elementów narracyjnych. Jednak abstrakcyjność klauna jest zupełnie innego rodzaju. Abstrakcja, która odwoływała się do ciała artysty, wykonawcy lub widza miała na celu – jak starałem się pokazać – przeżycie swojego ciała jako czegoś więcej niż obrazu, jako twórczej siły, która doświadcza siebie dotykając swych granic i odnajduje w ten sposób materialność ducha.

Klaun jest abstrakcyjny ponieważ nie jest nikim w szczególności (nie posiada twarzy). Jednak sytuacja jest o wiele poważniejsza, ponieważ nie ma on także *ciała* – zwykle reakcje odnoszące się do ludzi, jak na przykład współczucie, nie dotyczą klaunów, ponieważ wszystkie te poniżające i bolesne rzeczy, których doświadczają na scenie, nie powodują cierpienia. W ten sposób ich fizyczność ulega zatarciu, a publiczność, zamiast być przerażona, śmieje się. Jednak Naumanowi chodzi o to, by storpedować tę konwencję. Zmusza swego klauna do wypróżniania się przed publicznością (co jest symbolicznie uważane za najbardziej „fizyczną” z czynności) i równocześnie, poprzez powtarzanie bez końca rzekomo „śmiesznych” czynności wykonywanych przez klauna, pokazuje jak bezsensownie są one okrutne (nie trzeba się tego domyślać – na jednym z ekranów sam klaun nieustannie krzyczy: Nie! Nie! Nie!).

Jednak praca ta nie jest oczywiście komentarzem do życia klaunów. Będąc kontynuacją mówiących o przemocy obscenicznych prac z lat osiemdziesiątych, a zarazem prac wideo z lat wcześniejszych, jest ona nie tylko frustrująca, ale sama jest owocem frustracji. Poszukiwane ekstatyczne ciało znikło z horyzontu kultury (oraz sztuki) i łatwo dostrzec jakiego sobowtóra pozostawiło na swoim miejscu – abstrakcyjne ciało widza doświadczone za pomocą mediów. I bez znaczenia jest czy rozpatrujemy tu obraz bohatera kultury masowej (artysty), czy jego wielbiciela, ponieważ obaj posiadają znaczenie wyłącznie jako *konsumenci* (idol jest dla fana ważny wyłącznie jako obraz reprezentujący zwielokrotnioną siłę konsumpcji). To właśnie konsument jest nikim w szczególności (reklama zwraca się do wszystkich), ponieważ jego ciało jest ciałem uproszczonym, schematem odnoszącym się do każdego. Naumanowski proces abstrahowania zostaje tu dokładnie odwrócony: nie znaczy on już oczyszczenia z narracji, ale coś dokładnie przeciwnego: oczyszczenie ze wszystkiego *prócz* narracji – dla mojego ciała istnieje już model i sposoby jego użycia, które wyprodukowano dla mnie jako moje pragnienia. W figuratywnych neonach Naumana wspaniale wyszkolone abstrakcyjne (zredukowane) ciała odgrywają mechanicznie czynności, posłuszne zachęcie, która jest również rozkazem: „Nie musisz być podmiotem swoich pragnień, wystarczy, że będziesz je jak najszybciej zaspokajał”⁴³. Schemat ciała jest wyszkolony, by mieć erekcję na widok kilku podstawowych znaków, a skoro tych kilka znaków nieustannie rozbłyskuje wszędzie wokół, nie ma czasu do stracenia. Podczas gdy we wcześniejszych pracach Naumana niedobór informacji i abstrakcja (zubożenie) skutkowały pewnym umysłowym i zmysłowym otwarciem, które nazwaliśmy ekstazą (przeładowanie), można powiedzieć, że w świecie mediów zubożenie

(uproszczenie) jest efektem przeładowania jednym rodzajem prostej informacji. To prawda, że każdy staje się ekspertem w świecie serii – wydarzenie, którym entuzjasmował się Walter Benjamin w „Dziele sztuki w dobie reprodukcji technicznej” – jednak nie zauważył, że źródłem tego jest seryjna produkcja modeli pragnienia, co czyni pozbawionym sensu jego projekt badań nad społeczną nieświadomością: seryjnie produkowane pragnienie nie poddaje się represji, ponieważ w ramach mediów wszystko jest możliwe i cokolwiek zostanie wyprodukowane może być natychmiast zaspokojone bez żadnych widocznych konsekwencji.

Konsekwencje jednak są, aczkolwiek nie muszą być widoczne. Podczas gdy w neonach Naumana pragnienie medialne i jego zaspokojenie zostają po prostu ukazane jako prymitywne i mechaniczne, *Clown Torture* doprowadza do pewnego rodzaju krwotoku z medialnego naczynia. Podczas gdy w mediach podziwiany jest idealnym odbiciem podziwiających i dlatego tworzą doskonały i samowystarczalny system luster (ktoś na ekranie jest interesujący dla widza tylko dlatego, że znajduje się na ekranie, a relacja podziwu jest doskonale pusta jeśli chodzi o treść – znalezienie się na jego miejscu automatycznie uczyniłoby widza interesującym), powtarzający się „numer” wykonywany przez klauna jest nie tylko zestawiony (a więc również porównany) z czymś tak „obrzydliwym” jak defekacja (nie chodzi tu o samą czynność, ale raczej o bycie jej świadkiem), lecz także sam klaun – jak gdyby jego część wydostała się z samoreprodukującej się maszyny – komentuje to, co mu się przytrafia krzyżąc: Nie! Nie! Nie! Spozstrzega w końcu, że powtarzająca się zmechanizowana rozrywka tak naprawdę jest torturą i, co więcej, taką, która będzie się powtarzać w nieskończoność, ponieważ nie jest już rozpoznawana jako tortura przez seryjnie wytwarzany pusty podmiot pragnień. Schematyczne ciało konsumenta w końcu dostąpiło w ten sposób wspaniałej i całkowitej emancypacji⁴⁴, a z nim to, co uchodzi za konsumenckie doświadczenie. (Jedna z prac Naumana komentuje to tak: nie ma już ludzkiego doświadczenia seksualnego, jest tylko „Ludzkie doświadczenie seksualne” [*Human Sexual Experience*]⁴⁵.) Jednak emancypacja, do której tu dochodzi, to emancypacja z ekstatycznego ciała – jedynego miejsca doświadczenia nie reprodukcją żadnych kodów, gdyż będącego ich źródłem – w powtarzalny obraz masowo produkowanego schematu ciała, którym karmi się maszyna medialna i gdzie krąży on bez wytchnienia. To co Baudrillard nazywa ekstazą jest w rzeczywistości torturą⁴⁶.

Jeszcze bardziej interesujące (a może nieuniknione?) w *Clown Torture* jest to, że w dużym stopniu działanie tej pracy jest odbiciem mechanizmu, który próbuje odsłonić. Powódź informacji, których dostarczają cztery odrębne powtarzające się „historie” pełne krzyków i trzasków (z wyjątkiem cichego „Srającego klauna”), prowadzi do czegoś, co można by określić przeładowaniem możliwości zarówno percepcji jak i przystosowawczych widza, czego skutkiem jest albo natychmiastowa odmowa dalszego oglądania (ponownie reakcja: „Co on mi próbuje zrobić?!”), to znaczy opór, albo stan przerażonego osłupienia w obliczu takiej bezmyślnej powtarzalności. Jednak „uniesienie” to nie dochodzi do skutku w stanie estetycznej kontemplacji: ponieważ praca ta jest zbyt gwałtowna i głośna, by widz mógł

opanovać chaos, na działanie którego jest wystawiony, jego doświadczenia stają się *nie do zniesienia*. W ten sposób tortura klauna niespodziewanie okazuje się być torturą *widza*. Jednak to klaun krzyczy Nie! Nie! Nie! Gdzie więc jesteśmy? Kto jest odbiciem kogo? Kim jest klaun? Skąd bierze się tortura? I jak można ją zatrzymać?

Przypisy

¹ Praca ta nie wzięła się z niczego – jest związana z kilkoma innymi rzeczami stworzonymi przez Naumana rok wcześniej. Jedną z nich jest różowa przezroczysta roleta z mylaru (rodzaj żywicy poliestrowej), na której widnieje napis: *The true artist is an amazing luminous fountain* (Prawdziwy artysta jest niezwykłą świetlistą fontanną).

² Wypowiedź Naumana na ten temat jest cytowana w: Robert Storr, *Beyond Words*, w: *Bruce Nauman (Exhibition Catalogue and Catalogue Raisonne)*, red. Joan Simon, Minneapolis, Walker Art Center 1994, s. 62.

³ *Consummate Mask of Rock*. Wszystkie wspomniane tu motywy (narcyzm, obnażenie, okrucieństwo, nawet defekacja) powrócą całkowicie przeformułowane z „duchem czasu” w bardzo gwałtownej pracy zatytułowanej *Clown Torture* (Tortura klauna), analizowanej pod koniec tego tekstu.

⁴ Coosje van Bruggen, *Sounddance*, w: *Bruce Nauman*, red. Robert C. Morgan, Baltimore, The Johns Hopkins University Press 2002, s. 44.

⁵ Jonathan Goodman, *From Hand to Mouth to Paper to Art: The Problems of Bruce Nauman's Drawings*, w: *Bruce Nauman*, red. Morgan, s. 32.

⁶ Willoughby Sharp, *Two Interviews*, w: *Bruce Nauman*, red. Morgan, s. 237. Wszystkie tłumaczenia autora.

⁷ „Kiedy mieszkałem w San Francisco, wymyśliłem kilka performansów, które jednak nie zainteresowały żadnego muzeum ani żadnej galerii. Mogłem wynająć salę, ale nie chciałem robić tego w ten sposób. Więc nakręciłem te rzeczy, odbijanie piłeczek i inne. Potem przeprowadziliśmy się do Nowego Jorku, gdzie dostęp do sprzętu filmowego był trudniejszy. Więc zacząłem posługiwać się sprzętem wideo, który jest dużo prostszy w obsłudze” (Sharp, *Two Interviews*, s. 243).

⁸ „W celu nakręcenia tego filmu wideo Nauman umieścił kamerę na boku i ustawił ją tak, że jego głowa znajduje się poza kadrem, a ciało pokazane jest od szyi do kostek. Stojąc w kącie z plecami do ściany wydaje się leżeć; upadając tyłem w kąt, a następnie odpychając się od ścian rękami, wydaje się próbować lewitacji [...]. Podczas gdy wykonuje te czynności, jego ręce uderzają w ścianę by zamortyzować upadek i dźwięk ten staje się integralną częścią filmowanych czynności” (*Bruce Nauman*, red. Simon, s. 219; wszystkie opisy prac Naumana pochodzą z *Catalogue Raisonne* zamieszczonego w tej pracy).

⁹ „W tym filmie Nauman odbija dwie piłeczki po środku kwadratu zaznaczonego taśmą samoprzylepną na podłodze studia. Rzuca je najmocniej jak potrafi, starając się utrzymać pewien rytm, ale odbite piłeczki wymykają się spod kontroli, a jego ruchy stają się nerwowe i nieprzewidywalne. [...] Dźwięk i obraz nie są zsynchronizowane ponieważ [Nauman] «nie miał sprzętu ani cierpliwości» by je skoordynować” (*Bruce Nauman*, red. Simon, s. 219).

¹⁰ „Dla potrzeb tego filmu Nauman nakleił na podłodze studia kwadrat z taśmą samoprzylepnej, z oznaczonym środkiem każdego z boków. Rozpoczynając w jednym z rogów, w rytm metro-

nomu, metodycznie przesuwają się po obwodzie kwadratu, czasem z twarzą zwróconą do jego środka, czasem na zewnątrz. Każdy z kroków odpowiada połowie długości boku zaznaczonego kwadratu” (*Bruce Nauman*, red. Simon, s. 221).

¹¹ „W tej pracy Nauman wybija stopami rytmy, których złożoność rośnie im dłużej przechadza się po studiu, poczynając od miarowego raz-dwa i postępując do synkopowane frazy składającej się z dziesięciu uderzeń. Robiąc to porusza się po studiu po przekątnej i po spirali. Kamera jest postawiona do góry nogami, więc akcja rozgrywa się w odwróconym kadrze [...]” (*Bruce Nauman*, red. Simon, s. 227).

¹² Robert C. Morgan, *Interview with Bruce Nauman*, w: *Bruce Nauman*, red. Morgan, s. 266.

¹³ „Nauman głośnym szeptem powtarza w kółko frazę *lip sync* do kamery, która ustawiona jest do góry nogami, kadrując tylko jego usta i szyję. Dźwięk i obraz są celowo niezsynchronizowane, a odwrócony obraz jego poruszających się warg i języka zwiększa jeszcze dezorientację widza” (*Bruce Nauman*, red. Simon, s. 223).

¹⁴ „W tym filmie Nauman po kawałku wyciąga sobie z ust dwa lub trzy metry gazy. [...] Jest to jeden z czterech filmów w zwolnionym tempie, które nakręcił przemysłową kamerą do zdjęć polatkowych. Bardzo rozciągnięta w czasie akcja pokazana jest w skrajnym zbliżeniu i sfilmowana została kamerą ustawioną do góry nogami. W rezultacie odwrócony obraz sprawia, że twarz Naumana wydaje się zniekształcona” (*Bruce Nauman*, red. Simon, s. 233).

¹⁵ Sharp, *Two Interviews*, s. 256.

¹⁶ „Skrzypce strojone D E A D”; słowo „dead” znaczy „martwy”.

¹⁷ Sharp, *Two Interviews*, s. 256.

¹⁸ Sharp, *Two Interviews*, s. 253.

¹⁹ Bruce Nauman, *Notes and Projects*, w: *Bruce Nauman*, red. Morgan, s. 319.

²⁰ Dalsza część instrukcji brzmi tak:

„Jest to ćwiczenie umysłowe. Ćwicz codziennie przez godzinę. 1/2 godziny na A, następnie odpowiednia przerwa, by oczyścić ciało i umysł, potem 1/2 godziny na ćwiczenie B.

Na początku, gdy koncentracja i ciągłość zostają przerwane lub zaczynają błędzić co kilka sekund lub minut, po prostu zacznij od nowa i kontynuuj powtarzanie ćwiczenia póki nie minie 1/2 godziny.

Głównym zadaniem jest próba wykonania ciągłego i nieprzerwanego ćwiczenia, które trwałoby przez 1/2 godziny. To znaczy, pełne 1/2 godziny by A. zagłębić się pod podłogę, lub B. pozwolić podłodze całkowicie wznieść się nad sobą.

W ćwiczeniu A pomocna jest koncentracja na widzeniu obwodowym – użyj go do podkreślenia przestrzeni na krańcach sali, by zacząć zapadać się poniżej tych krańców i ostatecznie pod podłogę.

W B. zacznij odwracać uwagę od widzenia obwodowego – skoncentruj się na widzeniu tunelowym – tak, by krańce przestrzeni zaczęły zanikać, a środek wzniósł się wokół ciebie.

W obu przypadkach bądź ostrożny wyswobadzając się pod koniec ćwiczenia” (Nauman Bruce, *Instructions*, w: *Bruce Nauman*, red. Morgan, s. 326–327).

²¹ Nauman cytowany w: Butterfield Jan, *Bruce Nauman: The Center of Yourself*, „Arts Magazine 49” 1975, 2 (6), s. 53–54; cytowane w: Schimmel Paul, *Pay Attention*, w: *Bruce Nauman*, red. Simon, s. 79.

²² Schimmel, *Pay Attention*, s. 79.

²³ Paul Schimmel cytowany w: Arthur C. Donato, *Bruce Nauman*, w: *Bruce Nauman*, red. Morgan, s. 147.

²⁴ Bruce Nauman, red. Simon, s. 259.

²⁵ Nauman: „Nie dowierzam współdziałalowi publiczności. Dlatego staram się, by prace te były jak najbardziej ograniczające” (Sharp, *Two Interviews*, s. 235).

²⁶ „Kamera wideo z obiektywem szerokokątnym jest zawieszona na wysokości dziesięć stóp [304,8 cm], tuż u ujścia długiego i wąskiego korytarza. Dwa monitory leżące na podłodze, jeden na drugim, umieszczone są na końcu korytarza. Górny pokazuje obraz na żywo z kamery wideo; dolny bez przerwy odtwarza wcześniej nagrany obraz pustego korytarza z tej samej perspektywy. Kiedy widz idzie w głąb korytarza jego obraz na monitorze (widziany z góry i od tyłu) wydaje się oddalać i zmniejszać, co jest spowodowane rzeczywistym oddalaniem się widza od kamery” (Bruce Nauman, red. Simon, s. 247).

²⁷ „Praca ta wymaga zbudowania kwadratowego pokoju o ścianach na dziesięć stóp [304,8 cm] wysokich i dwadzieścia stóp [609,6 cm] długich, pomalowanych na biało. Na jednym rogu każdej z zewnętrznych ścian ustawiony jest monitor telewizyjny, podczas gdy wysoko po przeciwnej stronie każdej ze ścian 111 cali [281,9 cm] nad podłogą umieszczona jest kamera telewizyjna. Każda kamera jest skierowana w dół pod kątem umożliwiającym uchwycenie obrazu przechodzącego widza i połączona jest kablem z monitorem znajdującym się po przekątnej. [...] Gdy skręcamy za róg konstrukcji monitor na wprost na końcu ściany pokazuje przez chwilę nasz obraz od tyłu, jakbyśmy skręcali za następny róg. Daje to poczucie gonienia za samym sobą” (Bruce Nauman, red. Simon, s. 245).

²⁸ „W tej pracy cztery ściany wyznaczają dwa korytarze szerokie na 22 cale [55,88 cm], które łączą się ze sobą tworząc przestrzeń w kształcie litery „V”. Wewnętrzne ściany korytarzy obite są dźwiękochłonnym materiałem; zewnętrzne pozostają w stanie surowym. Kiedy widz posuwa się bokiem przez wąskie korytarze w kierunku wierzchołka konstrukcji, dźwięk staje się coraz bardziej stłumiony” (Bruce Nauman, red. Simon, s. 240).

²⁹ Sharp, *Two Interviews*, s. 248.

³⁰ Robert Storr, *Flashing the Light in the Shadow of Doubt*, w: Bruce Nauman, red. Morgan, s. 159.

³¹ Brooks Adams, *The Nauman Phenomenon*, w: Bruce Nauman, red. Morgan, s. 82.

³² „Nauman użył sześciu kawałków taśmy samoprzylepnej, które rozchodzą się jak promienie w kształcie łuku ze środka podłogi galerii i wspinają na ściany, dzieląc salę na sześć równych części” (Bruce Nauman, red. Simon, s. 260).

³³ „(everything will feel the / same and it will not have a new meaning THIS / DOES NOT MEAN ANYTHING ANYWAY) but now there / is either a greater density or less density / and if you turn back (when you turn back) / the change will be all around you. Now you / cannot leave or walk away. Has to do with your / ability to give up your control over space. This / is difficult because nothing will happen—and / later you will be no better or worse off for it. / This is more than one should require of another / person. THIS IS FAR TOO PRIVATE AND DANGEROUS / BECAUSE THERE IS NO ELATION NO PAIN NO KNOWLEDGE / AN INCREDIBLE RISK WITH (BECAUSE) NOTHING IS / LOST OR GAINED NOTHING TO CATCH OUT OF THE / CORNER OF YOUR EYE—YOU MAY THINK YOU FELT SOME- / THING BUT THAT’S NOT IT THAT’S NOT ANYTHING / YOU’RE ONLY HERE IN THE ROOM: / MY SECRET IS THAT I STAYED THE SAME FOR A SHORT TIME” (Bruce Nauman, red. Simon, s. 260).

³⁴ Zobacz: Jean-Luc Nancy, *The Inoperative Community*, red. P. Connor, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991; *The Muses*, Stanford, Stanford University Press, 1996; *Being Singular Plural*, Stanford, Stanford University Press, 2001.

³⁵ Nauman napisał o nim: „w pokoju tym trudno jest wytrzymać – sam nie mogę tam przebywać zbyt długo” (*Bruce Nauman*, red. Simon, s. 261).

³⁶ Jest to pięćdziesiąt sześć romboidalnych bloków ułożonych na podłodze w kształt mniej więcej prostokąta.

³⁷ „Diamond” oznacza kształt (romb, karo), ale również „diament” – mamy więc tu także odniesienie do afrykańskich kopalni diamentów.

³⁸ Ta akurat praca nie jest neonem, lecz litografią.

³⁹ WETRZYJ TO / SOBIE W PIERŚ / WSADŹ TO / SOBIE W UCHO / MI W TWARZ / AMERYKAŃSKA / PRZEMOC.

⁴⁰ „W pracy tej, składającej się z czerwonego, pomarańczowego i różowego neonu, zapalanych za pomocą złożonego programu elektrycznego, postacie męska i żeńska, widziane w zarysie, stoją naprzeciw siebie. Każda z postaci wykonuje gest w kierunku drugiej, trzymając w ręku broń (kobieta trzyma nóż, mężczyzna pistolet), a następnie zwraca broń przeciwko sobie. W pewnym momencie siedzące i kucające postacie zapalają się zaraz naprzeciwko stojących postaci (te nowe pary są tej samej płci) i zaczynają uprawiać z nimi seks oralny. Jak w innych pracach z tego roku, oczy postaci na zmianę przyjmują to formę okrągłą, to formę X [...], a penis męskiej postaci na zmianę to opada, to dostaje erekcji (*Bruce Nauman*, red. Simon, s. 298).

⁴¹ „Dla potrzeb tej instalacji wideo na trzech ścianach sali, dwa mniejsze monitory (jeden do góry nogami i jeden na boku) zostają umieszczone na dwóch większych monitorach stojących na piedestałach opartych o ścianę i ustawionych obok siebie. Przymocowane do sufitu projektory wideo wyświetlają obraz na prawą i lewą boczną ścianę. Cztery różne taśmy wideo są wyświetlane na ścianach lub monitorach równocześnie i nieprzerwanie. Jedna z taśm (wyświetlana na lewej ścianie) składa się z jednej sekwencji pt. „Srający klaun” (gdzie widzimy klauna siedzącego na sedesie w publicznej toalecie, jakby podglądanego przez kamerę ochrony). Kolejne trzy taśmy (wyświetlane na czterech monitorach i prawej ścianie) zawierają następujące segmenty, na każdej w innej kolejności: „Klaun ze złotą rybką” (klaun stara się utrzymać za pomocą kija akwarium oparte o sufit, aż w końcu opada z sił i akwarium spada); „Klaun z wiadrzem wody” (klaunowi wchodzącemu przez drzwi spada z nich na głowę wiadro pełne wody); *Pete and Repeat* (klaun ulega coraz większej frustracji opowiadając historię: *Pete and Repeat were sitting on a fence. Pete fell off. Who was left? Repeat. Pete and Repeat were sitting on a fence... [Pete/Piotrek i Repeat/Powtórz siedzieli na płocie. Pete spadł. Kto pozostał? Repeat/Powtórz. Pete i Repeat siedzieli na płocie...]*); i „Nie, nie, nie, nie” (klaun krzyczy „nie” w różnych intonacjach). Niektóre z obrazów zostały nakręcone kamerą leżącą na boku, dlatego też widać je w pionie na monitorze umieszczonym na boku i w poziomie na monitorach stojących normalnie, co jeszcze zwiększa chaos pozycji i dźwięków” (*Bruce Nauman*, red. Simon, s. 297).

⁴² Nauman w: Joan Simon, *Breaking the Silence*, w: *Bruce Nauman*, red. Morgan, s. 283.

⁴³ Jean-Charles Masséra, *Dance with the Law*, w: *Bruce Nauman*, red. Morgan, s. 283.

⁴⁴ Masséra, *Dance with the Law*, s. 175.

⁴⁵ „W tym ruchomym neonie palec wskazujący niebieskiej ręki porusza się tam i z powrotem w kółku utworzonym przez palec wskazujący i kciuk żółtej ręki, która również porusza się tam i z powrotem” (*Bruce Nauman*, red. Simon, s. 296).

⁴⁶ Jean Baudrillard, *The Ecstasy of Communication*, New York, Semiotext(e) 1988.

Antyesencjalizm i relacjonizm w programie badawczym Bruno Latoura¹

Teoria aktora-sieci (ang. *actor-network theory* – ANT)² Bruno Latoura sytuuje się na tle tradycji myślowej socjologii wiedzy. Niemal automatycznie jest ona kojarzona z obszarem tak zwanych społecznych studiów nad nauką (ang. *social studies of knowledge* lub *sociology of scientific knowledge* – SKK³). Nie należy jednak lekceważyć deklaracji samego Latoura, który kładzie nacisk na wyjątkową radykalność i odrębność swego stanowiska. Latour wierzy, że oferuje analizy fenomenowi nauki czy techniki bardziej historyczne, niż historia nauki i techniki, bardziej realistyczne, niż realia i bardziej empiryczne, niż społeczne studia nad nauką. W efekcie jest on krytykowany przez wszystkich. W niniejszym kontekście warto zwrócić uwagę na polemikę Latoura z Davidem Bloorem, na dyskusję pomiędzy Harrym Collinsem & Stevenem Yearleyem oraz Latourem & Michelelem Callonem oraz na teksty krytyczne Stevena Shapina i Simona Schaffera⁴. Jak twierdzi Latour, podając stosowne przykłady nowych empirycznych opracowań, badania nad nauką już dawno wykroczyły poza postulaty, które pod postacią mocnego programu sformułował Bloor⁵. Zdaniem Latoura empiryczny przecież obszar badań społecznych studiów nad nauką potrzebuje oparcia w zupełnie innej, niż dotychczasowa filozofii i ontologii, potrzebuje on relacjonistycznej teorii aktora-sieci.

Teoria aktora-sieci operuje szeregiem właściwych sobie pojęć, takich jak aktor, aktant, faktysz, quasi-obiekt/quasi-podmiot, czynniki ludzkie (fr. *humains*) i pozaludzkie (fr. *non-humains*)⁶, sieć, fabrykacja, przekład lub translacja, inskrypcja, mediacja, puryfikacja, negocjacje, czarna skrzynka czy zbiorowość (ang. *collective*). Jest to słownik *agnostyczny* konstruowany po to, aby, na ile to możliwe, uniknąć hierarchii ontologicznych *a priori* oraz redukcji poprzedzających opis. Niestety, ze względu na brak miejsca i specyficzny cel niniejszego tekstu – uwypuklenie motywów antyesencjalizmu i relacjonizmu w ramach koncepcji Latoura – nie wszystkie z wymienionych tu kategorii zostaną omówione. Szczególną uwagę mam zamiar poświęcić pojęciu aktanta, dychotomii czynników ludzkich i pozaludzkich oraz kategorii sieci.

Latour konsekwentnie projektuje język funkcjonujący poza polem tradycyjnych opozycji pomiędzy podmiotem a przedmiotem, przyrodą a kulturą, wiedzą a społeczeństwem, teorią a praktyką. W rezultacie perspektywa ta zawiera w sobie radykalną redefinicję nauk społecznych, ich metod i problematyki oraz kontrintuicyjny obraz nauki i przyrody. W przeciwieństwie do innych ujęć nurtu nieklasycznej socjologii wiedzy Latour podejmuje starania o to, aby zachować swoisty empiryzm oraz realizm. Nazywa on nawet swoje stanowisko *realizmem rzeczywistym*⁷. Badacz ten kładzie nacisk na fakt, że czynniki pozaludzkie, nie-ludzie sta-

wiają opór pewnym ich użyciom w praktyce naukowej czy technicznej. Jednakże zdaniem Latoura nie można wyizolować *a priori* przyrody, czy czystych faktów, które są źródłem owego oporu. Czynniki ludzkie i pozaludzkie zawsze są już zmieszane ze sobą i, jeżeli zaistniały dla nas, to znaczy, że zostały wciągnięte w sieci powiązań. Dopiero po zakończeniu procesów fabrykacji możemy określić status ontologiczny czynników pozaludzkich. Jak z tego wynika, jeżeli nawet istnieje pewien realizm Latoura, który przecież mówi, iż analizując naukę, należy być realistą i konstruktywistą zarazem, to jego sens jest kompletnie odwrócony. Jest to realizm prezentowany z perspektywy myślenia relacjonistycznego. Jak na przykład mówi Latour, innowacja techniczna lub odkrycie naukowe zmieniają stopnie realności podczas procesu swojej realizacji. Badacz francuski podkreśla, że projekt techniczny nie jest ani realistyczny ani irrealistyczny, lecz realizuje się lub derealizuje stopniowo⁸. Staje się on obiektem coraz bardziej realnym, kiedy budowane są łańcuchy translacji oraz mobilizowani sprzymierzeńcy.

Uogólniona zasada symetrii

Zasada symetrii mocnego programu socjologii wiedzy mówi, iż socjologia powinna wyjaśniać w ten sam sposób prawdę i fałsz, teorie uznane za prawomocne i teorie porzucone, niepowodzenia i sukcesy naukowe⁹. David Bloor postuluje, aby socjologia wiedzy w swoich analizach zdawała sprawę zarówno z kontekstu społecznego nauki, jak i z treści teorii naukowych. Jednak według Callona i Latoura mocny program nie jest prawdziwie i konsekwentnie symetryczny w swoim wyjaśnianiu. Używa się w jego ramach kategorii socjologicznych o zbyt dużym stopniu ogólności i reifikuje się struktury społeczne. Modyfikując postulaty Bloora, Callon i Latour definiują *uogólnioną zasadę symetrii* (fr. *principe de symétrie généralisée*)¹⁰.

Zarówno redukcjonizm naturalistyczny jak socjologiczny są asymetryczne. Zakładają one istnienie dwóch czystych biegunów: Przyrody i Społeczeństwa. Punktem wyjścia podczas budowania wyjaśnień nie powinien być ani biegun Przyrody (jak to jest w ramach ujęć realistycznych), ani biegun Społeczeństwa/Podmiotowości (jak to jest w przypadku mocnego programu socjologii wiedzy). Chcąc zachować symetrię powinniśmy zaczynać wyjaśnianie od praktyki wytwarzania hybrydycznych sieci, od nie predefiniowanych z góry quasi-obiektów. Zdaniem Latoura należy wyjaśniać zarówno społeczeństwo, jak i przyrodę w terminach czegoś trzeciego, są one bowiem ko-produkowane w procesie, który dopiero powinniśmy ująć¹¹.

Co ciekawe, studia nad nauką w rozumieniu Latoura, odrzucając cały program dualizmu pomiędzy nauką a kontekstem społeczno-politycznym, odrzucają tym samym ideę „społecznego konstruowania” rzeczywistości¹². Socjologia wiedzy wyjaśniając i opisując fenomen nauki nie powinna przyznawać temu, co społeczne roli uprzywilejowanej. Zresztą samo pojęcie społeczeństwa stanowi nie tyle narzędzie wyjaśniania, co część problemu. Kategorie społeczne, którymi tak chętnie posługują się badacze społecznych studiów nad nauką także są konstruowane,

są one rezultatami procesów wytwarzania sieci. Opisując społeczeństwo należy brać pod uwagę współtworzące je czynniki pozaludzkie, rzeczy, które współdefiniują nasz humanizm. Należy badać quasi-objekty, faktycznie, procesy mediacji i puryfikacji. Dla przeprowadzenia analizy prawdziwie symetrycznej Latour konstruuje zupełnie nowy słownik teoretyczny.

Według Latoura należy rozwijać *antropologię nauki*, projektować studia w terenie i wchodzić na teren laboratoriów. Metoda antropologiczna pozwala prowadzić badania bez bycia zobowiązanym do dzielenia pojęć i kompetencji obserwowanych badaczy. Należy podążać za samymi aktorami obserwując ich działania, nie robiąc żadnych dodatkowych założeń na temat realności bądź nierealności obserwowanych związków. Podejście to nacechowane jest swoistym prozaizmem, postuluje się tu swoiste zwrócenie z powrotem ku rzeczywisłej, codziennej praktyce, w której często mamy przecież do czynienia ze zwykłymi rzeczami czy czynnościami (w przykładach podawanych przez Latoura często są to proste czynności manualne).

Nowy słownik agnostyczny *actor-network theory*

ANT taktuje świat jako niezdeterminowany i otwarty, heterogeniczny i hybrydalny. Zakłada się tu pewien uogólniony pluralizm, nie dokonuje się ontologicznych redukcji ani hierarchizacji¹³. Latour tworzy sieć podstawowych kategorii do opisu warstwy rzeczywistości, w ramach której to, co społeczne i to, co przyrodnicze dopiero się krystalizuje. Poziom ten jest zasobem jego teorii, a wszystko inne zostaje poddane problematyzacji¹⁴. Autor *Pandora's Hope* odrzuca każdą antropologię *a priori*: w ramach ANT aktorzy nie posiadają z góry ustalonej tożsamości ani istoty. Agnostyczny język ANT zawiera takie pojęcia, jak *humains* i *non-humains*, quasi-przedmioty, quasi-podmioty¹⁵ a także faktycznie. Francuski badacz będzie mówił o tłumaczeniu interesów, inskrypcjach, negocjacjach, czarnych skrzynkach, proliferacji hybryd, mediacji, przesunięciach, transformacjach relacji, puryfikacji, fabrykacji, a także o zbiorowości zamiast o społeczeństwie. Wprowadzenie nowych kategorii służy wyrażeniu hybrydyczności opisywanych zjawisk. Unikając definiowania i określania opisywanych obiektów przed podjęciem opisu, Latour i Callon poszukują symetrycznego, utopijnego metajęzyka, który w jak największym stopniu pozbawiony byłby sensów *a priori*. Jednak zdają sobie oni sprawę, że nie jest możliwe, by był on całkowicie neutralny, ponieważ język zupełnie pozbawiony przesądzeń nie istnieje¹⁶.

Latour nie posługuje się dychotomią podmiot–przedmiot. Celem tego badacza nie jest jednak przekraczanie tej dychotomii, lecz jej zignorowanie. Zastępuje ją dychotomia czynników ludzkich i pozaludzkich. Nie należy jednak mylić czynników pozaludzkich z przedmiotami. *Non-humains* to wersja przedmiotu pozbawiona modernistycznych skojarzeń. Pojęcia czynników ludzkich i pozaludzkich służą oddaniu hybrydyczności, historyczności, ale też nieesencjalistycznej natury analizowanych bytów. Zazwyczaj hybrydy są to formy będące rezultatem mieszania gatunków, godzą one sprzeczności. Jednak hybrydy Latoura nie są połącze-

niem żadnych określonych ontologicznie z góry „czystych form”¹⁷, nie są one mieszankami niewspółmiernych form, tego, co społeczne czy dyskursywne z tym, co przyrodnicze. Autor *Science in Action* nie chce posługiwać się definicjami *a priori*, w sytuacji, gdy „natura” czy „społeczeństwo” to produkty uboczne cyrkulowania quasi-obiektów. Ponieważ ANT odrzuca dualizm podmiotów i przedmiotów, przyjmując istnienie przeogromnej ilości hybryd różnego rodzaju, mamy tu do czynienia z pluralizmem ontologicznym i irredukcjonizmem.

Latour określa swój projekt jako *actant-network theory* lub częściej jako *actor-network theory (ANT)* kładąc nacisk na dwa podstawowe dla siebie pojęcia: pojęcie aktanta czy aktora oraz pojęcie sieci. Aktor jest bytem zdolnym do działania. Źródłem pojęcia „aktant” jest semiotyka strukturalna Algirdasa Julienu Greimasa¹⁸. W ramach semiotyki strukturalnej Greimasa aktant jest to rodzaj bohatera, który w opowiadaniu ulega przemieszczeniom czy zmianom stanu przechodząc przez serie prób (ang. *trials*). Callon i Latour zapożyczają od Greimasa pojęcie aktanta, ponieważ chcą mówić o podmiotach działania bez uprzedniego określania *a priori* ich statusu i tożsamości¹⁹. Każdy aktor jest hybrydą, siecią historycznie i lokalnie ustabilizowanych relacji, pewnym podsumowaniem. Na przykład każdy element „ludzki” może zostać rozłożony na serie mediacji pomiędzy tym, co ludzkie i pozaludzkie²⁰. Aktanty dookreślone są jedynie w ten sposób, że mogą stawiać opór oraz nabywać mocy poprzez wchodzenie w związki z innymi aktantami²¹. Również ze względu na to, że podmiotami działania mogą być także czynniki pozaludzkie, lepiej jest używać pojęcia aktanta, a nie aktora. Działanie w ramach ANT jest pojmowane w sensie najszerszym, jak to możliwe, zarówno aktywność jak i pasywność, praktyka jak i dyskurs należą do domeny działania²². ANT definiuje aktorów wychodząc od ich działań, wykonań (ang. *performances*). Co chyba najbardziej kontrintuicyjne, mamy tu do czynienia z redefinicją pojęcia działania, które jest nie tyle własnością ludzi, co raczej sieci aktantów. Czynniki pozaludzkie również pojmowane są jako aktywne. Dla Latoura działanie nie jest kompletnie przewidywalnym panowaniem, człowiek nigdy nie *działa*, ale zawsze jest zaskakiwany przez to, co zrobił. To, co działa przeze mnie jest także zaskoczone nowymi możliwościami zmiany, mutacji, pisze Latour²³. Nie ma też z góry ustalonych repertuarów możliwości działania.

Antyesencjalizm – esencje jako efekty

Warto zaznaczyć, że już samo pojęcie aktora czy aktanta wskazuje na swoisty *antyesencjalizm* koncepcji Latoura. W wielu miejscach Latour wprost występuje przeciwko pojmowaniu świata przez pryzmat zastanych esencji. Jak na przykład pisze w *We Have Never Been Modern*, nie należy *redukować* człowieka do esencji²⁴. Powinniśmy postrzegać człowieka zawsze w kontekście jego bogatych relacji z czynnikami pozaludzkimi.

Latour w istotny sposób przeformułowuje tradycyjne rozumienie tego, czym są esencje. W ramach teorii aktora-sieci istoty bytów nie są gotowe, zastane, ale pojmowane są jako często przejściowe rezultaty stabilizowania się relacji. Pojęcia

aktanta, aktora, czynników ludzkich i pozaludzkich są w ten sposób zaprojektowane, aby ułatwiać rozpatrywanie bytów nie jako z góry danych, ale pod względem stopnia ich stabilizacji. Stosunkowo mało kontrintuicyjnym przykładem stabilizujących się aktantów są projekty techniczne w fazie realizacji, w ich przypadku zgadzamy się, że nie są one jeszcze gotowymi przedmiotami. Aktorzy nie posiadają z góry istoty czy też substancji. Aspekt ontologiczny i epistemologiczny nie pozwalają się klarownie oddzielić, gdyż własności bytów, ich historia i akt ich poznawania stanowią jedną ciągłą sieć²⁵. Tożsamość wszystkich aktorów ustawicznie się zmienia, ich stabilność i ciągłość istnienia musi być podtrzymywana w sieciach relacji przez innych aktorów²⁶. O istocie przedmiotu możemy mówić jedynie wtedy, gdy proces jego powstawania został zakończony a sieć lokalnie ustabilizowana²⁷.

Ujęcie Latoura kładzie szczególny nacisk na historyczność aktorów, przede wszystkim czynników pozaludzkich. Własności składające się na istotę powstają jako rezultaty pewnych działań, stabilizowania się relacji. Na przykład taki aktant jak fakt naukowy wyłania się stopniowo, przechodząc przez próby projektowane przez naukowców podczas eksperymentów w laboratoriach. Próby polegają na wywoływaniu osiągnięć (ang. *performances*) aktora oraz jego kompetencji. Kiedy aktor nie ma jeszcze istoty, staje się po prostu „nazwą działania” (ang. *name of action*). Jest on definiowany jedynie poprzez listę wywoływanych przez siebie efektów i swoje kompetencje, dopiero potem uzyskując substancję²⁸. Kompetencje i cechy aktorów zależą od ich relacji z innymi aktorami. Niewłaściwe jest to, że już z góry pragniemy istnienia substancji oprócz istnienia atrybutów. Kategoria „substancji” oznacza jedynie stabilność pewnego połączenia (ang. *assemblage*) w ramach sieci relacji, dlatego lepiej jest mówić o „instytucji”²⁹. Esencje determinowane są historycznie: quasi-przedmioty mogą stawać się przedmiotami, podmiotami, znowu quasi-przedmiotami lub mogą całkowicie zniknąć³⁰.

W pracy *Pandora's Hope* Latour posługuje się badaniami Ludwika Pasteura nad fermentacją kwasu mlekowego jako ilustracją procesu wyłaniania się esencji i substancji aktora. Podczas eksperymentów Pasteura drożdże, zanim staną się rozpoznawalną substancją, przechodzą przez wiele stanów ontologicznych, poddawane są próbom. Początkowo nie mamy tu do czynienia z żadnym konkretnym obiektem, ale z obłokiem przelotnych percepcji, które nie są jeszcze predykatami opisującymi spójną substancję³¹. Pasteur nie wie jeszcze, z czym ma do czynienia, ale wie, jak to coś „działa”, potrafi nazwać to działanie. Kiedy Pasteur nazywa podmiot działania drożdżami, redefiniuje wszystkie poprzednie praktyki. Powstaje nowy aktor. Nie ma innego sposobu zdefiniowania aktora ani jego kompetencji, niż poprzez jego działanie. Działanie jest zaś określane dzięki temu, że inni aktorzy są modyfikowani, transformowani, kreowani. Jak podsumowuje Latour, dla Pasteura esencja jest egzystencją, a egzystencja jest działaniem³².

Rozpatrzmy jako kolejny przykład sytuację, gdy człowiek sięga po broń. Kiedy tak się dzieje, wyłania się nowy aktor: obywatel-z-bronią, broń-z-obywatelem. Podmiot, przedmiot, czy ich cele nie są tu z góry ustalone, pojawia się coś zupeł-

nie innego, aktor hybrydyczny. Jak zauważa Felix Stadler, zdolność działania lub wywoływania wpływu nie jest przez Latoura pojmowana jako rezydująca w aktantach, raczej jest to coś, co wyłania się z relacji, w które dany aktant jest zanurzony³³. Jednak każdemu aktantowi przynależy pewien program czy sub-program działania, określający, co potencjalnie jest w stanie robić aktant, jeśli wejdzie w sieć aktantów. Co szczególnie istotne, sub-programy nie są arbitralnymi projekcjami na artefakty – karabin nie może być użyty jako szczoteczka do zębów³⁴. Kiedy aktanty zostają połączone, dokonują one translacji swoich sub-programów na działania. Działanie jest tutaj dystrybuowane po całej sieci³⁵. Jest ono własnością połączonych aktorów (broni i człowieka), asocjacji aktantów. Serie kompetencji i własności mogą być wymieniane pomiędzy ludźmi i nieludźmi. Z tego powodu, badając obszar techniki, należy postawić się w sytuacji jeszcze sprzed jasnego ustanowienia opozycji pomiędzy podmiotami i bezwolnymi przedmiotami.

Antyesencjalizm Latoura wiąże się z jego postulatem porzucenia rozróżnienia pomiędzy ontologią i epistemologią. Nie należy stawiać pytań dwojakiego rodzaju, z jednej strony ontologicznych, o to, co istnieje, a z drugiej strony epistemologicznych, o to, co jest poznane. Historia poznawania aktanta, budowania z nim relacji i tworzenia sieci składa się na jego tożsamość i esencję. Z tego powodu nie ma sensu zakładać istnienia czegoś, co jeszcze nie zostało poznane. Dlatego Latour powie, że pytanie o to, gdzie były mikroby przed odkryciem ich przez Pasteura jest źle postawione. Nikt przecież nie pyta, gdzie były samochody, telewizory, komputery przed ich wynalezieniem i czy ich esencje istniały niezależnie. Zdaniem Latoura eksperyment naukowy nie jest grą o sumie zerowej, gdzie odkrywamy gotowe mikroby, drożdże, które czekały w przyrodzie na to, aby naukowiec zwrócił na nie uwagę. W każdym eksperymencie – grze o sumie dodatniej – powstaje coś nowego, a dotychczasowi aktorzy (i ich kompetencje również) zostają przekształceni.

Antyesencjalizm wyraźnie zawarty w pojęciu aktora wiąże się także z pojęciem sieci. Otóż każdego aktora można rozpatrywać jako ustabilizowaną sieć relacji. Jeśli zaczniemy analizować, na czym polega esencja drożdży, dostrzeżemy pewne relacje pomiędzy innymi aktorami. W ramach takiego ujęcia nie ma sfery nieproblematicznie trwałych obiektów, nad którymi dopiero nadbudowane są relacje. Postrzeganie bytów według dwóch wymiarów: nie tylko pod kątem ich ontologii (czy są bardziej przyrodnicze, czy społeczne, czy są ludzkie, czy pozaludzkie), ale także pod kątem stopnia ich stabilizacji sprawia, że byty nie są punktami, ale trajektoriami³⁶. Ten sam byt może przyjmować wiele stanów ontologicznych i stopni realności, zależnie od jego historii.

Relacjonizm teorii sieci

Sieci Latoura nie są sieciami relacji społecznych, choć często są tak błędnie pojmowane. Latour mówi o sieciach *socjotechnicznych*: społecznych, ekonomicznych, technicznych i naukowych w tym samym stopniu: „sieci są zarazem realne, jak przyroda, znarratywizowane, jak dyskurs i kolektywne, jak społeczeństwo”³⁷. Wprowadza on pojęcie socjoprzyrody (ang. *socionature*). Nowym przedmiotem badań ANT

jest właśnie dynamika socjonatury, transformacje i konsolidowanie się sieci. Nawet pojęcie determinacji nie jest tu już użyteczne, należy raczej mówić o wzajemnym definiowaniu się i koprodukcji³⁸. Sieci charakteryzuje ich długość (ilość zmobilizowanych aktorów) oraz stabilność połączeń (zależna od kosztów ich rozerwania, rozmontowania). Intencjonalność więzi społecznych i człowieczeństwo znajdują się pomiędzy, rozproszony w sieci, podobnie jak opór materii.

W ramach ANT aktorzy cały czas zajmują się wytwarzaniem hybrydycznych sieci, dokonując translacji i mediacji, negocjując ze sprzymierzeńcami, posługując się zastanymi inskrypcjami i zamykając czarne skrzynki. Solidność i trwałość sieci zależy od liczby zmobilizowanych sprzymierzeńców i zrealizowanych asocjacji, wykreowanych powiązań. W ten sposób mikroaktorzy kształtują przez swoje działania makrostruktury. Nic nie jest ostatecznie trwałe, na przykład kompetencje aktorów definiują się w tym samym czasie, co konstruowanie się sieci. W ramach niniejszej perspektywy, fakty należy definiować jako momenty stabilizacji fragmentu sieci. Fakty charakteryzuje różny poziom stabilności, który zależy od kontrolowanych i zgromadzonych zasobów.

Tożsamości i różnice pozwalające identyfikować byty składające się na nasz świat zdaniem ANT powstają jako efekty stabilizacji fragmentów sieci. Stabilizacja fragmentów sieci nigdy nie jest definitywna. Latour pojmuje wszystkie quasi-przedmioty jako efekty stabilizacji sieci. Quasi-objekty, zależnie od etapu ich konstrukcji, pojmujemy jako rzeczy, narracje lub więzi społeczne. Istnienie faktów czy innych obiektów jest tu przeddefiniowane jako stopniowalne i relatywne (ang. *relative existence*)³⁹.

Serie transformacji dokonujące się w sieci nie mogą być ujęte przez tradycyjne terminy teorii społecznej. Latour świadomie unika wielkich nieelastycznych pojęć socjologii klasycznej, takich jak Kontekst, Ekonomia, Struktura, Wolność. W ramach rozwijanej przez tego badacza koncepcji należy raczej podążać za *procesami* kontekstualizacji czy ekonomizacji. Latour twierdzi, że fakty czy projekty techniczne nie są z góry w jakimś kontekście, ale należy badać procesy ich wpisywania się w kontekst lub dekontekstualizowania się. Latour pozbywa się pojęcia „Kontekst” na rzecz bardziej giętkiej kategorii sieci⁴⁰. Rzeczy są umieszczane w kontekstach przez rzeczników, którzy mówią w ich imieniu. Projekty technicznie odwracalnie lub nieodwracalnie stają się elementami naszego świata wraz z tym, jako postępują prace ich aplikowania w dane kontekstach. Latour zauważa, że wrażenie istnienia kontekstu, który niejako z góry otacza dany projekt, płynie stąd, że zapominamy o sieci mediatorów (fr. *médiateurs*), rzeczników, którzy mówią w imieniu czynników pozaludzkich.

Według Latoura pojęcie sieci (lub serii translacji) jest prostsze, niż pojęcie systemu, bardziej historyczne, niż pojęcie struktury i bardziej empiryczne, niż pojęcie złożoności⁴¹. Pozwala ono na uzyskanie relacjonistycznej wizji świata, na zachowanie swoistego monizmu – „spłaszczenia” ontologii. Mamy tu bowiem do czynienia z jednym rodzajem bytu, nie przewiduje się możliwości hierarchizowania, nic nie kryje się u spodu. Jest to jednak monizm zdolny do tego, aby uchwycić w jego ra-

mach proliferację hybryd⁴², ponieważ sieci są hybrydyczne. Topologia sieci jest bardzo specyficzna. Sieci nie mają zewnątrz i tego, co wewnątrz, nie są one w niczym zanurzone. Na niektóre konsekwencje wykorzystania topologii/metafory/wyobrażenia sieci wskazuje Krzysztof Abriszewski⁴³. Model sieci, w opozycji do modelu przestrzeni, pozwala na zanegowanie wielowarstwowości. Podczas gdy w modelu przestrzeni w modelu przestrzeni konieczne wydaje się, iż należy pojmować relacje zawsze jako wtórne i zależne od istnienia określonych już obiektów, w modelu sieci to obiekty są efektami zagęszczenia i stabilizowania się relacji.

Jak wynika z powyższych analiz, teoria aktora-sieci to ujęcie wyraźnie relacjonistyczne. Można zdefiniować relacjonizm jako stanowisko, w ramach którego uprzywilejowuje się procesy ustanawiania relacji pomiędzy elementami, w stosunku do samych elementów. W ramach relacjonizmu przedmioty oraz podmioty (również ich tożsamość oraz własności istotowe) pojmowane są jako efekty ustabilizowania się relacji. Zmiana, czy też historyczność są tu pierwotne w stosunku do substancji. Latour proponuje zresztą zastąpienie pojęcia substancji pojęciem instytucji, czyli utrwalonego układu działań. W odróżnieniu od strukturalizmu relacjonizm odrzuca istnienie bezwzględnie stabilnych, uniwersalnych struktur.

Latour wprost pisze o konieczności przyjęcia stanowiska „relacjonistycznego” lub „relatywistycznego”, przy czym relatywizm jest tutaj rozumiany bardzo specyficznie. Jest on definiowany nie tyle w sposób negatywny w opozycji do absolutyzmu, co dookreślany pozytywnie jako stanowisko podkreślające wagę procesów *ustanawiania relacji*⁴⁴. Latour przyznaje, że istnieją dwa rodzaje socjologii: klasyczna oraz relatywistyczna, lub raczej relacjonistyczna⁴⁵. Socjologia klasyczna dysponuje ustalonymi punktami odniesienia i gotowymi kategoriami, takimi jak normy, klasy, racje. Posiada ona metajęzyk, w którym potrafi opisać, z czego składa się społeczeństwo, jakie rządzą nim prawa. Socjologia klasyczna nie może jednak w sposób adekwatny analizować techniki, nauki, projektów, ponieważ charakteryzuje je zbyt szybkie tempo. Z tego powodu należy zastąpić klasyczną socjologię socjologią relacjonistyczną z niestałymi przedmiotami odniesienia.

Kilka słów podsumowania

Warto, jak sądzę, zwrócić uwagę, iż program badawczy Bruno Latoura jest na tyle pojemny, że umożliwia analizy innych dziedzin, niżli nauka, na przykład techniki⁴⁶. Według Latoura technika działa tak samo, jak nauka, poprzez serie operacji translacji. W innych książkach Latour aplikuje swoją metodę do analizy dyskursu ekologicznego, sfery stanowienia prawa oraz dyskursu religijnego⁴⁷. Jedną z jego prac jest także fotograficzny esej na temat technicznych i społecznych aspektów Paryża⁴⁸.

Wydaje się, że poszerzając zakres swoich analiz autor ten proponuje zupełnie nową perspektywę socjologiczną⁴⁹: relacjonistyczną, antyesencjalistyczną i (jego zdaniem) bardziej empiryczną. Służyć ona winna lepszemu zrozumieniu nauki, techniki i współczesnego świata, który jest bez ograniczeń i z niesamowitą szybkością przekształcany przez odkrycia naukowe i innowacje technologiczne.

Przypisy

¹ Praca naukowa finansowana ze środków Komitetu Badań Naukowych w latach 2003–2004 jako projekt badawczy.

² W latach osiemdziesiątych mieliśmy do czynienia z serią publikacji artykułów i książek Michela Callona i Latoura, zob. na przykład: Michel Callon, *Éléments pour une sociologie de la traduction. La domestication des coquilles Saint-Jacques et des marin-pêcheurs dans la baie de Saint-Brieuc*, „L'Année Sociologique” 1986, 36, s. 169–208; *La science et ses réseaux. Genèse et circulation des faits scientifiques*, red. Michel Callon, Paris, La Découverte, 1988; *La science telle qu'elle se fait*, red. Michel Callon, Bruno Latour, Paris, La Découverte 1990; Bruno Latour, *Give Me a Laboratory and I will Raise the World*, w: *Science Observed: Perspectives on the Social Study of Science*, red. Karin Knorr-Cetina, Michael Mulkay, London, Sage Publications, 1983, s. 141–170; Bruno Latour, *Science in Action: How to Follow Scientists and Engineers Through Society*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1987; Bruno Latour, *The Pasteurization of France*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1988; Bruno Latour, *The Politics of Explanation: an Alternative*, w: *Knowledge as Reflexivity. New Frontiers in the Sociology of Knowledge*, red. Steve Woolgar, London, Newbury Park, Beverly Hills, New Delhi, Sage Publications, 1988, s. 155–176; Bruno Latour, Steve Woolgar, *Laboratory Life: The Construction of Scientific Knowledge*, Princeton, PUP, 1986, wyd. II. Przyczyniła się ona do powstania grupy badawczej zajmującej się studiami nad nauką i techniką, kierowanej przez tych myślicieli w *Centre de Sociologie de l'Innovation de l'École des Mines* w Paryżu. Jednakże badania w ramach ANT rozwijane są także poza Francją przez takich badaczy jak John Law, Geoffrey Bowker, Anna Mol czy Wiebe Bijker. Obecnie Michel Callon wypracowując własną ścieżkę badań nie współpracuje już tak intensywnie z Latourem.

³ Nazwę *sociology of scientific knowledge* podają sami przedstawiciele tego nurtu, wprowadzając skrót SKK (zob. na przykład red. Andrew Pickering, *Science as Practice and Culture*, Chicago, University of Chicago Press 1992, s. 1).

⁴ Zob. David Bloor, *Anti-Latour*, „Studies in History and Philosophy of Science” 1999, vol. 30, 1, s. 81–112; David Bloor, *Reply to Bruno Latour*, „Studies in History and Philosophy of Science” 1999, vol. 30, 1, s. 131–136; Bruno Latour, *For David Bloor... and Beyond: A Reply to David Bloor's 'Anti-Latour'*, „Studies in History and Philosophy of Science” 1999, vol. 30, 1, s. 113–129; Harry M. Collins i Steven Yearley, *Epistemological Chicken*, w: *Science as Practice and Culture*, red. Andrew Pickering, Chicago, University of Chicago Press, 1992, s. 301–326; Harry M. Collins i Steven Yearley, *Journey Into Space*, w: *Science as Practice and Culture*, red. Andrew Pickering, Chicago, University of Chicago Press, 1992, s. 369–389; Michel Callon i Bruno Latour, *Don't Throw the Baby Out with the Bath School! A Reply to Collins and Yearley*, w: *Science as Practice and Culture*, red. Andrew Pickering, Chicago, University of Chicago Press 1992, s. 343–368; Simon Schaffer, *The Eighteenth Brumaire of Bruno Latour*, „Studies in History and Philosophy of Science” 1991, vol. 22, 1, s. 174–192; Steven Shapin, *Following Scientists Around (Review of Latour's Science in Action)*, „Social Studies of Science” 1988, 18, s. 533–550. Inne krytyki oraz prezentacje stanowiska Latoura to: Karin Knorr-Cetina, *Germ Warfare*, „Social Studies of Science” 1985, 15, s. 577–585; Olga Amsterdamska, *Surely You Are Joking Monsieur Latour!*, „Science, Technology and Human Values” 1990, 15, s. 495–504; Francis Chateauraynaud, *Forces et faiblesses de la nouvelle anthropologie des sciences*, „Critique” 1991, 529–530, s. 459–478; Dominique Pestre, *Pour une histoire sociale et culturelle des sciences. Nouvelles définitions, nouveaux objets, nouvelles pratiques*, „Annales. Histoire, Sciences Sociales” 1995, 3, s. 487–522; Thomas Bénatouil, *Critique et pragmatique en sociologie. Quelques principes de lecture*, „Annales.

Histoire, Sciences Sociales” 1999, 2, s. 281–317; Thomas Bénatouël, *A Tale of Two Sociologies. The Critical and the Pragmatic Stance in Contemporary French Sociology*, „European Journal of Social Theory” 1999, 2 (3), s. 379–396; Roar Hostaker, *Latour – Semiotics and Science Studies*, www.ansatte.hil.no/roarh/artiklar/latouroggreimas.html, 01.03.2003; Alan Sokal, *Professor Latour’s Philosophical Mistifications*, www.physics.nyu.edu/faculty/sokal/le_monde_english.html, 01.03.2003; Stadler Felix, *Beyond Constructivism: towards a Realistic Realism. A Review of Bruno Latour’s ‘Pandora’s Hope’*, www.felix.openflows.org/html/pandora.html, 01.03.2003.

⁵ Latour, *For David Bloor...*, s. 116.

⁶ Warto zwrócić uwagę, że pojęcia ANT są często synonimiczne i nierozłączne. Aktor, aktant, faktysz, quasi-obiekt/quasi-podmiot, czynniki ludzkie/pozaludzkie odnoszą się do tego samego, tj. do tego, co przywykliśmy nazywać przedmiotami czy podmiotami. Przykładami aktantów są dla Latoura drożdże, Pasteur, mikroby. Jak twierdzi Latour, quasi-objekty wydają się nam czasami rzeczami, czasami wyglądają jak znarratywizowane, czasami wydają się być więziami społecznymi. Dodajmy, iż francuski badacz konsekwentnie antropomorfizuje czynniki pozaludzkie, podkreślając w wielu miejscach, że nie-ludzie „stawiają opór”, „działają”, „decydują” czy „rozstrzygają” o czymś.

⁷ Bruno Latour, *Pandora’s Hope. Essays on the Reality of Science Studies*, Cambridge, Harvard University Press 1999.

⁸ Bruno Latour, *Aramis ou l’amour des techniques*, Paris, La Découverte 1992, s. 77.

⁹ David Bloor, *Knowledge and Social Imagery*, London, Routledge, 1976; *Mocny program socjologii wiedzy*, red. Barry Barnes i David Bloor, Warszawa, IFiS 1993.

¹⁰ Pojęcie to zostało użyte po raz pierwszy przez Michela Callona, *Éléments pour une sociologie...*

¹¹ Por. David Bloor, *Anti-Latour...*, s. 84.

¹² Bruno Latour, *Pandora’s Hope. Essays on the Reality of Science Studies*, Cambridge, Harvard University Press 1999, s. 84.

¹³ Michel Callon, Bruno Latour, *Don’t Throw the Baby...*, s. 356.

¹⁴ David Bloor, *Anti-Latour...*, s. 92.

¹⁵ Pojęcia quasi-przedmiotów i quasi-podmiotów zostały zaczerpnięte z koncepcji Michela Serresa, zob. Michel Serres, *Statues*, Paris, Bourin 1987.

¹⁶ Michel Callon, Bruno Latour, *Don’t Throw the Baby...*, s. 354.

¹⁷ Bruno Latour, *One More Turn after the Social Turn...*, w: *The Social Dimensions of Science*, red. Ernan McMullin, Notre Dame, University of Notre Dame Press 1992, s. 282.

¹⁸ Wiele wykorzystywanych przez Latoura pojęć pochodzi z obszaru semiotyki strukturalnej Szkoły Paryskiej Greimasa, zob. Algirdas Julien Greimas, *On Meaning: Selected Writings in Semiotic Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1976; *Semiotics and Language: An Analytical Dictionary*, red. Algirdas Julien Greimas i Joseph Courtés, Bloomington, Indiana University Press 1982; Hostaker, *Latour – Semiotics...* Jak twierdzi Hostaker, pomimo tego, że Latour w sposób wybiórczy wykorzystuje pojęcia semiotyki strukturalnej, można pojmować jego ujęcie jako w istotny sposób zależne od koncepcji Greimasa. Warto zauważyć, że Latour nie ogranicza aplikacji pojęć semiotycznych jedynie do rzeczywistości ściśle językowej.

¹⁹ Bénatouël, *Critique et pragmatique...*, s. 297.

²⁰ Zob. Chateauraynaud, *Forces et faiblesses...*, s. 477.

²¹ Hostaker, *Latour – Semiotics...*, s. 2.

²² Bénatoudl, *Critique et pragmatique...*, s. 295.

²³ Latour, *Pandora's Hope...*, s. 281.

²⁴ Bruno Latour, *We Have Never Been Modern*, New York, Harvester Wheatsheaf 1993, s.138.

²⁵ Latour, *Pandora's Hope...*, s. 306.

²⁶ Philippe Corcuff, *La sociologie des sciences et techniques de Michel Callon et Bruno Latour*, w: *Les nouvelles sociologies. Constructions de la réalité sociale*, tenże, Paris, Nathan-Université 1995, s.71.

²⁷ Latour, *Aramis ou l'amour...*, s. 47. Nie istnieje istota projektu technicznego, który znajduje się w fazie powstawania. Dla twórców innowacji technicznych, świat nie może być pojmowany po platońsku. Latour pisze o konieczności odrzucenia platonizmu, zob. Latour, *Aramis ou l'amour...*, s. 28.

²⁸ Latour, *Pandora's Hope...*, s. 308.

²⁹ Latour, *Pandora's Hope...*, s. 151.

³⁰ Latour, *One More Turn...*, s. 286.

³¹ Latour, *Pandora's Hope...*, s. 118.

³² Latour, *Pandora's Hope...*, s. 123, 179.

³³ Stadler, *Beyond Constructivism...*

³⁴ Czy kategoria programów nie odsyła do tego, co nazywamy esencjami rzeczy? Program działania może oznaczać istnienie jakiegoś rezydium esencji, czegoś determinującego możliwości działania, a tym samym własności istotowe aktanta. Jednak, nawet jeżeli programy stanowią źródło determinujące możliwości i własności aktanta, to własności te wynikają z relacji w sieci, są one efektem wcześniejszych relacji, wcześniejszego ustabilizowania się fragmentów sieci.

³⁵ Możemy zapytać, kto ponosi zatem odpowiedzialność?

³⁶ Latour, *One More Turn...*, s. 286.

³⁷ Latour, *We Have Never...*, s. 6.

³⁸ Callon, Latour, *La science...*, s. 35.

³⁹ Latour, *Pandora's Hope...*, s. 310.

⁴⁰ Latour, *Aramis ou l'amour...*, s. 115.

⁴¹ Latour, *We Have Never...*, s. 3.

⁴² Sande Cohen, *Science Studies nad Language Supression – A Critique of Bruno Latour's We Have Never Been Modern*, „Studies in History and Philosophy of Science” 1997, vol. 28, 2, s. 339.

⁴³ Krzysztof Abriszewski, *Problem Foucaulta. Podmiot, władza i zalecenia właściwego postępowania*, w: *Filozofia i polityka XX wieku*, red. Marek Szulakiewicz, Kraków, Aureus 2001, s. 65–78. W swoim tekście autor ten odczytuje koncepcję Michela Foucault przez pryzmat relacjonistycznych założeń teorii aktora-sieci.

⁴⁴ Na przykład w pracy *We Have Never Been Modern* Latour definiuje dwa rodzaje relatywizmów: absolutny i relatywny, przy czym relatywizm relatywny można po prostu nazwać relacjonizmem, Latour, *We Have Never...*, s. 111–114.

⁴⁵ Latour, *Aramis ou l'amour...*, s. 163–164.

⁴⁶ Bruno Latour, *Technology is Society Made Durable*, w: *A Sociology of Monsters: Essays on Power, Technology and Domination*, red. John Law, London, Routledge 1991, s. 103–131; Latour, *Aramis ou l'amour...*

⁴⁷ Zob. Bruno Latour, *Politique de la nature – comment faire entrer les sciences en démocratie*, Paris, La Découverte 1999; Bruno Latour, *La fabrique du droit. Une ethnographie du Conseil d'État*, Paris, La Découverte 2002; Bruno Latour, *Petite réflexion sur le culte modernes des dieux faitiches*, Paris, Les Empêcheurs de Penser en Rond 1996; Bruno Latour, *Jubiler – ou les tourments de la parole religieuse*, Paris, Les Empêcheurs de Penser en Rond 2002, Ewa Bińczyk, rec. Bruno Latour, *Jubiler – ou les Tourments de la Parole Religieuse*, „Przegląd Religioznawczy” 2003, nr 1, s. 175–180.

⁴⁸ Bruno Latour, *Paris ville invisible*, Paris, La Découverte, 1998.

⁴⁹ Będzie to perspektywa socjologiczna bardzo specyficzna, eliminująca z pola analiz pojęcie społeczeństwa i zastępująca je pojęciem zbiorowości. Odrzucając wszystkie dotychczasowe teorie socjologiczne, Latour nazywa swoje podejście a-socjo-logią, zob. Bruno Latour, *The Pasteurization...*, s. 166.

Žižka problemy z nadmiarem

Istnieją dwie afirmacje miłości. Kiedy zakochany spotyka innego, jest to najpierw afirmacja bezpośrednia (psychologicznie: olśnienie, zachwyt, uniesienia, szalona projekcja spełnionej przyszłości: zżera mnie pragnienie, pęd do szczęścia): wszystkiemu mówię *tak* (oślepiając siebie). Następnie otwiera się długi tunel: moim pierwszym *tak* targają wątpliwości, miłosnej *wartości* nieustannie zagraża deprecjacja: jest to chwila namiętności smutnej, wzrostu resentymentu i własnej ofiary. Z tego tunelu mogę jednakże się wydostać; mogę „się przełamać”, niczego nie przekreślając; mogę znowu afirmować to, co afirmowałem po raz pierwszy, afirmować nie powtarzając, gdyż teraz tym, co afirmuję, jest afirmacja, a nie jej przypadkowość: afirmuję pierwsze spotkanie w jego różnicy, chcę jego powrotu, nie jego powtórzenia. Mówię innemu (dawnemu czy nowemu): *Zacznijmy raz jeszcze*.

Roland Barthes

Co Roland Barthes ma na myśli mówiąc o dwóch afirmacjach miłości? Myślę, że chodzi o naprzemiennosc ekspozycji: rzeczywistości (obiekt mej miłości – widzę go najpierw w oderwaniu od wszystkiego innego) i języka (pojawiają się wątpliwości, zaczynam pytać o sens, a to pytanie najbardziej miłości zagraża).

To nie przypadek, że w tak krótkim czasie ukazały się w Polsce aż trzy pozycje Slavoya Žižka, socjologa słoweńskiego, jednego z głównych przedstawicieli szkoły lacanowskiej w Lublanie. Podejmuje on problemy statusu wiedzy (a raczej pewnej kompetencji w zarządzaniu wiedzą) w kulturze, w niemal wszystkich odcieniach złożoności – na płaszczyźnie konfliktów ideologicznych, na płaszczyźnie sztuki, problemu zmiany rozumienia pojęcia fantazji (które ewoluuje zwłaszcza od czasów odkrycia psychoanalizy). Myślę, że powstaje środowisko chłonne na ten sposób uprawiania humanistyki, który określić można jako konsekwentne utrzymywanie napięcia między badanym przedmiotem a pojęciową strukturą go obejmującą. Cała jednak koncentracja dotyczy tego, co się symbolicznej strukturze (językowi) wymyka, pewnego tajemniczego nadmiaru (może on przyjmować różne nazwy w zależności od rodzaju prowadzonych badań: obiektu, rozkoszy, wartości dodatkowej). Ten „nadmiar” obserwujemy na skutek nieprzystawania struktury symbolicznej (języka) do rzeczywistości i odczuwamy go (doświadczamy) raczej po stronie rzeczywistości (jej obiektów).

Żeby uchwycić metodę Žižka, trzeba doświadczyć jednej z rzeczy stających się dla niego kanwą do poważnych rozważań. Ja miałam dwa takie mocno działające na wyobraźnię doświadczenia. Pierwsze, to duże rozczarowanie przy pierwszym i jedynym konsumowaniu *coca-coli light*, której smak w niczym nie przy-

pominał dobrze znanego smaku coli tradycyjnej. Drugie doświadczenie rozciągnięte jest w czasie, to kilkakrotne próby interpretacji filmu Antonioniego *Powiększenie*. Žižek nie tylko rzetelnie analizuje status coli jako towaru i interpretuje film Antonioniego, lecz wnioski wyciągnięte z tych analiz są zaskakujące, bo dotyczą najważniejszej życiowo sprawy – miłości.

Zacznijmy od *coca-coli*. Autor *Przekleństwa fantazji* na przykładzie *coca-coli* opisuje paradoks pierwotnej jakości życia ludzkiego – doświadczenia nadmiaru, czy inaczej pragnienia. Dlaczego pragnienie ma taką dziwną naturę, że nie wyczerpuje się, gdy uzyskamy obiekt swoich pragnień? Paradoks *coca-coli* jest według Žižka przeciwny paradoksowi miłości, bo w miłości ważny jest obiekt, a w doświadczeniu konsumpcji takiego specyficznego towaru jak cola, obiekt (zaspokajający pragnienie) roztapia się, niknie, schodzi na dalszy plan. W przypadku *coca-coli light*, właściwie znika zupełnie.

Paradoks miłości można przedstawić w słowach Julii skierowanych do Romea: „im więcej daję, tym więcej posiadam”. Czyli to co daję, inwestuję w konkretny obiekt mej miłości. Według Žižka, ideologia kapitalizmu mówi coś odwrotnego: „im więcej kupujesz, tym więcej musisz wydawać”. Czyli – im więcej posiadam, tym więcej muszę dawać. Posiadanie nie wiąże się tutaj z zaspokojeniem, które jest celem miłości, oczywiście celem na zawsze nieosiągniętym (ale pragnienie może zostać zaspokojone symbolicznie – dzięki istnieniu obiektu miłości).

Miłość powinna być „znakiem zmiany uzasadnienia” – powie Jacques Lacan. Celem psychoanalizy jest uczynienie człowieka zdolnym do pracy i do miłości. Efekt miłości (*nouvel amour*) to znak, że w ramach tej samej struktury coś zaczyna działać inaczej. Psychoanaliza nie ma za zadanie zmienić człowieka lecz zmienić owo ulotne „coś” i „uleczyć” pragnienie. Gdy zastanawiałam się co znaczy pragnienie „wyleczone”, doszłam do wniosku, że chodzi chyba o pragnienie zainwestowane w obiekt, przy świadomości, że sam obiekt tej inwestycji nie wymusza. Czy Julia była piękniejsza niż inne kobiety? Nie, stała się taka w oczach Romea. Nie jest tak, że osoba przeze mnie kochana, jest kochana „sama w sobie”.

Teraz wróćmy do wyjaśnienia odwrotności paradoksu coli, czyli ogólniej – kapitalizmu, w stosunku do paradoksu miłości. Myślę, że kupując po cenach hurtowych, w hipermarketach, wychodzimy z założenia, że im więcej kupujemy, tym mniej wydajemy. Jest to jednak prawda tylko na jednym poziomie, poziomie ekonomicznym, której ważnym działem jest oszczędność, ale na poziomie psychologicznym kapitalizm nie funkcjonuje już według logiki wymiany lecz według rozkoszy (a wobec „nadmiaru” logika staje się bezradna). Zadaniem rynku nie jest dostarczanie potrzebnych towarów lecz stwarzanie potrzeb. Kapitalizm jest nakierowany na uzyskanie „wartości dodatkowej”, „wartość wymienna” jest tylko środkiem do celu. Kapitalizm jest systemem logicznym na poziomie „wartości wymiennej”, ale my uczestniczymy w nim ignorując tę logikę. Towar ma określoną (mniej lub bardziej adekwatną do swojej „rzeczywistej” wartości) cenę, ale my – kupując – musimy wierzyć, że ta cena jest zaniżona, że wartość „rzeczywista” towaru wykracza poza jego wartość użytkową (wymierną). Czyli na przykład, gdy kupuję

firmowe, drogie buty, to nie kupuję tylko przedmiotu obuwniczego lecz marzenie o przynależności do lepszych (bardziej eleganckich, wysportowanych, bogatszych) ludzi, do lepszego świata. To „wartość dodatkowa”, a nie „wartość wymienna” zmusza nas do wydawania wciąż więcej, przy czym musimy myśleć, że wydając – oszczędzamy. Jako, że wyjątek potwierdza regułę, można wskazać jednostki oszczędzające na hurtowych zakupach, które robią wcześniej dokładne spisy produktów, są nieczułe na promocje itd. Ale większość „hurtowników” wydaje w sumie więcej, niż wydawała kupując produkty po cenie detalicznej, a w dodatku nie znaczy to, że są w stanie skonsumentować to, co kupili.

Próbujemy zaspokoić pragnienie, myśląc, że zaspakajamy potrzeby. Na przykładzie *coca-coli*¹ jako najwyższym towarze kapitalistycznym, ucieleśniającym rozkosz dodatkową, Žižek pokazuje owo rozdarcie, któremu wciąż zaprzeczamy – między potrzebą a pragnieniem. Kluczowe są dwie, wzajemnie powiązane cechy coli: smak (przyjemność nie wprost – cola ma smak lekarstwa) i jej cel (zbędny charakter coli – skoro smakuje jak lekarstwo, to jakim cudem stała się napojem?). Po raz pierwszy *Coke* została wprowadzona jako lekarstwo, od początku wykraczając poza bezpośrednią wartość użytkową, funkcjonując jako bezpośrednie wcielenie „TEGO” (czystego nadmiaru rozkoszy). Gdybyśmy pili ją jako dodatek, rzadko, tylko jako urozmaicenie menu napojów, nie byłoby paradoksu. Paradoksalny skutek jej właściwości, ów zbędny charakter *coca-coli* sprawia, iż pragnienie jej jest tym bardziej niezaspokajalne: im więcej jej pijesz, tym bardziej chce ci się pić. Obdarzona słodko-gorzkim smakiem nigdy nie zaspokaja skutecznie pragnienia. W hasle reklamowym *coca-coli*: „*Coke*, to jest TO!” tkwi dwuznaczność. Co to znaczy „TO”? Upragniony przedmiot, obiekt pożądania, wiecznie umykający. *Coke* jest specyficznym towarem, którego szczególna wartość użytkowa jest już bezpośrednim ucieleśnieniem samego nadmiaru. Proces przekształcania wartości użytkowej w czyste NIC znajduje swój kres w coli bezkofeinowej. Dlaczego? Bo pijemy napoje z dwóch powodów: dla ich wartości odżywczej oraz/lub dla ich smaku. W przypadku coli dietetycznej jej wartość odżywcza została zawieszona (zero kalorii), a kofeina – kluczowy składnik jej smaku – również została wyeliminowana. Jedyne, co pozostaje, to czysta obietnica substancji nigdy nie zmaterializowanej.

W psychoanalizie nieświadome nie jest tylko id (sfera popędów) lecz również superego (uwewnętrzzone normy kulturowe). Przykład z colą ujawnia Freudowski paradoks superego: im sumienniej przestrzegasz jego nakazów, tym bardziej czujesz się winny. W przestrzeni pragnienia logika zrównoważonej wymiany jest zakłócona na rzecz nadmiaru. Uzyskaliśmy powszechną świadomość, że każde ludzkie doświadczenie jest doświadczeniem językowym, i że nie można wyeliminować z języka pragnienia. Niestety, pragnienie nie jest tym co nas łączy lecz tym, co nas różni, jeśli nie dzieli. Bo pragnienie nie dotyczy przyjemności, którą jesteśmy w stanie jakoś „zuniwersalizować”, na przykład tak: przyjemność jest przeciwieństwem przykrości. Gdyby człowiek dążył tylko do przyjemności, Marks miałby rację, można by go było zaspokoić, komunizm byłby możliwy. Człowiek dąży jednak do rozkoszy (w Lacanowskiej psychoanalizie używamy dwuznacznego

pojęcia *jouissance*, w którym mamy: *jouis – sence* – wpisany nakaz rozkoszowania się sensem). Ów nakaz nie wymaga jakiegoś szczególnego „przyczepienia” dla sensu. Sens można odnaleźć wszędzie, albo zgrabniej – nadać sens można dosłownie wszystkiemu (każdej rzeczy, każdej informacji), ale to nie znaczy że warto wkładać i szukać go wszędzie. Freud „ustanowił” psychoanalizę jako drogę torującą możliwość miłości i pracy (w znaczeniu twórczości), czyli dwóm możliwościom nadawania sensu światu. Ilu ludzi jest naprawdę twórczych? Komu udaje się w życiu realizować miłość? Niewielu. A przecież powszechnym jest pragnienie nadania sensu własnemu życiu.

Myliłby się ktoś, kto by sądził, że rozkosz dotyczy tylko sfery popędowej. Rozkosz równie mocno dotyczy sfery norm. Skoro przechodzimy do ilustrowania wywodu filmami, pozwolę sobie przypomnieć film Bernardo Bertolucciego pt. *Ukryte pragnienia*. Akcja toczy się w należącej do angielskiego rzeźbiarza willi w Toskanii, gdzie przebywa międzynarodowe artystyczne towarzystwo. Dołącza do niego dziewiętnastoletnia Lucy. Jej matka była gościem willi dwadzieścia lat wcześniej i tu ją poczęła. Lucy przybyła do Włoch w dwóch celach: pragnie dowiedzieć się, kto jest jej prawdziwym ojcem i zamierza stracić dziewictwo. Kiedyś, jako piętnastolatka, całowała się tu po raz pierwszy. Nastrój filmu aż kapie od erotyzmu. Czy główna bohaterka jest powszechnie pożądana za swe walory „smakowe” (młoda, piękna)? Bynajmniej, raczej wszyscy pożądamy jej stanu sprzed odkrycia tajemnicy, że seks to nic takiego (ona jeszcze tego nie wie). Stan niewinności ma w jej przypadku drugie dno, jest połączony z inną tajemnicą – ona dodatkowo nie wie kto jest jej ojcem; istnieje zagrożenie kazirodztwem. Psychoanaliza mówiąca o mieszananiu sfery popędowej (przyjemnościowej) ze sferą norm wciąż okazuje się dziwnie aktualna. Gdy odbieramy psychoanalizę jako zdezaktualizowaną, bo sprowadzającą wszystko do sfery seksualności, jesteśmy nieświadomi, że przymus szukania zaspokojenia (konsumuj/kupuj więcej), jest tym samym przymusem przestrzegania moralnych norm (pracuj, żeby móc kupować; używaj mniej, żeby móc używać dłużej). Psychoanaliza demaskuje też niebezpieczną skłonność ludzką do przypisywania sensu byle czemu (muszę to mieć/kupić, skoro stać mnie na to). Sens nie tkwi w rzeczach lecz jest wytwarzany wtórnie. Ta prawda, wydawałoby się banalna, o wtórności sensu, pozwala inaczej spojrzeć na to, co przez sens odrzucone (czy jakby chciała psychoanaliza – wykluczone). Według Žižka „postmodernistyczny” przełom następuje dopiero wraz z Lacanem², ponieważ traktuje on rozkosz jako „rzeczywistą Rzeczą”, wokół której obudowuje się znaczenie.

Swoje refleksje o statusie tego, co wykluczone, obrazuje dwoma filmami – *Powiększeniem* Antonioniego i Hitchcockowską *Łodzią ratunkową*. Według Žižka Hitchcock jest twórcą postmodernistycznym, a Antonioni nie.

Bohater *Powiększenia* Antonioniego, wywołuje zdjęcia zrobione w parku. Powiększając pewien szczegół, odkrywa ledwo widoczny zarys ciała. Żeby sprawdzić czy to nie złudzenie, rusza do parku i faktycznie znajduje ciało. Następnego dnia powraca na miejsce zbrodni i stwierdza, że ciało zniknęło. Zwłoki – zgodnie z kodem powieści detektywistycznej – stanowią przyczynę pragnienia interpreta-

cyjnego detektywa (i czytelnika). Klucz do zagadki otrzymujemy dopiero w ostatniej scenie filmu. Bohater rezygnuje ze śledztwa i wybiera się na spacer w okolicy kortu tenisowego, gdzie grupa ludzi imituje grę bez piłeczki. W trakcie tej niby-gry nieistniejąca piłeczka zostaje wybita poza ogrodzenie. Bohater po chwili namysłu schyla się, markuje podniesienie przedmiotu i odrzucenie na kort. Ta scena pełni funkcję metaforyczną, wskazując, iż bohater godzi się na „grę bez obiektu”.

Odkąd informacja stała się towarem, możemy się obyć bez niej, tak jak możemy obyć się bez towaru – wystarczy otoczka, reklama, sens – jak w przypadku coli. „Rzecz” sama staje się mało ważna, ważniejsze staje się jej miejsce w strukturze – tak można zrozumieć przesłanie modernizmu. Ale to też złudzenie. „Rzecz” nie znika, przez to, że ją odrzucimy czy zredukujemy. Przeciwnicy postmodernizmu często uważają go za refleksję o „nieistotnych sprawach”, ale „nieistotne sprawy” (cola) nie znikną przez to, że uznamy je za nieistotną, bo nie posiadającą sensu (cola nie ma ani wartości odżywczych ani smakowych; właśnie jako wykluczona, w sposób „zdekodowany” szkodzi zdrowiu).

„Postmodernizm”, według Žižka, pokazuje obiekt bez otoczki, uwidaczniając, iż sam w sobie jest on obojętny i arbitralny. Ten sam obiekt może więc funkcjonować raz jako rzecz wstrętna, innym razem jako wzniosły przedmiot. Tak budowany jest efekt grozy w filmach Hitchcocka – poprzez sam obiekt, a nie poprzez otoczkę wokół. Nie jest to znany efekt rewolucji w dziedzinie filmów grozy, gdzie zamiast bezpośrednio pokazywać straszliwego potwora, sygnalizuje się jedynie jego obecność – za pomocą dźwięków zza kadru, cienia itp. Typowa metoda Hitchcockowska polega na odwróceniu tej procedury. W scenie z *Łodzi ratunkowej* grupka alianckich rozbitków przyjmuje na pokład niemieckiego marynarza z zatopionego okrętu podwodnego. Jak pokazane jest zdumienie, gdy okazuje się, że uratowany człowiek to wróg? Gdyby scenę tę nakręcono w tradycyjny sposób, na koniec akcji kamera pokazałaby ocalałych rozbitków w łodzi: zakłopotanie na ich twarzach, wskazujące, że wydobyli z wody kogoś, kogo się nie spodziewali. W momencie kulminacji suspensu kamera pokazałaby w końcu niemieckiego marynarza. Hitchcock nie pokazuje rozbitków. Pokazuje obiekt wprost – niemieckiego marynarza, który wchodzi na burtę i mówi z przyjaznym uśmiechem: *Danke schön!* Kamera trzyma się Niemca i tego, jaki efekt wywołuje jego obecność, dowiadujemy się jedynie na podstawie jego reakcji na reakcje rozbitków: uśmiech zamiera, pojawia się zmieszanie³. Jestem miłym człowiekiem, ale dla kogoś mogę być wrogiem. I to nie zależy ode mnie, przynajmniej nie całkowicie.

Modernizm to czas, gdy maszyna intersubiektywności i komunikacji z powodzeniem funkcjonuje mimo braku Rzeczy. Mamy na przykład ideę „niezakłóconej komunikacji” Jürgena Habermasa, który próbuje przesunąć akcent od racjonalności poznawczo-instrumentalnej ku racjonalności komunikacyjnej. Aby to zrobić musi znaleźć punkt oparcia w „niczym”. Habermas wierzy w „bunt rozumu”, który dokonałby się poza pragnieniem (odrzuca filozofię świadomości). Według niego, teza Adorno i Horkheimera o niemożności pojawienia się sprzeciwu społecznego w „całkowicie administrowanym świecie” blokuje potencjał emancypacyjny

teorii krytycznej. „Filozofia świadomości” tropi interesowność prywatną (związaną z założeniem, że pragnienie jest tym co nas różni, a nie łączy), a tymczasem pieniąż i władza stają się u Habermasa uniwersalnymi regułami gry, które nie potrzebują Rzeczy. Wychodzi on od pytania: czy może istnieć „czyste” (tzn. nie podporządkowane interesom poznawczym) poznanie? Owo „nic” (bezinteresowność) jest pozytywne. Na tym opiera się jego projekt komunikacji wolnej od zakłóceń, etyki komunikacyjnej. Przyznaje oczywiście, że komunikacja językowa charakteryzuje się strukturą roszczeniową, ale według niego oznacza to, iż mówiący musi wraz z aktami mowy podnosić cztery zasadnicze roszczenia: do zrozumiałości, do prawdy, do słuszności przekonania normatywnego, do wiarygodności intencji⁴. Czyli są to roszczenia „bez obiektu”.

W postmodernizmie natomiast akcent pada na Rzec, ale gdy owa przerażająca, albo fascynująca rzecz zostaje pokazana bezpośrednio, wychodzi na jaw, iż jest ona zwykłym przedmiotem codziennego użytku lub czymś (cechą) w zwykłym człowiekiem, który zrzędzeniem losu (przypadku) wypełnił jakąś lukę w porządku symbolicznym. Tak jak cola zrzędzeniem przypadku stała się napojem wybranym („Bądź sobą – wybierz pepsi”). Krytykuje się postmodernistów za pochwałę kapitalizmu, ale może oni tylko odkrywają prawa rządzące tym rodzajem gry, pokazując „wzniosłe obiekty ideologii” bez otoczki wzniosłości. Nie jest więc to pochwała kapitalizmu lecz pokazanie jego sprzecznej struktury i prawdy o naszym w niej uczestnictwie.

Według Kantowskiej definicji Wzniosłości, jest to przedmiot (przyrody), którego wyobrażenie skłania umysł ku temu, by nieosiągalność ujmował myślowo jako unaoczniające przedstawienia idei. Paradoks tego, co Wzniosłe, jest więc następujący: to, co Wzniosłe, jest obiektem, w którym doświadczamy permanentnej porażki przedstawienia. W wyniku tej porażki, możemy mieć przecucie rzeczywistego wymiaru Rzeczy. To rzeczywisty wymiar Rzeczy jest nieosiągalny. Uczucie wzniosłości jest więc uczuciem przykrości wypływającym z nieodpowiedniości naszej wyobraźni do oceny dokonywanej przez rozum, a równocześnie także rozkoszą, jaką budzi zgodność tego właśnie sądu o nieodpowiedniości zdolności zmysłowej z ideami rozumu, jako że dążenie do tych idei jest dla nas prawem. Ta mediacja niemożności odróżnia entuzjazm, wywołany przez to, co Wzniosłe, od fanatyzmu. Fanatyzm jest szalonym złudzeniem, polegającym na przekonaniu, że możemy bezpośrednio ujrzeć albo uchwycić to, co znajduje się poza tym, co zmysłowe. Entuzjazm fanatyzmu jest przykładem przedstawienia czysto negatywnego – miejsce Rzeczy zostaje wskazane przez niepowodzenie jej przedstawienia.

Žižek podkreśla, że Kant pozostaje więźniem pola przedstawienia. Jeśli określimy Rzec jako transcendentny nadmiar znajdujący się poza obszarem tego, co może być przedstawione, określamy ją wówczas jako negatywną granicę pola przedstawienia: na przykład (żydowskie) pojęcie Boga jako radykalnej Inności, ciągle pozostaje krańcowym, zewnętrznym punktem logiki przedstawienia. Stanowisko Hegla jest „bardziej kantowskie niż samego Kanta” – stwierdzi Žižek – nie dodaje niczego do Kantowskiego pojęcia Wzniosłości, traktuje ją tylko bardziej dosłow-

nie, umiejscawia ponad polem przedstawienia. Musimy ograniczyć się do czystej negatywności, do negatywnego samoodniesienia przedstawienia. Zgodnie z Heglowskim określeniem różnicy między śmiercią boga pogańskiego a śmiercią Chrystusa – śmierć pierwszego jest zaledwie śmiercią ziemskiego ucieleśnienia, podczas gdy w przypadku śmierci Chrystusa umiera Bóg, jako pozytywny byt transcendentny. Fenomenalności nie przewyżczamy, sięgając poza nią, ale w wyniku doświadczenia, że poza nią nie ma niczego – że to, co jest poza nią, to właśnie owo NIC absolutnej negatywności⁵.

Tego rodzaju refleksja wydawała się jeszcze parę lat temu wyznaczaniem „kresu” filozofii, metafizyce. Myślę, że dziś nie musimy używać aż tak tragicznych określeń. Nie próbując sięgnąć POZA, możemy pozostać na gruncie czystego NIC. Trwanie (nie mylić z samounicestwieniem) w tej szczelinie (nieprzypadkowo metaforyka określania tej sytuacji staje się „heideggerowska”) chwyta struktury rzeczy i ich działanie (na przykład strukturę prawa moralnego). Jest to trochę obsceniczne.

Prawa społeczne pacyfikują nasz egotyzm i regulują homeostazę społeczną – pisze Žižek – prawo moralne natomiast tę homeostazę zakłóca, bo jest bezwarunkowym przymusem⁶. Ten bezwarunkowy przymus jest obsceniczny.

Obsceniczność definiowana jest różnie, Žižek nie zatrzymuje się przy tym pojęciu, choć go używa. Obsceniczny ekshibicjonista to ten człowiek, który nie chce aby patrzono mu w twarz, chce sprowadzić cały swój byt do jednej Rzeczy. Chyba najlepiej byłoby dla dookreślenia pojęcia obsceniczności posłużyć się analizami Jeana Baudrillarda. Współczesne społeczeństwo, według tego myśliciela, zalewają obrazy, do tego stopnia, że następuje zachwianie „ontologii obrazu”. Już na początku lat osiemdziesiątych Jean Baudrillard identyfikował obsceniczność „ekstazy komunikowania” w przesunięciu kultury ku hiperrealności. Obsceniczność zaczyna się według niego dokładnie tam, gdzie nie ma już sceny, gdzie wszystko staje się przezroczyste i zbyt widzialne, wystawione w ostrym świetle informacji. Obsceniczność kojarzy się więc z nadmiarem widzialności, dostępności do informacji, która nie powinna być ujawniona, wydobyta na jaw. Nastąpił „awans powierzchni” – gdyby przywołać kategorie Viléma Flussera – efekt cywilizacji to strategia wynoszenia wszystkiego na zewnątrz, czynienia ważnymi samych powierzchni, a dodatkowo efekt technologii cyfrowej czyni wszystko płaskim.

Žižek zauważa obsceniczność już wcześniej, nie tylko na poziomie obrazów i cyberprzestrzeni, ale w teoriach filozoficznych, których z obscenicznością raczej nie kojarzymy. Obsceniczność prawa moralnego jest według niego drugą stroną jego formalnego charakteru. W prawie moralnym jesteśmy wzywani do urzeczywistnienia niemożliwej *jouissance*. Dlatego to nie kto inny, a markiz de Sade uosabia według Lacana prawdę filozofii Kanta, że przyznanie prymatu praktycznemu, ponadteoretycznemu rozumowi jest poddaniem się „irracjonalnemu” nakazowi imperatywu kategorycznego. Szczęście u de Sade’a nie polega na rozkoszy lecz na zerwaniu hamulców, które przeciwstawiają się pragnieniu. W tym sensie, wyobraźnia maksymalizuje oczekiwanie bez spełnienia, które groziłoby utratą pra-

gnienia. Wyobraźnia erotyczna pozwala odzyskać wszelkie możliwości, które zostały zablokowane z powodu zyskania przez duszę świadomości – świadomości zmuszającej ją do doświadczania realności innego, posiadania go i utraty. Obsceniczność prawa moralnego nie polega więc na jakichś „patologicznych” treściach, które zanieczyszczają jego czystą formę lecz na samej formie. Prawo moralne jest obsceniczne o tyle, o ile go słuchamy, ponieważ jest prawem, a nie z powodu pozytywnych racji. Kant miał więc doskonałą intuicję obsceniczności „zawieszonego w próżni” prawa moralnego, ale na pewno nigdy nie zgodziłby się na nazwanie go „obscenicznym”.

Ta obsceniczność wymaga widzialności, a więc jakiegoś obiektu zapośredniczającego rzeczywistość, który dotąd był ukryty, a teraz nagle wydobyto go na powierzchnię. Według Žižka, tak zwany „wzniosły obiekt ideologii” to właśnie sama struktura nadająca znaczenie przypadkowym rzeczom, stanom, wydarzeniom, celom. Status wzniosłego obiektu⁷ ulega niemalże niedostrzegalnemu, ale zasadniczemu przesunięciu: to, co Wzniosłe, nie jest już obiektem wskazującym za pośrednictwem swej nieadekwatności na wymiar transcendentnej Idei, lecz jest obiektem wypełniającym puste miejsce Rzeczy. U Kanta uczucie Wzniosłości jest wywołane przez zjawisko nie mające granic (chodzi przede wszystkim o zjawiska szalejących żywiołów), a u Hegla inaczej, mamy do czynienia z obnażeniem tego co Naturalne, na przykład w rozważaniach o Jezusie. Bóg, który stworzył świat, jest Jezusem, tym nędznym osobnikiem ukrzyżowanym razem z dwoma łotrami. Sekret spekulacji dialektycznej tkwi nie w dialektycznym zapośredniczeniu – uwzniosleniu tego, co przypadkowe, ale w tym, że sama owa negatywność musi siebie powtórnie ucieleśnić w jakiejś nędznej, całkowicie przypadkowej cielesnej resztkę.

Poza językiem są tylko marne resztki, a język to zawsze nadmiar (znaczenia). Dwie opozycyjne struktury radzenia sobie z nadmiarem, czyli zarządzania tym, co symboliczny porządek chce wykluczyć (ustalmy wreszcie jedną właściwą interpretację!) to struktura histeryczna i obsesyjna⁸.

Określenia tych struktur zaczerpnięte są oczywiście z psychoanalizy, przyjmiemy się im więc na jej gruncie. Podmiot histeryczny chce mieć do czynienia ze swoim pragnieniem poprzez pragnienie innego podmiotu (przeogląda się w innym). Histeryk (częściej reprezentują tę strukturę kobiety) pragnie, żeby analityk powiedział mu, co stanowi jego pragnienie. Żeby utrzymać analizę, analityk nie może oczywiście pozwolić ulokować się w miejscu, w którym chciałby go widzieć pacjent, powstrzymuje się więc od domagania się, nie prosi: powiedz mi więcej (łamię symetrię komunikacji – psychoanaliza nie chce być kolejnym rodzajem komunikacji). Pacjent odnosi się do analityka jak do upodmiotowionego, czyli jako tego, który domaga się, żeby pacjent mówił więcej, chce coś wiedzieć o pacjencie, a to uruchamia swoje pragnienie względem niego.

Histeryczna struktura to domaganie się przez *Wielkiego Innego*. Figura *Wielkiego Innego* jest osią pragnienia, to coś obiektywnego, zapośredniczającego pragnienie i relację „między dwoma” w akcie komunikacyjnym (na przykład język traktować można jako *Wielkiego Innego*, jako coś, czego nie można sobie przy-

właszczyć). Podmiot histeryczny prowokuje, domaga się od innego, żeby interpretował, sam nie wie czego pragnie – inny jako *Wielki Inny* ma mu to powiedzieć.

Obsesyjna struktura jest jakby odwrotnością histerycznej, to budowanie granicy przeciwko *jouissance* innego, próba niszczenia *Wielkiego Innego* (gdy na przykład analityk odpowiada pytaniem na pytanie – obsesyjny denerwuje się: „proszę odpowiedzieć na moje pytanie!”). Strona pragnienia jest skreślona, jak gdyby jej nie było, tam gdzie działa pragnienie – u obsesyjnego pokazuje się przekonanie.

Neurotyk histeryczny nie może ścierpieć czekania, bardzo się śpieszy, wyprzedza siebie i rozmija się z obiektem swojego pragnienia z powodu niecierpliwości, ponieważ zbyt szybko pragnie go posiadać. Natomiast neurotyk obsesyjny buduje cały system, pozwalający mu przesuwając w nieskończoność spotkanie z obiektem: żaden moment nie jest odpowiedni. Obsesyjny (częściej mężczyzna) stara się nie konfrontować z pragnieniem innego. Mimo wszystko, to co powoduje że dyskurs ewoluje i mamy szansę zrozumieć jak działa pragnienie, to właśnie zwracanie się do analityka jak do osoby, czyli zwykłego innego (wymiana poglądów). Ważne jest, żeby pacjent próbował komunikować się z analitykiem, jak ze zwykłym innym, a analityk ma pamiętać, że nie może nim być (słucha języka, struktury wypowiedzi, a nie treści, koncentruje się na wypowiedzianych znaczących).

Dla neurotyka histerycznego pragnienie jest wyekspozowane, każdy obiekt oferuje więc zbyt mało rozkoszy, jego doświadczenie polega na tym, że „to wciąż nie to”, dążenie to próba osiągnięcia w końcu odpowiedniego obiektu. Według obsesyjnego, obiekt oferuje za dużo rozkoszy. Obsesyjny mógłby nie wytrzymać bezpośredniego spotkania z obiektem z racji jego nadmiernej pełni⁹, dlatego opóźnia to spotkanie.

Kłopoty wynikają z tego, że pragnienie jest również pragnieniem *jouissance* (czymś nadmiarowym, czego nie można zaspokoić). *Jouissance* przeżycia nie jest skierowana do czegoś, to po prostu zużywanie (jednorazowe) przedmiotu, nie powtarza się. Na przykład akty seksualne – nie kumulują się w jakiś sens. Każda *jouissance* takiego aktu kończy się w sobie samej. Każdy RAZ jest aktem sam w sobie, po jednym razie nie znaczy, że ustaliła się jakaś zasada na całe życie. *Jouissance* ciała innego jest jednokierunkowa, jest to *jouissance* „kawałeczka”, nie całości. *Jouis-sance* to również nakaz rozkoszowania się (no znajdź w tym RAZ jakąś zasadę! Zdecyduj wreszcie co ci sprawia przyjemność!), nakaz ze strony superego.

Dwie granice miłości – *Wielki Inny* i inny jako podmiot miłości tak bardzo to zjawisko komplikują. Podmiot pragnąc, narzuca siebie innemu i *Wielkiemu Innemu*. Analityk jest ustawiany w miejscu *Wielkiego Innego* (kogoś kto zna tajemnicę pragnienia), ale on ma za zadanie nie być *Wielkim Innym*. Celem psychoanalizy jako odkrywania struktury podmiotu jest taka zmiana układu ekonomicznego *jouissance* (pragnienia), żeby rozkosz była ekonomicznie znośna, żeby miała funkcję osiągnięcia, a nie tracenia. Problemem jest przymus produkowania *jouissance* w określony sposób. Analityk nie może się narzucać z interpretacją, ma działać w koalicji z podmiotem, a nie w koalicji z *Wielkim Innym* (punktem zaczepienia norm). Podmiot poprzez analizę ma odsunąć paraliżujące działanie *Wielkiego In-*

nego. Założeniem psychoanalizy jest, że najmądrzejszy pacjent (coraz częściej analizowani świetnie orientują się czym jest psychoanaliza, jak działa, mają nie tylko szczegółową wiedzę na ten temat, ale i wyobrażenia) jest zawsze głupi w stosunku do swojego pragnienia (podmiot jest *joue* przez swoje pragnienie)¹⁰.

Miłość jest zawsze wzajemna, czyli to, czego człowiek pragnie, to być pragnionym przez innego, być potrzebnym innemu (*Wielkiemu Innemu* – bo inny, którego kochamy staje się kimś szczególnym, wybranym). Miłość to ciągle kłamstwo, bo uznaje się w niej cechy, których ona nie może mieć – pokrywanie się miłości (spełnienia) i pragnienia. Miłość domagając się miłości, jest jednocześnie koniecznością i niemożliwością. Miłość nie przestaje się domagać miłości, jest *encore* i *en corps* (*jouissance*). *Encore* (abstrakcyjne *jeszcze*: „im więcej ciebie, tym mniej”) jest nazwą szczeliny *en corps* (w ciele), z której dochodzi domaganie się: kochać to narzucać siebie innemu, żeby ten, kto kocha był kochanemu potrzebny.

Wprawdzie „(...) ludzką rzeczą jest pożądać tego, czego pożądamy inni, dlatego właśnie, że oni tego pożądamy”¹¹, ale nie w taki sam sposób. Pragnienie polega więc na tym, żeby być pragnieniem innego. Pragnienie od początku jest pragnieniem jego pragnienia.

Dla późnego Lacana przedmiot jest właśnie tym, co „jest w podmiocie bardziej niż sam podmiot”. Przekroczyć swój fantazmat to uznać, że nie ma we mnie żadnego tajemniczego skarbu (Rzeczy), że wsparcie, na którym się opiera moje „ja”, jest czysto fantazmatyczne. Fantazja jest pierwotną formą narracji¹². Sama forma narracji świadczy o jakimś wypartym antagonizmie, tzn. opowieść milcząco zakłada jako już z góry dane to, co stara się odtworzyć. Gdy pewien moment postrzegany jest jako moment utraty jakiejś cechy, okazuje się, że cecha ta powstawała właśnie w momencie jej rzekomej utraty. Wbrew potocznemu pojęciu fantazjowania jako folgowania sobie, w zaspokajaniu pożądań zakazanych przez prawo, fantazmatyczna narracja jest aktem jego ustanawiania – podkreśla Žižek. Fantazja to pusty gest: system musi dopuszczać możliwość wyborów, którym nigdy nie wolno pozwolić na realizację, ponieważ ich pojawienie się doprowadziłoby do dezintegracji systemu. Przykładową sytuacją obrazującą te paradoksy, zaczerpniętą z Žižka, może być ubieganie się dwóch przyjaciół o awans w pracy. Kiedy po zakończeniu rywalizacji, awans przypada jednemu, rzeczą właściwą jest zaproponowanie drugiemu, że wygrany wycofa swoją kandydaturę, aby to tamten mógł awansować. Natomiast rzeczą tamtego jest odmówić, odrzucić tę ofertę. Gest jest wykonywany, aby został odrzucony, ale czy to jest tylko „pusty gest”? Nie, bo dokonywana jest tutaj wymiana symboliczna, i chociaż wracamy do punktu wyjścia, obie strony zawierają pakt solidarności. Gdyby oferta została przyjęta, spowodowałoby to dezintegrację pozoru wolności wiążącego się z porządkiem społecznym. Miłość jest swego rodzaju „pustym gestem”, jest równie wywrotowym aktem jak wywrotowym aktem jest trzymanie się litery Prawa (wywrotowym aktem nie jest więc odrzucenie litery Prawa – podkreśli Žižek) wbrew fantazji, na której się ono opiera (że jest racjonalne, właściwe itd.).

Fantazja operuje na dwa sposoby: zamykając zakres faktycznie możliwych wyborów jednocześnie zachowuje fałszywe otwarcie systemu. Zostajemy w przekonaniu, że wykluczony wybór mógłby się zdarzyć, a nie dochodzi do niego tylko z powodu przygodnych okoliczności lub więcej, bo tak wybraliśmy. Mógłbym skorzystać z oferty przyjaciela i dostać ten awans zamiast niego, ale nie zrobię tego ze względu na naszą przyjaźń. Otóż, tak naprawdę, nie mogę skorzystać z oferty przyjaciela, bo gdybym tak zrobił, unieważniłbym warunki początkowe tego aktu – przyjaźni samą. „Przekraczanie fantazji” polega właśnie na akceptacji bolesnego faktu radykalnego zamknięcia (możliwości). Inny przykład, prostszy (obsesyjne odwiekanie): mógłbym nauczyć się języka obcego, gdybym włożył więcej pracy; ale na pewno się go nauczę – prędzej czy później; gdy kupię odpowiedni program komputerowy do nauki języków; wstrzymam się jeszcze, bo podobno wyszedł teraz jeszcze lepszy niż ten poprzedni. Fantazja to złudzenie otwartości, manipuluje faktami układając je w celowy ciąg przyczynowo-skutkowy. Stawką fantazji jest tajemnica pożądania odczuwanego przez innego¹³. Podmiot jest tym, kto/co szuka wiedzy – czym jest dla innego: rodziców, kochanki, żony, męża, współpracownika, przyjaciół – pragnąc odkryć LOS zaangażowany w jego istnienie. Pocięcha fantazji brzmi: zostałem powołany do życia w określonym celu.

Według Lacana, człowiek wciąż bezskutecznie próbuje stworzyć całościowy obraz własnej osoby i także tego, do kogo mówi, potoczne wypowiedzi rozgrywają się w warstwie narcystyczno-imaginacyjnej. Wyobrażeniowe należy do poziomu „ja” (zubożonego obrazu). Podstawowym złudzeniem filozoficznym, ale także psychologicznym jest utożsamienie podmiotu z „ja” (Ego). „Ja” to miejsce wyobrażeniowych identyfikacji podmiotu, naznaczone tęsknotą do alienującej jedności (alienującej, bo jest obrazem innego), konstituuje się przez relację z zewnętrznym wizerunkiem stawiającym je w sytuacji „niezgody z własną rzeczywistością” – poczucia, że jest się zawsze czymś więcej niż tym, czym się jest, czyli nie jest się ani tylko ciałem, ani tylko wizerunkiem, nie jest się tym bardziej całością złożoną z jednego i drugiego. Pierwiastek wyobrażeniowy zostaje oddzielony od symbolicznego w relacji „ja” jako „ani to (obraz) ani to (ciało)”. Świadomość rozdzielania tych porządków, które dotąd się pokrywały, przenika całą kulturę współczesną.

Jean François Lyotard¹⁴ mówi o współczesnym uzewnętrznieniu wiedzy w stosunku do podmiotu. Zdaniem tego myśliciela, problem zarządzania wiedzą dzisiaj polega na skazaniu na ciągły przyrost mocy. Między takimi rodzajami mowy jak nauka, etyka czy polityka powstaje nowe pokrewieństwo i stara zasada, że nabywanie wiedzy jest nierozdzielnie związane z kształtowaniem osoby coraz bardziej wychodzi z użycia, aż po radykalne uzewnętrznienie wiedzy w stosunku do podmiotu wiedzy. Fantazja jest bardziej rozległa niż system symboliczny, wchłania go jak gąbka i poddaje swemu prawu, jednemu prawu – powtórzeniu.

Wszeczeństwo nowoczesnej nauki w samej swej „bezsensowności” implikuje gest „wykraczania poza fantazję”, likwidację białych plam, obalenie dziedziny tego, co Niewyjaśnione. Oszustwo nauki polega na pokazywaniu terenu poza fantazją, złudzeniem jest samo to POZA.

Częsty zarzut w stosunku do małych narracji jest taki, że nie dają nadziei (na lepsze jutro, na prawdziwe odczytanie, na znalezienie właściwej interpretacji). Małe narracje to próba myślenia z wnętrza, a nie próba ustawienia się POZA. Akcent pada tutaj na Rzecz i efekt, jaki wywołuje, wynikający z miejsca zajmowanego przez nią w strukturze. Trzeba też pokazywać miejsca, z których ogląda się rzeczy. Może to jest nowy sposób radzenia sobie z nadmiarem wiedzy, informacji, perspektyw, i sposób uzyskania powszechnej świadomości, że każde ludzkie doświadczenie jest doświadczeniem językowym, z którego nie można wyeliminować pragnienia. Niestety, pragnienie nie jest tym co nas łączy. Być może patrzymy na te same rzeczy, ale perspektywa, z której patrzymy jest wciąż tylko nasza. Zanim zacniemy pokazywać rzecz, trzeba więc opisać swój sposób patrzenia. Może można to zrobić równocześnie? Czyli próbować zajmować miejsca rzeczy? Równocześnie pokazywać rzecz i swój na nią sposób patrzenia, żeby jak najmniej zostało wykluczone. Założenie jest wtedy tylko jedno: każde sensowne doświadczenie jest doświadczeniem językowym. Nawet miłość, mimo silnego zakorzenienia w obiekcie, jest doświadczeniem językowym i trwa tylko dopóki mam siłę powiedzieć *encore. Zacznijmy raz jeszcze.*

Przypisy

¹ Por. Slavoy Žižek, *Przekleństwo fantazji*, przeł. Adam Chmielewski, Wrocław, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego 2001, s. 10–12.

² Por. Slavoy Žižek, *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*, przeł. Janusz Margański, Warszawa, KR 2003, s. 213–214.

³ Žižek, *Patrząc z ukosa...*, s. 215.

⁴ Por. Andrzej Szahaj, *O komunikacyjnym zwrocie w teorii krytycznej Jürgena Habermasa*, w: *Dyskursy rozumu: między przemocą i emancypacją. Z recepcji Jürgena Habermasa w Polsce*, red. Lech Witkowski, Toruń, Wyd. Adam Marszałek 1990, s. 138–143.

⁵ Slavoy Žižek, *Wzniosły obiekt ideologii*, przeł. Joanna Bator i Paweł Dybel, Wrocław, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego 2001, s. 237–241.

⁶ Žižek, *Wzniosły obiekt ideologii...*, s. 103.

⁷ Žižek, *Wzniosły obiekt ideologii...*, s. 241.

⁸ Žižek, *Wzniosły obiekt ideologii*, s. 219–227.

⁹ Nadmierna pełnia jest utożsamiana z kobiecością. Carl Gustav Jung rozróżnił dwa archetypowe dążenia: kobiece dążenie do pełni i męskie dążenie do doskonałości. Nie są to dążenia dialektycznie się uzupełniające. Pustka jest wielką tajemnicą kobiecości – napisze Jung. „Mężczyźni nie jest to całkowicie obce; otchłań, niezbadana głębia, *jin*. Żalność tego pustego niebytu mocno go boli (mówię tu jako mężczyzna) i człowieka kusi, by stwierdzić, iż to stanowi całą «tajemnicę» kobiety. Taka kobieta jest czystym losem. Mężczyzna może powiedzieć, co mu się w tym podoba; być za lub przeciw; albo za i przeciw równocześnie, a w końcu wpada w tę dziurę, absurdalnie szczęśliwy, a jeżeli nie, to stracił i pokpił swoją jedyną szansę zrobienia z siebie mężczyzny” (*O naturze kobiety*). Ten pusty niebyt jest doświadczany jako żalony tylko z punktu widzenia mężczyzny, ale jednocześnie – mimo porażki prób jego wyjaśniania – nie można wobec niego przejść obojętnie.

¹⁰ Z notatek własnych z seminarium R. Carrabino nad *Seminarium XX J. Lacana* pt. *Encore* (Warszawa, czerwiec 2003).

¹¹ Alexandre Kojčve, *Wstęp do wykładów o Heglu*, przeł. Światosław Florian Nowicki, Warszawa, Fundacja Aletheia 1999, s. 11.

¹² Žižek, *Przekleństwo fantazji...*

¹³ Žižek, *Przekleństwo fantazji...*, s. 44–51.

¹⁴ Jean-François Lyotard, *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, przeł. Małgorzata Kowalska i Jacek Migasiński, Warszawa, Fundacja Aletheia 1997.

De(kon)strukcja podmiotu jako propozycja epistemologiczna. Białoszewski i Heidegger

1. Uwagi wstępne

Rozumienie bycia stało się w dziejach metafizyki pewnego rodzaju skandalem. Przez tysiąclecia zapomniany, ów problem powraca w myśleniu Martina Heideggera wraz z projektem przekroczenia dotychczasowego sposobu percepcji świata. Jak to było możliwe – może zapytać czytelnik pism fryburskiego filozofa – że Bycie samo (*das Seyn*) nie dało Europejczykowi do myślenia, a ów pominął je w poznawczych – przedstawieniowych, jak powiedziałby autor *Bycia i czasu* – eksploracjach bytu. Trudno nie zgodzić się z tym, że Bycie jest podstawą i prawdą bytu, trudniej jednak mówić o istnieniu w sposób pozytywny².

Projektując swoją koncepcję myślenia Bycia, Heidegger wskazywał na konieczność takiego przeformułowania bytu ludzkiego, aby możliwe było postawienie pytania podstawowego (*Grundfrage*) o źródło Bytu³. Dokonany w ten sposób zwrot (*die Kehre*) od myślenia mojego-Bycia, bycia człowiekiem do ujmowania Bycia samego wiązał się z istotną zmianą sposobu ludzkiego poznawania⁴. Odtąd *Da-sein* – pojmowane jako *jawno-bycie*, nie zaś jako przytomność⁵ – to pewnego rodzaju „miejsce”, w którym odkłada się – *wydarzająca się* – prawda Bycia. Heidegger przypomina nam tym samym o źródłach słowa *logos* – to *legein*, ‘kłaść’ – człowiek w myśl tego winien być tym, który odkłada prawdę w słowo chroniące – poezję (*Dichtung*). Ów słynny zaś *wskok z Przyczynków do filozofii*, który mamy dokonać intryguje właśnie poprzez to, że domaga się „uciszenia” ludzkiego bytu i wsłuchania się w (to, co niesie) powiadanie (*Sage*).

Zapewne rację ma Wawrzyniec Rymkiewicz, kiedy pisze, iż pytanie o to, co znaczy być „nie jest pytaniem obojętnym, lecz pytaniem, które zawsze mnie osobiście dotyczy, ponieważ jestem”⁶. Ale chyba inną rzeczą jest być zainteresowanym w sprawie, inną zaś być jedynym, z którego woli i inicjatywy kwestia Bycia zostanie rozwikłana. Oczywiście wydaje się to, że „pytanie o bycie zakłada istnienie bytu, który jest w ten sposób, że wykracza poza swoją bytowość (to, czym jest), wydobywając na jaw – w tym ruchu wykraczania – swoje bycie (to, że jest)”⁷. Zapytajmy jednak czy z faktu, że to jedynie *Dasein* ma możliwość zapytywania o bycie wynika, że usłyszenie namowy Bycia (nie tylko tego zatem, którego „nosicielem” jest *Dasein*) jest wynikiem jakiejś inicjatywy poznawczej bytu ludzkiego?

Sygetyka, którą proponuje filozof w miejsce tradycyjnej logiki ontologicznej wspiera się na „ograniczonych działaniach” podmiotu. Zadaniem człowieka (użyjmy jeszcze tego słowa...) jest bycie poszukiwaczem Bycia. Ale owo po-

szukiwanie nie jest bynajmniej – jak się zdaje – aktem, który zależałby od ludzkiej inwencji i zdolności tworzenia. Poszukiwanie bowiem dla Heideggera to tyle, co „utrzymywanie-się-już-w-prawdzie, w Otwartym tego, co się skrywa i usuwa”⁸. To jakby samo wy-**dar**zanie Bycia (pogimnastykujemy jeszcze polszczyznę) namawia człowieka do pozostania jego obrońcą i stróżem. To, co się odkrywa i zdarza (Bycie), mówiąc jeszcze prościej, *daruje się*, niejako samo z siebie, człowiekowi.

Trudno być istotnie przekonanym, co do tego, „gdzie” należy poszukiwać – w sposób pozytywny – owego Bycia. Proponujemy przyjrzeć się pod tym kątem słowu poetyckiemu – zgodnie zresztą z namową samego Heideggera, który w innym miejscu podnosi – za Friedrichem Hölderlinem – iż to, co jest stanowią poeci.

Wybieramy Białoszewskiego. Także ze względu na pierwsze spostrzeżenie, że oto ograniczenie roli podmiotu w procesie poznania jest rysem charakterystycznym dla całego późnego pisarstwa autora *Oho* (milczenie, czyli jego realizacja rozumiana jest również często jako skutek niemożliwości wyrażenia rzeczywistości w stopniu zadawalającym dla podmiotu⁹, ale ta kwestia pozostanie na marginesie naszych dociekań). W tekście tym podejmiemy rozważania nad możliwościami osiągnięcia stanu „ja”, który byłby tożsamy ze stanem rzeczywistości (jako warunkiem podmiotowego aktu poznawczego) i posłużyłby do działań epistemicznych. Taki oto sens owej de(kon)strukcji mamy tutaj na uwadze.

2.1. De(kon)strukcja podmiotu w perspektywie problemu Bycia

Pytamy o to, czy możliwe jest przekazanie fenomenowi bycia. Ale jakiego bycia? Najpierw bycia człowiekiem¹⁰. A dlaczego nie bycia samego? Otóż po prostu o tymże byciu zwyczajnie, jak każdy zresztą uczestnik kultury europejskiej, nie pamiętamy.

Poczucie mojego bycia jest doświadczane w pierwszym rzędzie poprzez sferę cielesności¹¹, która stanowi analogon tego, co widoczne. Większość ujawnień bycia w późnej poezji autora *Rozkurzu* posiada charakter odkrycia o proweniencji wizualnej właśnie. Ponadto Białoszewski utożsamia problem bycia z dzianiem się życia fizycznego i biologicznego¹²:

Nieposzykowanie mi się/ większych iść:/ noga utyka

(O, s. 10 – podkr. A. G.¹³)

Dwukropek przenosi nas od nas nazwy dla bycia w jego realizację. Spróbujmy zapisać sens przedmiotowy tego fragmentu: „Moja noga utyka, wskutek czego nie mogę wybrać się w żadną dłuższą podróż pieszą”. W przypadku wypowiedzi poetyckiej dzieje się tak oto, iż mamy do czynienia z autonomizacją pewnej czynności, która uzyskuje tym samym własne, niejako niezależne od władzy podmiotu, istnienie. E. Sławkowa, analizując funkcję konstrukcji znominalizowanych w twórczości Białoszewskiego stwierdziła, iż ich użycie przede wszystkim komunikuje o zdarzeniach¹⁴. Stanowi to dosyć istotny krok na drodze do wypracowania formuł poetyckich oddających „sposób istnienia świata wyzwolonego spod władzy

podmiotu”¹⁵, a w dalszej perspektywie myślenia samego bycia. Badaczka zauważa także, iż użycie form typu NA, umożliwiające prezentację czynności samych w sobie, wzrasta szczególnie wyraźnie w ostatnim okresie twórczości autora *Oho*¹⁶:

chodzenie
za duże
zmęczenie
rura w głowie
buczy
zglupienie
już leżę
i to tak zostanie?
(SPNW, s. 310)

Prymat czynności nad sprawstwem podmiotu w twórczości Białoszewskiego – aby rzecz uściślić – daje interpretować się na wielu płaszczyznach. Proceder ten można rozumieć począwszy od poetycko-psychologicznej prefiguracji przedmiotowości bytu ludzkiego¹⁷, filozoficznie jako upadanie – mówiąc słowami Heideggera – w *das Man* a skończywszy zapewne na strukturalistycznej tezie, że człowiek jest raczej żyty, niż żyje. Ową wielowymiarowość warto jedynie zarysować, gdyż jakiegokolwiek rozstrzygnięcie interpretacyjne nie wydaje się właściwe.

Co trzeba zatem uczynić, aby przypomnieć sobie o Byciu samym i spróbować je uchwycić? Na początek na pewno przydałoby się wydobyć z siebie świadka, jakiegoś nad-ja, które – jako nad-świadomość – pozwoli uchwycić fenomen bycia; Białoszewski wykorzystuje w tym celu motyw unoszenia się nad sobą:

wiszę nad sobą// to zastanowienie
(R, s. 191)

przerzucony przez życie/ patrzę/ jak się wisi/ mnie i światu/ nad sobą
(O, s. 106)

Model ludzkiego istnienia proponowany w twórczości Białoszewskiego to „bycie oderwistką”, rodzaj stoickiego oddalenia od świata zgiełku i mas. Postawa świadka, zawieszona w Pomiędzy, staje się gwarantem śledzenia najdrobniejszych przejawów istnienia, całego „zlepu sytuacyjnego”. Bohaterowie tej twórczości dziwią się nieustannej pogoni innych za bytem, chciejstwu posiadania; w jednym z wierszy poetyckie *porte parole* podmiotu, Ciotka Aniela, relacjonuje zdarzenie, które wytrąca ludzi z porządku codzienności:

STACJA/ – Sto minut opóźnienia// Co to zmienia?// Mnie nic./ Innym
wszystko
(R, s. 213)

Owi inni, którzy stoją w tak drastycznej opozycji wobec bohaterki, nie pojmą znaczenia czasowości w procesie bycia; są jak „latawce przyszpileni” do swoich

przyzwyczajień i celów – opóźnienie pociągu przerywa łańcuch pędu, jednakże brak otwartości na bycie powoduje, iż nie pojmą oni owego wytrącenia w sposób pozytywny. Ciotka Aniela mogłaby tyleż retorycznie, co wprost powtórzyć za Heideggerem (porozumienie w kwestii bycia nie zna różnic w charakterze jego odkrywców – stąd groteskowość zestawienia tych dwóch postaci jest tylko pozorona): „któż dzisiaj troszczy się o Bycie? Wszystko ugania się za bytem”¹⁸.

Zapytajmy zatem: kto jest „uprawniony” do odsłaniania fenomenu bycia? Ten jedynie, kto ustanowił dla siebie, jako cel nadrzędny, aprioryczny projekt poznawania życia. Człowiek-poeta skupiony na czynności odsłaniania wszelkich przejawów (nawet tych z pozoru błahych i ulotnych) istnienia siebie i świata, predestynowany do podjęcia wysiłku chronienia dokonanych odkryć. Stąd wyróżnienie samego siebie i ustanowienie się „stróżem rzeczywistości” nie ma w sobie nic z wyniosłego bałwochwalstwa; praca nad byciem (zapisywanie jego różnorodnych przejawów) staje się przede wszystkim powołaniem, które wiąże się z odpowiedzialnością.

I oto pojawia się przed nami postać człowieka-poety (tak go nazwijmy) skupionego na sobie i swoich czynnościach poznawczych. Dziewiąte piętro w mrówkowcu, gwarantujące nieustanny „styk z nieskończonością”, porównywane z wieżą i latarnią („Na tej wieży/ w tej latarni”) ustawia mówiący podmiot w relacji obok świata a ściślej ponad nim. Owo „wyniesienie” powoduje wstąpienie poety – mówiąc językiem Heideggera – w sferę Bliskości bycia. Tym, który pozwala przejawić się prawdzie bycia (nieskrytości) jest poeta¹⁹ stojący na straży, przekazujący świadectwo tej prawdy Śmiertelnym. Bycie poetą – jako bycie Pomiędzy ludźmi i bogami – stanowi pewien wyróżniony ontologicznie modus bycia²⁰:

Ja/ stróż/ latarnik/ nadaję/ z/ mrówkowca

(OS, s. 41)

Na 9-tym piętrze siedzę/ stoję/ w oknie/ pilnuję

(OS, s. 42)

Tak oto dochodzimy do punktu, z którego można przystąpić do przepisania „donosu rzeczywistości”:

mijane

z daleka

w ledwie omgielkowaniu

czegoś wypuszczonego

ukazują swoją konstrukcję

jako odkrycie

(OE, Drzewa – kwiecień – uwaga, s. 148)

Najpierw tytuł, syntetyczny skrót: co – kiedy – w jaki sposób. Później całe zdarzenie, podczas którego ukazują się w „ledwie omgielkowaniu” dalekie zarysy drzew. Ich szkielec, konstrukcja okazuje się dla podmiotu odkryciem sensu pre-

zentującego się w ten sposób bytu. Czego jednak dowiadujemy się o samym tym bycie? – spyta czytelnik. Odpowiadamy: nic. W ten sposób odbywa się tutaj być może to, co Heidegger nazywał nowym początkiem, skokiem do pytania gruntującego wszelką wiedzę. Białoszewski wskazuje na konieczność ponownego postawienia kwestii Bycia samego. Powyższy tekst, to po prostu zapis dochodzenia do odkrycia, napotkania bytu w jego byciu.

Bycie bytu – w ujęciu Heideggera – jawi się jako od-krywające skrywanie; prawda o jakimś bycie nie jest przez nas stwarzana, nie jest także raz na zawsze ustaloną przyległością sądu i rzeczy, ona wydarza się jako odkrycie właśnie. Zdziwiająco jak bardzo ów lakoniczny wiersz przywodzi na myśl słynną Heideggerowską metaforę prześwitu (*die Lichtung*): oto człowiek podążający bez kierunku zauważa w leśnym gąszczu przecinkę, przez którą prześwieca światło (to jak wiadomo jest w metafizyce używane jako metafora siły sensotwórczej). Tworzy się tym samym ów prześwit, w którym pojawia się przywieziony w Otwarte – jak powiedziałby Heidegger – do obecności byt. Byt w-stawia się w Otwarte (czasoprzestrzeń, w której zjawia się byt) – a zatem wiedza o bycie powinna zostać oparta na podstawowej kategorii prawdy jako nieskrytości (*aletheia*)²¹. Ważne są przede wszystkim, w drodze ku rozumieniu, trzy podstawowe „zdarzenia”:

- 1) w-stawienie w Otwarte (inaczej: wy-stawienie, wyróżnienie z tła);
- 2) uobecnienie, ukazanie się bytu (wobec) *Da-sein* i ponowne skrycie;
- 3) odkrycie i przechowanie dokonane w słowie.

U Białoszewskiego podobnie: 1) „coś wypuszczonego” (byt – drzewo wycinające się z amorficznego niezróżnicowania; 2) „ukazanie swojej konstrukcji” (uobecnienie dla percepcji podmiotu); 3) ludzkie poznanie „jako odkrycie”. Zwróćmy uwagę, iż Bycie bytu ujawnia się bez jakiegokolwiek działalności człowieka: drzewa po prostu **ukazują** się człowiekowi. Moment kwitnienia, pojawienie się pierwszych pąków – tworzące efekt *ledwie omgielkowania* – objawia konstrukcję bytu; w ten sposób drzewa odsłaniają się same²². Całe to wydarzenie daje asumpt do zapisu; i to właśnie stanowi, wedle fryburskiego filozofa, punkt dojścia – chronienie i odkładanie prawdy w dziele sztuki²³.

No dobrze, można by rzec, przyjmijmy, że naprawdę nasza wiedza o przedmiotach wywodzona z podstaw klasycznej, posługującej się przed-stawianiem, metafizyki, która zapomniała o tym, iż byt przejawia się w świetle swojego bycia, winna znaleźć swoje ugruntowanie, ale – wypada chyba powtórzyć: czego tak naprawdę dowiedzieliśmy się o konkretnym bycie? Odpowiadamy: nic. Ale jak możemy cokolwiek pewnego powiedzieć skoro od czasów starogreckich nie pamiętamy o swoich podstawach? Heidegger, wydobywając brak naszej wiedzy o kwestii Bycia zapytywał w ten sposób:

Czy to przypadek [że *aletheia* jako prześwit – przyp. A. G.] pozostaje w ukryciu? Czy tylko zaniedbanie ludzkiej myśli? Czy nazwa dla zadania myśli nie brzmi w takim razie: prześwit i obecność. *Skąd* jednak i *jak* jest (*gibt est*) prześwit?²⁴.

Na te pytania – jak wiadomo – odpowiedzi nie ma.

Przyjrzyjmy się jeszcze jednej peregrynacji poznawczej:

Trawopis

trawy są
ja jestem
ale one kuszą, zanim co,
ciągną w górę
a zobaczone
unoszą się w stronę odwrotną
(SPNW, s. 330)

Trawopis. Zapis o trawie? Niezupełnie, to chyba nieledwie próba stworzenia tekstu, który byłby niejako bezpośrednim przeniesieniem bytu w zapis – przepisanie podyktowane przez rzeczywistość²⁵.

Poznawcza działalność podmiotu złożona jest jakby z kilku stacji. Ontologiczne zrównanie bytów podmiotu i przedmiotu, jakby zniesienie różnicy ontycznej pomiędzy trawą i człowiekiem sprawia, że „owi stworzonowie” występują we wspólnej mierze, którą wystawia Bycie: „trawy są/ ja jestem”. Ale dlaczego poeta odziera przerwą (pustką) byt od bycia? Można rzec, ponieważ bycie jest niedostępne. Dalej zatem owo pragnienie doniesienia bycia bytu przez podmiot otwiera „akcję” tego króciutkiego utworu, a ściślej to ów byt wzywa – „kusi” – poetę. I tutaj wydarza się – jak się zdaje – zjawisko paradoksalne: uobecnienie, fakt, iż byt ujawnia się w swej naoczności, wstawia – mówiąc językiem Heideggera – w Otwarte (to, że trawy „ciągną w górę” może oznaczać zarówno ich wzrost – ujawnienie się z nasiona, a także drogę człowieka do miejsca, w którym objawia się byt) nie gwarantuje poznawczego sukcesu – trawy „unoszą się w stronę odwrotną”. Byt na powrót skrywa się, wycofuje – jego bycie znów staje się nieuchwytnie.

Poetycki eksperyment uzmysławia metafizyczne nawyki człowieka, który nastawiony jest na rozumienie bycia jako czegoś „stojącego naprzeciw człowieka i nadchodzącego *od strony* owego *naprzeciw*”²⁶. Białoszewski notuje tym samym zagrożenie dla wystarczania się bycia, które, aby mogło się ujawnić, musi uczynić to niejako samo z siebie, bez ingerencji i choćby starań podmiotu²⁷.

Największym wyzwaniem dla gruntującego Bycie człowieka jest wytrwanie, utrzymywanie się (*das Halten*) w *jawno-byciu* (Heidegger łączy je ściśle z byciem *Pomiędzy*)²⁸ – jako „stanie”, który przysługuje urzeczonemu i powołanemu przez Bycie (*Seyn*) do podjęcia ryzyka rozumienia tegoż bycia człowiekowi²⁹. Podstawowym zadaniem staje się przeto utrzymanie (siebie) we właściwej egzystencjalnej możliwości bycia. Związane jest to bezpośrednio z pojęciem czasowości a konkretnie z żywiołem terażniejszości, jedynie w której dostępne jest bycie.

Zatrzymaną we właściwej czasowości, a tym samym właściwą współczesność nazywamy okamgnieniem. Termin ten trzeba rozumieć w sensie aktywnym jako ekstazę. Oznacza on zdecydowane, ale w zdecydowaniu zatrzymane zachwycenie (*Entrückung*) jestestwa³⁰.

U Białoszewskiego wszystko, co wydarza się w świecie odbierane jest niejako *in statu scribendi*; każdorazowo projekt poznania i akcja poznawcza podjęte przez

podmiot odbywają się we wszechobecnej terażniejszości, w której dopiero istnieje możliwość zjawienia się bytu w jego byciu. „Współczesność właściwa – mógłby powtórzyć za Heideggerowskim egzegetą Białoszewski – możliwa jest tylko jako mgnienie (*Augenblick*), co z istoty zakłada brak trwania, momentalność. Jest to nagle rozpoznanie swej sytuacji w świecie”³¹. Prześwit, niczym Heraklitejska błyskawica rozcinająca na chwilę zasłonę ciemnego nieba, rozświetla wstępujący weń byt; podobnie u Białoszewskiego – wszelkie poznanie odbywa się na prawach ekstatycznego odkrycia, w epifanicznym błysku:

Oho!// kapła chwilka
(R, s. 180)

Oto czasowość sama. Ktoś ją jednak musiał „uchwycić”, ktoś w takim stopniu skupiony na sobie i terażniejszości, że wyzwolił się od percepcji konkretnego bytu. Weryfikacja tego zdarzenia przekracza możliwości tradycyjnej kategoryzacji. Dopiero potraktowanie człowieka na sposób egzystencjalnego *jawno-bycia* może pozwolić na podjęcie próby rozumienia tego, co tutaj zostało wyrażone. A dzieje się to właśnie wówczas, gdy obecność człowieka wobec bycia pojmujemy jako *ek-statyczne* stanie we wnętrzu prawdy bycia, trwanie w bliskości bycia, które staje się gwarantem dostrzeżenia nawet najdrobniejszych przejawów istnienia³².

W późnej twórczości Białoszewskiego odnajdziemy wiele różnorodnych zapisów momentalnych przejawów bycia. Dla każdego z nich utworzone zostają efermeryczne, całkowicie jednorazowe (jak same ich doświadczenia) formuły genologiczne; pojawiają się zatem: *ziewanny*, *wyrywki*, *mig*, *traf* (zob. R, s. 104–105). Podejmowany zostaje nawet trud uchwycenia bycia zjawisk, które nie mają bezpośredniego powiązania ze sferą ludzkiej egzystencji, a dotyczą fenomenalnego sposobu istnienia świata (np. istotności *chwili po uciszeniu* – zob. R., s. 129).

Odczucie Bycia zjawia się u Białoszewskiego zawsze w aurze fascynacji i problematyczności (jedna z formuł określających poezję jego autorstwa głosi, iż zadaniem poezji jest „luźne przekazywanie niejasności bycia”). Bardzo często percepcja Bycia samego ogranicza się do zarejestrowania, jedynie pewnych, jego aspektów wizualnych:

cisza, ciemno, pusto
ruchu nie ma
ale się przesuwa
czarne na czarnym
szarzeje

świecidła błota wiszą
podskakują

nikt nie nadaje głosu
zbiera się sam

chodzą rosnące, leżące
ćmią się, połyskują

jest dużo wszystkiego
(OE, Ciemne i szare naoczności, s. 131)

O czym traktuje ten króciutki wiersz? O niczym! Nie ma tutaj mowy o żadnym konkretnym byciu, lecz o Byciu: nieokreślone coś użycza się tutaj jako wystawiające swoje Bycie. To, co daje się wyodrębnić jest tutaj różnorodnymi odmianami światła. O istnieniu, które wyłania się z ciemności można wnioskować jedynie na podstawie odcinania się z tła („czarne na czarnym/ szarzeje”). Dzieje się zatem tak, iż bycie wyłania się bezpośrednio z tej sfery, która pozostaje poza kreacjonistyczną aktywnością podmiotu; motywy te pojawiają się zresztą niejednokrotnie (zob. O, s. 131).

Doświadczenie Bycia odbywa się w warunkach absolutnej izolacji człowieka od innych, w ciszy samotności – w owym stanie *jawno-bycia*, w którym utrzymujący się podmiot zostaje owładnięty nadzwyczajnością uobecnienia się bycia. Pierwszą reakcją człowieka staje się **zdziwienie** odkryciem oczywistości istnienia³³ (zazwyczaj jednak niedostępnego), w ślad za tym przychodzi **urzeczenie** oraz próba zapisu, odnalezienia nazwy dla wydarzonego bycia („jest dużo wszystkiego”). „Bycie (*Seyn*) jest czymś niezwykłym w tym sensie, że pozostaje nietykalne dla każdej zwyczajności. Dlatego, aby o tym wiedzieć, musimy odstąpić od wszelkich nawyków”³⁴.

O ile odsłanianie bycia – z mocy aktywnego podmiotu – u późnego Heideggera jest jeszcze jednym etapem, który należy przekroczyć w drodze do Bycia samego³⁵, o tyle dla Białoszewskiego sprawa ta podlega zakwestionowaniu. Spróbujmy przyjrzeć się temu bliżej na przykładzie:

puszczam/ laskę wody/ to jej nie ma/ patrzy: jest/ kot ją łapie/ to ją bije/ to
ona go bije
(R, s. 148)

Skąd pewność, że chodzi o bycie? Otóż stąd, że nie może być tutaj mowy o jakimkolwiek istotowym sensie (wszelkie próby klasycznej interpretacji byłyby owocem czytelniczego *ens creatum*) – domeną tego wiersza, jak i Bycia samego, jest wydarzenie. Puszczenie laski wody jest czynnością, podczas której zaobserwowany zostaje byt (*laska wody*) w swoim byciu – to fascynujące doświadczenie staje się możliwe dzięki pewnemu eksperymentowi, który zasadza się na opuszczeniu zwyczajowo przyjętej perspektywy. Tutaj finalne odkrycie (*to ona go bije*) przekracza możliwości potocznej percepcji. I to właśnie spostrzeżenie, które stało się faktem za sprawą podmiotu pozwoliło na wielostronne ujęcie całości zdarzonego bycia.

Właśnie – jaki był udział człowieka w tym odkryciu? Mimo niewielkiej, zdawałoby się, ingerencji, to eksperymentator reprezentuje tu siłę nadrzędną – dzięki niemu (podjętej przezeń akcji – **puszczam** laskę wody) i jego reżyserii (domyślamy się, że podmiot bawi się, regulując dopływ wody) dopiero zaistniało bycie. Sztucznie wytworzone bycie? Tak, przy czym zdumiewające jest tutaj nie tyle samo istnienie, co magiczne wręcz zdolności jedynie iluzji nieobecności podmiotu.

2. 2. Zniknięcia, błyski – czyli o nie-byciach bytu ludzkiego

Nie-bycie, kontemplacyjne rozplątanie się w świecie, dla którego to doznania pierwowzór stanowią opisy sytuacji przeniesienia świata do wnętrza poznającego podmiotu (i utożsamienie podmiotu z przedmiotem) – oto motywy podejmowane bardzo często przy okazji namysłu nad enigmatycznymi zapisami (pochodzącymi głównie z tomu *Rozkurz i Oho*) Białoszewskiego³⁶. Brak ontycznego wartościowania rzeczywistości, będący aksjomatem poetyckiego poznania, daje asumpt do podjęcia wątku po-zbycia się siebie poprzez „wczucie” w istnienie rzeczywistości. To z kolei jest przyczyną swoistego zatracenia, rozplątania się podmiotu w świecie przedmiotowym.

Rodzaj doświadczenia nie-bycia rzeczywistości może być także pojęty jako punkt wyjścia dla poszukiwań Bycia samego. „Bycie (*Sejn*) przypomina nic – pisze Heidegger – i dlatego nicość należy do Bycia”³⁷; To Samo w ujęciu Białoszewskiego:

Po wyczerpaniu
wszystkich możliwości niebycia
zrobiło się bycie
(O, CO TU PODZIWIAC?, s. 16)

Zdarza się i tak, że sam podmiot zostaje wprawiony w rodzaj nie-bycia, stan, w którym doznane wrażenie (o proveniencji epifanicznej) wytrąca człowieka z dotychczasowego sposobu istnienia:

ja do okna
trawa w wodzie
woda w błysku
błysk na mnie

szum
co? co?

wszystko zgasło
(R, s. 177)

Cóż takiego wydarzyło się w tym krótkim utworze? „Ja” doświadczyło błysku. Czym był ów błysk? Refleksem światła uderzającym z nagłą w podmiot, na tyle nieokreślonym, iż zanim bohater zdołał spytać się o jego istotę i znaczenie

(„co? co?”) – ów znika, gaśnie. Zauważmy przy tym, iż olśnienie nie jest w tym przypadku dziełem człowieka, to światło – bodziec wychodzący od przedmiotu – jest źródłem nadzwyczajnego doznania³⁸. Opis ten przypomina na poły mistyczne doświadczenie osiągnięcia jedności człowieka i świata. Jednak nie do końca; tym, co rozbija i nie dopuszcza do pozytywnego rezultatu – chwilowej fuzji podmiotu i przedmiotu – jest sam żywioł racjonalistyczny, któremu (mimowolnie?) poddaje się podmiot; innymi słowy – *drżenie*³⁹, któremu ulega podmiot, wywołane przez momentalność świecenia (które, jak wiadomo, jest tradycyjną metaforą sensu i bycia bytu) ulega destrukcji w pragnieniu rozpoznania natury bycia.

Dla autora *Oho*, terażniejszość jest jedynym „stanem czasu”, który jest dostępny człowiekowi: powroty lub wybieganie świadomości w przyszłość mają swoje ściśle zakorzenienie w czasie obecnym, a każdy byt musi wprost zostać uobecniony (a nie jedynie przedstawiony w wyobrażeniu⁴⁰).

Białoszewski mówi nam – w sposób niezwykle rzetelny – o tym, iż każda konstatacja na temat bycia zawsze obarczona będzie piętnem podmiotowej perspektywy; dzieje się tak pomimo wszelakich, usilnych prób *po-zbycia* się siebie i wsłuchiwania w mowę Bycia samego. Raz się to udaje, częściej jednak ludzkie przyzwyczajenia biorą górę. W tym miejscu dopełnia się stosowność obranej formuły dla podmiotu tej twórczości (człowiek-poeta): złożenie to – w naszym pojęciu – oddaje nieustanny ruch bohatera od autentyczności – otwartości na problematykę bycia i wszelką działalność eksperymentatorską – po upadanie, w sposób naturalny przysługujące każdemu z nas.

Czy oznacza to, iż powinniśmy zaprzestać domniemywań na temat bycia? Absolutnie nie – ostatecznym dowodem jest tutaj nieustanne ponawianie takich prób poznawczych przez podmiot tej twórczości. Problematyczna jedynie staje się – postulowana przez myśliciela z Fryburga – koncepcja totalnego oddania się człowieka prawdzie Bycia jako całkowicie przeciwieństwo *anonimowemu bóstwu*. Dla Białoszewskiego byłby to być może rodzaj kolejnego, tak bardzo przeciwieństwo niepożądanego przezeń, „uzależnienia się od...”.

W późnej poezji autora *Oho* staje się możliwe osiągnięcie przez podmiot początkowego stanu umożliwiającego otwarcie na Bycie. W sytuacji, gdy „Bycie potrzebuje *jawno-bycia*, [gdyż] bez tego przyswajania w ogóle nie istoczy”⁴¹ idea myślenia bycia nie może zostać tutaj zrealizowana – w postaci, którą zaprojektował Heidegger – głównie ze względu na ułomność natury ludzkiego poznania. Innymi słowy doświadczenie poetyckie Białoszewskiego daje wyraz możliwości początkowego rozbrzmienia⁴² bycia, wskazując drogę od bytu do bycia. Gruntowanie zaś dziejów Bycia (jak na razie) przekracza kompetencje człowieka...

3. Coda

Na koniec niechże wolno nam będzie postawić postulat, który „współczesna Heideggerologia” podnosi nadzwyczaj rzadko. Jeśli projekt *sygetyki* – mówimy z pełną świadomością tego, iż być może jest to przedwcześnie – stanowi spójny zespół dyrektyw poznawczych a samo zamknięcie ma stać się pozytywnym spo-

sobem dobywania prawdy, warto chyba zacząć zapytywać *jak* może odbywać się i wyrażać owa działalność. Wiemy, że milczenie jako postawa poznawcza musi być konsekwencją istoczenia się

źródła samego języka. Ale i na odwrót – pisze Wodziński – język bycia (...) sięgnąć musi źródeł milczenia. (...) Bycie jako *wydarzenie (Ereignis)* (...) obdarowuje ciszą *miejsce*, w którym się wydarza. Nazwą tego *miejsca* jest *Da-sein*. (...) Człowiek na tym *gruncie* staje się stróżem tej ciszy, a więc strażnikiem granic mowy bycia⁴³.

Jednakowoż, aby podać możliwe konsekwencje i drogi rozwoju takiej postawy, trzeba *nolens volens* dokon(yw)ać swoistego przekładu Heideggerowskiego idiolektu na język epistemologicznej pragmatyki. Trudność takiej pozytywnej transformacji sprawia, że heideggerolodzy jedynie sporadycznie podejmują wysiłek przyswojenia i aplikacji zdobytczy wynikających z *wędrowania* myśli autora *Przyczynków do filozofii*; zapewne także dlatego, że ewentualna negatywna odpowiedź mogłaby naruszyć sensowność uprawiania tej *quasi*-nauki. Wydaje się jednak, iż podążanie w tej mierze za Heideggerem – mówienie o zawieszeniu podmiotowości w procesie poznania zarówno Bycia, jak i bycia bytu – powinno wreszcie stać się narzędziem do rozumienia rzeczywistości a nie do rozumienia *na-mowy*⁴⁴ ezoterycznego przewodnika.

Temu właśnie służyć miało wstępne zestawienie Heideggera z Białoszewskim.

Głosa do kamienia

podsumujmy Ustaliliśmy kilka wersji
na temat pojawiającego się tu i ówdzie
kamienia
dotychczas wszelkie próby jego poznania
sprowadzały się do wniosku
o wszechobecnej tajemnicy skrywania i wschodzenia

oto – dla jednych – okazał się on
zręcznie skonstruowanym lustrem
w którym oglądamy samych siebie

inni natomiast – milcząc potakując –
schylają pokornie głowę
i rozłupują dłutem niemą i otwartą skórę kamienia
(niektórzy z nich twierdzą
że mają pod powieką obraz zakłętego wewnątrz kształtu
owocu)

– ważny jest czas – mówią wszyscy w miarę zgodnie –
nigdy nie wiadomo
czy za chwilę
nie będziemy trzymać w ręku
miast tego oto kamienia

garści minerałów bądź ziemniaczanej bulwy
(wydawać by się mogło jedynie
że przeceniamy tym samym naszą zdolność
dawania trwałego świadectwa)

negatywnym rezultatem zakończyło się także
przedsięwzięcie nawiązania łączności (przebąkiwano
nawet o zjednoczeniu):

w literaturze fachowej
można napotkać wzmianki o plemionach
które postanowiły przenieść owo marzenie
w sferę *praxis* – a to poprzez otwór gębowy –
niestety trwałego rezultatu nigdy nie osiągnięto

ciekawą teorię ukuł niejaki H.
zamieszkujący niegdyś drewnianą chatę
z łóżkiem, stołem, kołyską i trumną
nakazuje on odłożyć kamień na miejsce
na powrót się wyprostować
i – jeśli tak się zdarzy –
obejrzeć kamień
w drodze
pod niebem
wśród swoich

zdając jedynie sprawę
dać wiarę
jest
tru
dno

Przypisy

¹ Autor jest stypendystą Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej za 2005 r.

² Etienne Gilson, relacjonując nauki św. Tomasza pisze, iż z chwilą gdy owo istnienie będziemy starali się wyodrębnić, oddzielić od bytu – pojmowanego jako posiadacza i nosiciela niesamodzielnego istnienia – stanie się ono niewyraźne (zob. Czesława Piecuch, *Człowiek metafizyczny*, Warszawa 2001, s. 60–61).

³ Zob. Cezary Wodziński, *Dlaczego jest raczej nic niż coś... Projekt ontologii apofatycznej*, w: tegoż, *Pan Sokrates. Eseje trzecie*, Warszawa 2000, s. 46 i następne.

⁴ Por. Janusz Mizera, *Torowanie bezdroży bezgruntu. W drodze do innego początku*, „Principia. Drogi Heideggera” 1998, t. XX, s. 5–26.

⁵ Korzystam z terminu, który wprowadził na tłumaczenie Heideggerowskiego *Dasein* (pisane bez dywizu) Krzysztof Pomian.

Zawieszenie roszczeń ludzkiej wolicjonalności oraz włączenie człowieka do porządku kosmosu jest jednym z warunków *sine qua non* Heideggerowskiego *jawno-bycia* (*Da-sein*) i wymilczania prawdy jako prześwitu, nieskrytości (*aletheia*).

⁶ Wawrzyniec Rymkiewicz, *Ktoś i nikt. Wprowadzenie do lektury Heideggera*, Wrocław 2002, s. 14.

⁷ Rymkiewicz, *Ktoś i nikt...*, s. 15–16.

⁸ Martin Heidegger, *Przyczynki do filozofii. (Z wydarzania)*, przeł. Bogdan Baran, Kraków 1996, s. 81.

⁹ Zob. Bożena Tokarz, *Peryferie Białoszewskiego*, w: *też, Mit literacki. Od mitu rzeczywistości do zmiany substancji poetyckiej*, Katowice 1983, s. 154.

Ograniczenie roli podmiotu i kreacji artystycznej uznaje M. Stala za jeden z ważniejszych rysów różnicujących obydwie fazy pisarstwa autora *Oho*: „Rzeczywistość jako zbiór rzeczy pojawia się w tym doświadczeniu [we wczesnej twórczości – przyp. A. G.] jako strona bierna, poddająca się sile ludzkiego spojrzenia, zgłębiającego jej istnienie. W późniejszych książkach Białoszewskiego jest inaczej: aktywność podmiotu stopniowo się zmniejsza (...). *Ja* coraz częściej przyjmuje postawę czysto receptywną, skupioną na rejestracji tego, co dzieje się w otoczeniu” (Marian Stala, *Czy Białoszewski jest poetą metafizycznym?* w: *Pisanie Białoszewskiego*, red. Michał Głowiński, Janusz Sławiński, Warszawa 1993, s. 103).

¹⁰ Taki jest początkowy punkt ontologii fundamentalnej jestestwa w *Byciu i czasie*. W *Przyczynkach do filozofii* odnajdujemy już wątki, które przeczą paradygmatowi i tradycji zachodnioeuropejskiego filozofowania – porzucenie podmiotowości, zamilknięcie, oddanie *Da-sein* we władzę Bycia.

„Człowiek jest podmiotem o tyle, o ile jest podległy byciu. (...) Człowiek jest bytem, którego bycie stanowi rozumienie bycia” (Alphons de Waelhens, *Heidegger i problem podmiotu*, przeł. Małgorzata Kowalska, „*Aletheia*” 1990, nr 1, s. 186) – tak opisuje badacz pierwszą fazę twórczości Heideggera. Kolejna stacja na drodze tego myślenia, w której inicjatywa człowieka w ramach relacji z byciem podlega przekształceniu i ograniczeniu już tylko zdumiewa i wzbudza wątpliwości: „Nie sposób sobie wyobrazić, że owo rozumienie bycia dokonuje się (...) samo z siebie, bez uczestnictwa człowieka” (de Waelhens, *Heidegger i problem...*, s. 186).

¹¹ Por. Cezary Wodziński, *Heidegger i problem zła*, Warszawa 1997, s. 303.

Dolegliwości psychosomatyczne, które nawiedzają człowieka-poetę są w pewnym sensie błogosławieństwem, *darem*, gdyż to właśnie one wtrącają człowieka w stan, w którym możliwe staje się przyjęcie istnienia, szczególnie zaś doświadczanie bólu jest wydarzeniem pozwalającym na momentalne odczucie bycia.

¹² zob. Jarosław Fazan, *Fizjologia i metafizyka, czyli o nudnościowym byciu jako temacie poezji Mirona Białoszewskiego*, „*Ruch Literacki*” 1997, z. 2, s. 203–213; por. także: Heidegger, *Przyczynki...*, s. 259.

¹³ Cytaty z utworów Białoszewskiego lokalizuję według następującego modelu: OS – *Odczepić się*, Warszawa 1978, R – *Rozkurz*, Warszawa 1980, SPNW – *Stara proza. Nowe wiersze*, Warszawa 1984, O – *Oho*, Warszawa 1985, OE – *Obmapywanie Europy. Ameryka. Ostatnie wiersze*, Warszawa 1988.

¹⁴ Zob. Ewa Sławkowa, „*Chcą od mojego pisania nabrania życia otoczenia*”. *O funkcji konstrukcji znominalizowanych w strukturze tekstów Mirona Białoszewskiego*, „Prace Naukowe UŚ. Język Artystyczny” 1993, t. 8, s. 39.

Odmienne stanowisko prezentują krytycy Heideggerowskiego ujęcia języka i jego możliwości magicznych; wywoływanie bycia uważane jest przez E. Tugendhata za rodzaj „naukowego rozmarzenia”. Jego zdaniem wychodzenie poza strukturę przedmiotową języka (a tym samym poza język naturalny) – nawet w mowie poetyckiej, która ma stanowić przecież rodzaj wezwania Bycia – jest zwyczajnie niemożliwe. „Nieuprawomocnioną hipotezą jest (...) przeświadczenie, że to, co mamy na myśli, gdy wypowiadamy nazwy jest mniej subiektywne niż to, co mamy na myśli wypowiadając inne wyrażenia językowe (...). Nazwy różnią się od innych wyrażen językowych tym, że oznaczają przedmioty; w konsekwencji każda nominalizacja jakiegoś wyrażenia (...) ma znaczenie uprzedmiotowienia” (Tugendhat Ernst, *Bycie i Nic*, przeł. Krzysztof Sidorek, „Aletheia” 1990, nr 1/4, s. 122–123).

¹⁵ Sławkowa, „*Chcą od mojego pisania...*”, s. 46.

¹⁶ Zob. Sławkowa, „*Chcą od mojego pisania...*”, s. 40.

¹⁷ Józef Lipiec, *Wolność i podmiotowość człowieka*, Kraków 1997, s. 64.

¹⁸ Heidegger, *Przyczynki...*, s. 405.

¹⁹ Zob. Cezary Woźniak, *Martina Heideggera myślenie sztuki*, Kraków 1997, s. 136–137, 175–179.

M. Łukaszuk-Piekara uznaje figurę poety za „nadrzędną i porządkującą poszczególne maski i portrety w twórczości Białoszewskiego” (zob. Małgorzata Łukaszuk-Piekara, „*Niby ja*”. *O poezji Białoszewskiego*, Lublin 1997, s. 32).

²⁰ Zob. Martin Heidegger, *Hölderlin i istota poezji*, przeł. Krzysztof Michalski, w: *Teoria badań literackich za granicą*, wybór, rozprawa wstępna i komentarze Stefani Skwarczyńskiej, t. 2, cz. 2, Kraków 1981, s. 198–199; por. także: Jan Kurowicki, *Stróż rzeczywistości*, „Poezja” 1976, nr 2, s. 71.

²¹ Bycie bytu jawi się w tej perspektywie jako podstawa, czyli coś, dzięki czemu byt jest tym, czym jest. Obecność bytu jako przebywanie skierowane ku otwartemu zdana jest zatem na panujący już prześwit (zob. Martin Heidegger, *Koniec filozofii i zadanie myślenia*, przeł. Krzysztof Michalski, w: *Drogi współczesnej filozofii*, red. Marek J. Siemek, Warszawa 1978, s. 213–217).

²² Za precyzyjne uwagi analityczne dotyczące rozumienia tego fragmentu dziękuję prof. Ryszardowi Nyczowi.

Na ograniczenie roli podmiotu w czynnościach poznawczych i oddanie inicjatywy mowie bycia, w późnej twórczości autora *Oho* wskazywała – posługując się wprawdzie innym kluczem, ale w interesującym nas w tej chwili kontekście – A. Sobolewska: „Tajemnicą (...) kontemplacji świata Białoszewskiego jest ponawiana wciąż propozycja, aby każdy przedmiot *przemówił* i zdradził, czym jest” (Anna Sobolewska, *Maksymalnie udana egzystencja*, Warszawa 1994, s. 81).

²³ Zob. Martin Heidegger, *Źródło dzieła sztuki*, przeł. Janusz Mizera, w: tegoż, *Drogi lasu*, przeł. Jerzy Gierasymiuk, Janusz Mizera i in., Warszawa 1997, s. 46–49.

W powiadaniu bycia nie idzie o żadną konkretną informację, słowo poetyckie – zarówno dla Białoszewskiego, jak i Heideggera – nie podlega nijakim uwarunkowaniom, weryfikacji, nawet intersubiektywność nie jest tutaj oparta na zasadach porozumienia semantycznego, jedynie na swobodnym przepływie wrażenia, które nastroja na otwartość wobec bycia (zob. Aleksander Rogalski, *Heidegger i Hölderlin*, „Poezja” 1975, nr 7/8, s. 116–118).

²⁴ Heidegger, *Koniec filozofii...*, op. cit., s. 222.

²⁵ Por. Stanisław Barańczak, *Rzeczywistość Białoszewskiego*, w: *Pisanie Białoszewskiego*, red. Michał Głowiński, Janusz Sławiński, Warszawa 1993, s. 15.

²⁶ Wodziński, *Dlaczego jest raczej nic niż coś...*, s. 54.

²⁷ To samo dotyczy się ujawnienia bycia, którego nosicielem jest człowiek. Przekonująco napisał o tym ostatnio Marcin Frątczak, analizując motyw potencjalności świata w twórczości Białoszewskiego: „«jestem tam, gdzie nie myślę». Naprawdę tylko tam jest możliwa obecność, gdzie jest coś, co ją zarazem wyklucza. Musi istnieć skaza. Wraz z odejściem myśli przychodzi poczucie istnienia. Tekst jest wytwarzany przez pragnienie, jest tego pragnienia realizacją” (Marcin Frątczak, *Możliwość i niemożliwość rzeczywistości*, „Kresy” 2001, nr 3, s. 257).

²⁸ Zob. Heidegger, *Przyczynki...*, s. 290.

²⁹ Zob. Heidegger, *Przyczynki...*, s. 274.

³⁰ Martin Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. Bogdan Baran, Warszawa 1994 s. 474.

³¹ Piotr Marciszuk, *Martin Heidegger – czas i metafizyka*, „Aletheia” 1990, nr 1/4, s. 288.

³² *Ex-sistere* – to właśnie określenie *jawno-bycia*, które projektuje otwarcie na byt. „*Jawno-bycie* jako *ex-istere*: bycie wstawionym i wystawianiem w otwartość Bycia. Stąd dopiero określa się Co” (Heidegger, *Przyczynki...*, s. 282).

³³ „Czy jednak istota bycia nie jest wyjątkowością i rzadkością zdziwienia?” – retorycznie zapytuje Heidegger (Heidegger, *Przyczynki...*, s. 322).

³⁴ Heidegger, *Przyczynki...*, s. 441.

Autor *Sein und Zeit* zauważa także, iż odsłanianie Bycia następuje nadzwyczaj rzadko, ponieważ „zupełna niezwykłość Bycia w porównaniu do wszelkiego bytu wymaga (...) niezwykłości doświadczenia” (Heidegger, *Bycie i czas*, s. 440; zob. także: Wodziński, *Dlaczego jest raczej nic niż coś...*, s. 69 i n.). O ile zatem filozof przyznaje *Esse* charakter apofatyczny, o tyle dla Białoszewskiego człowiek zewsząd otoczony jest doświadczeniami bycia: „Dużo dyktuje fizjologia. Wszystko unurzane w fizjologii, w oddychaniu, jedzeniu, spaniu. Fizjologia dyktuje sytuację. Jest duszno – otwieram okno. Hałas – zamykam. (...) Takie jest bycie” („*Sztuka jest wszystkożerna*”. *Rozmowa z Mironem Białoszewskim*, w: Krystyna Nastulanka, *Sami o sobie. Rozmowy z pi-sarzami i uczonymi*, Warszawa 1975, s. 8).

Trudno orzec czy różnica między twierdzeniem autora *Wyzwolenia* a doznaniem poety posiada charakter jakościowy i dotyczy wartości i „istoty” bycia czy też jest wynikiem ignorancji filozofa dla całej gamy asementycznych „uciążliwości” związanych z zanurzeniem w codzienny świat.

³⁵ Bycia nie daje się w żadnym razie interpretować jako produktu człowieka i samo odniesienie bycia do istoty człowieka należy wyłącznie do bycia. (...) Istota człowieka jest mu więc podarowana (...) [a my sami] nie władamy więc tym bytem, którym sami jesteśmy (Włodzimierz Lorenc, *W poszukiwaniu filozofii humanistycznej. Heidegger, Levinas, Foucault, Rorty, Gadamer*, Warszawa 1998, s. 26).

³⁶ Zob. Tomasz Cieślak, *Prawie haiku Mirona Białoszewskiego*, w: *O wierszach Mirona Białoszewskiego. Szkice i interpretacje*, red. Jacek Brzozowski, Łódź 1993, s. 116–121; Anna Sobolewska, *Ja – to ktoś znajomy. Poetyka doświadczeń wewnętrznych w późnej twórczości Jarosława Iwaszkiewicza i Mirona Białoszewskiego*, „Twórczość” 1985, nr 9, s. 59–63.

³⁷ Heidegger, *Przyczynki...*, s. 440; Wodziński, *Dlaczego jest raczej nic niż coś...*, s. 57 i następne.

³⁸ Na podobne zjawisko wskazywał A.-J. Greimas przy okazji analiz doświadczenia estetycznego u I. Calvino. Naturę owego światła, które staje się czynnikiem budującym epifanię, badacz starał się opisać na podstawie utworzonego pojęcia *quizzo*. Do jego istoty należy dialektyczne ujawnianie i skrywanie się przed podmiotem; ważny jest także fakt, iż „*quizzo* wychodzi od przedmiotu” (Algirdas Julien Greimas, *O niedoskonałości*, tłum. Anna Grzegorzcyk, Poznań 1993, s. 32–33).

³⁹ Kolejny termin Greimasa, za którym kryje się, zapoczątkowane przez *quizzo*, pragnienie, chociażby chwilowego, odczucia „spoistości”, czyli zjednoczenia egzystencjalnego z dookólną rzeczywistością (Greimas, *O niedoskonałości*..., s. 35).

⁴⁰ „Podział bytu (poprzez wprowadzenie pojęcia czasu) na byt postrzeżony wcześniej i byt postrzegany aktualnie ujął wyraźnie Kant, dając na tej podstawie uzasadnienie odróżnienia obecności i nieobecności. Według Kanta *umysł może sobie przedstawić byt (np. coś wcześniej postrzeżonego) także bez obecności przedmiotu*” (Alicja Kuczyńska, *Nieobecność jako forma obecności*, „Sztuka i filozofia” 1990, nr 2, s. 48). Dla Heideggera ten sposób ujmowania rzeczywistości prowadzi w konsekwencji do uczynienia z człowieka *pana bytu* (por. chociażby: Lorenc, *W poszukiwaniu...* s. 28); Białoszewski w taki oto sposób manifestuje, w perspektywie egzystencjalnej, podległość człowieka wszelkiemu byciu materii (innymi słowy idzie o kwestię nieusprawiedliwionego istnienia człowieka):

Materia bez świadomości. Istnieje, może istnieć. (...) Ale materia jest, burzy się, wytwarza organiczność, życie. Czy materia chce żyć?

Chce czuć? Być świadkiem?

Faktem jest, że my istniejemy. Ale nie możemy bez materii. A materia bez nas może.

(R, s. 80)

Białoszewski zdaje się rezygnować tym samym z wszelkich możliwości jakiegokolwiek interesownego wykorzystywania zarówno bycia, jak i bytu. Uobecnianie przedstawieniowe przedmiotu bowiem, nie opierające się na odpowiedności postrzegania występuje niezwykle rzadko w tej twórczości. W tej swoistej apoteozie teraźniejszości – gwaranta i „siedliska” właściwego poznania – autor *Rozkurzu* wyraźnie zbliża się do krytyki tradycji filozofii europejskiej, którą przeprowadził M. Heidegger.

⁴¹ Heidegger, *Przyczynki*..., s. 238.

⁴² Zob. Heidegger, *Przyczynki*..., s. 106.

⁴³ Wodziński, *Dlaczego jest raczej nic niż coś*..., s. 61–63.

⁴⁴ Parafrazujemy – rzecz jasna w sensie wydobycia konceptu nie zaś merytorycznym – Heideggerowskie *Anspruch*, ażeby zwrócić uwagę na fakt, iż istnieje konieczność *myślenia Heideggerem* a nie *myślenia o Heideggerze* i jego terminologii. Jako pierwszy podjął próbę zastosowania takiego sposobu oglądu świata, w którym naczelną rolę przyznaje się wydarzaniu Czworoboku Bogusław Jasiński (zob. Bogusław Jasiński, *Myśleć Heideggerem*, Warszawa 1993, zwłaszcza rozdział ostatni).

Inny i Tekst. Tajemnica

W 1969 roku, w Paryżu wychodzi w wydawnictwie Gallimard *La Prose du Monde* Maurice'a Merleau-Ponty (1908–1961), gdzie znajduje się często omawiany tekst *Obecni w słowie*¹. W eseju tym autor przedstawia koncepcję fenomenologii i rozważa kwestie oglądu świata i współbycia z drugim człowiekiem. Konkludując owe rozważania, Merleau-Ponty pisze:

W pewnym sensie każdy jest dla siebie całym światem i o ile tylko sam świecie w to wierzy, mocą „prawa łaski” staje się to prawdą; wówczas bowiem mówi, a inni go rozumieją – i prywatna całość brata się z całością społeczną. W słowie urzeczywistnia się niemożliwa zgoda dwóch rywalizujących ze sobą całości, ale nie dlatego, żebyśmy dzięki niemu mieli powrócić do siebie i odnaleźć jakiegoś jedyne go ducha, w którym mielibyśmy uczestniczyć, lecz dlatego, że nas dotyczy, dotyka nas z ukosa, pociąga nas, uwodzi, przekształca nas w innych i *vice versa*, jako że niweczy granice pomiędzy tym, co moje, a tym, co cudze, i znosi alternatywę tego, co ma sens dla mnie, i tego, co jest dla mnie nonsensem, alternatywę mnie ujmowanego jako podmiot albo jako przedmiot².

Filozofia współ-bycia przemawia dziś, w czasie dominacji systemów formalnych lub anti-systemów, bełkotów, czy jak powiedziała by Roland Barthes – *literatury bleble*, z wielką mocą. Merleau-Ponty pragnie zwrócić uwagę na problem samotności jednostki, jej wyobcowania czy trwania w izolacji. Na tym gruncie, w tradycji kartezyjskiej, zakładamy istnienie Ja obdarzonego samoświadomością. Świadomość tak pojęta wykracza poza swój podmiot i dostrzega istnienie Innego, bytu takiego jak ja, którego istnienia nie tylko nie deprecjonuje, ale przeciwnie – gloryfikuje je, stawia wyżej nad swoim, zawiera mu. Inny, który nie jest mną, jest moją nadzieją i pragnieniem. Jest podobny, lecz różny, jest mi znany, lecz ciągle tajemniczy:

Każdy ktoś inny jest innym mną samym. (...) Ja i ten drugi jesteśmy jak dwa prawie koncentryczne koła, które różnią się od siebie jedynie lekkim i tajemniczym przesunięciem³.

I dalej, kluczowe sformułowanie:

W mej najgłębszej tajni dokonuje się osobliwe połączenie z innym; tajemnica innego nie jest niczym innym jak tajemnicą mnie samego⁴.

Ta refleksja prowokuje do podjęcia problemu istnienia i poznania w ramach relacji Ja–Inny. Tajemnica bycia jest tym, co łączy mnie genetycznie z Innym i dlatego, aby poznać jego byt, muszę koniecznie stać się Innym. Tożsamość zajmuje miejsce podobieństwa, które jako warunek wstępny założone jest u podstaw rozważania i ukazuje swą niewystarczalność. Moje pragnienie Innego jest na tyle sil-

ne, że staje się obsesyjnie namiętne, tzn. myślenie o Innym zaważa na moim *Da-sein* (Jestestwie) tak bardzo, że zapominam o własnym istnieniu, o sobie, o świecie hegemonii Ja, pragnąc tylko tego *innego* istnienia. Wiem jednak, że ten, którego pragnę jest bytem wymagającym, co oznacza, że zawiera w sobie treści istotne dla mnie, lecz jako zawsze cały i skończony, a co do swej wartości ontologicznej, dynamiczny i otwarty, jest dwukrotnie bardziej wyobcowany i zdystansowany. Swoista niedomknięta hermetyczność Innego przejawia się nie tylko w odrzuceniu moich do niego pretensji, lecz także, co bardziej dotkliwie i znaczące, jest ona obecna nawet w jego otwartości, w swoistym zwrotnym *rédesiré*, tzn. w sytuacji, w której Inny, pragnąc być poznanym przeze mnie, jest mimo to zamknięty na moją ingerencję, a przy tym przecież – otwiera się na mnie lubieżnie, choć do końca i zawsze tylko połowicznie, częściowo.

Takie *niedomknięcie* możemy nazwać hermeneutyczną *nadwyżką sensu*, co oznacza w tym przypadku, że to, co z Innego jest *dla mnie*, (*pour Moi*, w znaczeniu – *posséder* – posiadać, wziąć w posiadanie), zawiera poza sobą jakiś całkiem inne Inne, które dopiero stanowi istotę Tajemnicy i cel mojego pragnienia. Poznać Innego to nie *zagarnąć* go dla siebie, nie: zdominować, lecz *przeistoczyć* się w niego, przepoczwarzyć, rozmyć w nim, jak sól w roztworze. Takie pragnienie jest pozbawione celowości wymiernej w kategoriach ekonomicznych. Nie pragnę być Innym ze względu na dobra, które w ten sposób uzyskam, lecz wyłącznie ze względu na rozkosz bycia, antyekonomizm transgresji.

Zauważmy, w zgodzie z Merleau-Pontym, iż taka specyfikacja przypomina współczesne myślenie o Tekście literackim, który otwierając się na mnie, tj. na czytelnika, całkowicie i zawsze pozostaje nieogarnięty, otwarty, skory do dalszej rozmowy, zgodnie z twierdzeniem, że lektura jest rozmową z Tekstem.

Słowo jest jakby nadmiarem naszej egzystencji nad bytem naturalnym i świadczy o swoistej fali transcendencji, która wzbiera poprzez ekspresję w rozmaitych postaciach: języka, sztuki, kultur⁵.

Podobnie u Barthes'a erotyka Tekstu, tak jak ciała, jest najbardziej uderzająca, dotkliwa i robi największe wrażenie w *rozchyleniu*. Rozwierając się na mnie, Tekst ujawnia swą perwersję, prowokuje do zajęcia pozycji, to znaczy, że sytuując się wśród (tak jak: „w środowisku”) Tekstu zajmuję miejsce w przestrzeni Innego⁶.

Tekst jest fetyszem i *ten fetysz mnie pragnie*. Tekst mnie wybiera, mając do dyspozycji niewidzialne ekrany i cały tor przeszkod: słownictwo, odniesienia, własną czytelność itd.; na dodatek wewnątrz tekstu (a nie za nim, niczym *deus ex machina*), skrywa się zawsze *alter*, autor⁷.

Przerażające w swojej oczywistości (naturalności, jak byśmy powiedzieli, bo Tekst jest zawsze naturalny), jest barthes'owskie twierdzenie, iż w Tekście kryje się *Alter*, czyli Inny, ponieważ okazuje się, że i on z równą mocą pragnie mnie! Można stąd wnioskować, że relacja: Ja–Tekst–Inny, staje się projektem specyficznej triady, w której Tekst stanowiłby człon syntetyzujący, na kształt środowiska (o

tym była już mowa: *środowisko*: bycie *wśród*, w *środku*) dialogujących lektorów, z których co najmniej jeden nurza się w swojej nieskrytości, pragnąc być uchwyconym, ujawnionym, zrozumianym.

W podziwie, który przekracza bierność postaw kontemplacyjnych, radość czytelnika jest jakby odbiciem radości pisania, a czytelnik staje się echem pisarza. Czytelnik w każdym razie uczestniczy w radości tworzenia, która Bergson uważa za znak twórczości (Henri Bergson, *L'Énergie spirituelle*, [1919], s. 23⁸).

Powróćmy w tym miejscu do pytania o możliwość poznania Innego. Czy będzie ono właściwsze i pełniejsze, kiedy stanie się poznaniem Tekstu, przy założeniu podobnej ich charakterystyki ontologicznej? Tekst i Inny uchwytny są w jednym pragnieniu, co jest możliwe dzięki temu, że rodząc się i żyjąc w języku, znaczymy świat intersubiektywną ekspresją słowną, to jest ekspresją *czytelną* dla Innych⁹.

W 1986 roku, Hans-Georg Gadamer (1900–2001) w komentarzu do wierszy Celana pt.: *Kim jestem Ja i kim jesteś Ty?*, ujawnia w działaniu trud Tekstu i interpretacji, tzn. przydarzające się wnikliwemu czytelnikowi, (jakim zawsze był Gadamer), zmaganie z teksturą i *rozgwieżdżonym niebem sensów* (por. R. Barthes). Staje się to podstawą do rozważań na temat relacji łączącej czytelnika i twórcę tekstu. Gadamer retransponuje także zagadnienie statusu Tekstu, pytając o jego funkcję, rolę, a przede wszystkim ontologię. Główne pytania artykułu: *Kto mówi? O czym jest mowa?*, wskazują też na niepoślednią rolę Mowy, jako medium sensu, i znaczenia i pozwalają wysnuć poważny (w sensie wstrząsający, niepośledni) i wiążący wniosek, że jesteśmy Mową, jesteśmy Tekstem.

Dotykając Tekstu, to znaczy: mówiąc, pisząc, czytając w świadomości własnego ciała i obecności innych ciał,¹⁰ odkrywamy jego materialność, cielesność. W fenomenologii Mauricea Merleau-Ponty obecna jest dwoista specyfikacja ciała – jako bytu percypującego, a więc przez swe *pole zmysłowe*, nastawionego na świat biernie; a z drugiej strony – w aspekcie czynnym, nadającym światu sens w sferze ekspresji. Obie te relacje przekładają się na język *signifié* (warstwa znaczeniowa, *metatekst*) i *signifiant* (warstwa materialna, podstawa) badanej struktury. Zauważmy podobnie, że samo ciało jest (naturalnie) także komunikatem, językiem, Tekstem, obłożonym strukturą gry *signifié*, dlatego wolno nam zauważyć, że materialny, obłożony fakturą, szorstkością znaczeń, Tekst jest Tajemnicą, szyfrem, który prosi o zrozumienie. Tekstu w ten sposób charakteryzowanego nie da się jednak wytłumaczyć (zrozumieć) życiem, ponieważ nie przekłada się on w prosty sposób na życie, nie opisuje go, nie opowiada historii¹¹. Tekst nie podlega *Lebensphilosophie*, ponieważ Literatura jest ze wszech miar przekroczeniem życia; i poniekąd wznosi je na wyższy poziom, nadbudowując nad nim warstwę metafizyczną, która staje się przedmiotem rozważania¹².

Sztuka więc (w tym sztuka słowa, poezja, o której pisze Bachelard – przyp. R. R.) podwaja życie, współzawodniczy z nim w niespodziankach, które podniecają naszą świadomość, nie pozwalając jej drzeć¹³.

Tekst podnieca (w sensie rozpala, prowokuje) swojego biorcę, podrażnia jego receptory zmysłowe, dlatego czytelnik modelowy, aby wykorzystać terminologię Umberta Eco, pragnie Tekstu nieskończonego, pragnie *być* Tekstem, w nadziei pełniejszego przeżycia i tragicznej w nim zguby. Ta wszechmocna namiętność ma swoją podstawę w namyśle nad filozofią (fenomenologią) Innego. Zauważmy, że Inny w Tekście to nie tyle jakaś konkretna osoba, postać czy zgoła autor, którego określić można by z nazwiska, nie jest to jednoznacznie sprecyzowany podmiot liryczny, czy też narracyjny; nie chodzi tu o zdarzające się nierzadko koincydencje losu bohatera i mojego własnego, problem nie w utożsamianiu się z bohaterem, czy w jego odrzucaniu; nie jest to nawet kwestia zagrożenia Innym, jak u Camusa czy Sartre'a, lecz, w sposób najbardziej tajemniczy, a przy tym przecież – naturalny, Inny w Tekście to specyficzna kumulacja mnie samego, to wstrząsające przeżycie katartyczne, którego podstawą jestem ja sam. Przy założeniu, że to, co do mnie mówi z Tekstu, jest tym, czym absolutnie pragnę być, czym pragnę się stać, wnioskujemy, że Inny i Tekst to jedno, dlatego można powiedzieć, że pragnienie Innego jest pragnieniem Tekstu, i odwrotnie, oraz, że pragnienie to ostatecznie domyka się na mnie.

Absolutyzm, swoisty narcyzm pragnienia staje się zrozumiałą w levinas'owskiej interpretacji tego zjawiska. Pragnienie nie jest naturalnie tym samym, co potrzeba, gdyż ta stymuluje do nasycenia, jak w sytuacji, gdy *potrzebuję* zjeść i jest to w zasięgu moich możliwości, powiedzielibyśmy, w zasięgu moich ramion; *potrzebuję* kochać i wiem, że miłość jest głodem, ale i nasyceniem, i że leży w sferze moich możliwości, w sferze zaspokojenia, rozładowania skumulowanych emocji.

Pragnienie zaś przyjmuje inną specyfikację, która zgodnie z klasyfikacją Emanuela Lévinasa, jest czymś, można rzec, *absolutnym*, co pokonuje mnie samego, a do czego łagodnie i bezsprzecznie sam dążę, korząc się przed ogromem i grozą owego majestatu. Pragnienie wiąże się z czymś absolutnie różnym, Innym, w sensie właściwym. Pragnąć można jedynie *niedostępnego*: drugiego brzegu mostu w Avignonie, innego człowieka. Taki Inny człowiek, jak już mówiliśmy, dostępny jest w Tekście. Poza nim jest on właściwie oddzielony granicą bycia w sensie heideggerowskim, to znaczy granicą niemożliwą do przekroczenia.

Absolutnie Inny zamieszkuje więc Tekst, przez który ja sam mam z nim kontakt i mogę go próbować zrozumieć, pokochać, poznać. Wydaje się to być prostą implikacją, bo przecież to, co do mnie należy to lektura i rozumienie, interpretacja i wnioskowanie z narzucającego się literarium: *jestem* jak i Inny *jest*. Dostępność Tekstu (Tekst udostępnia się chętnie w swej materialnej konsystencji), gwarantuje jego nieskrytość, w której czeka i odkrywa siebie Inny. Inny dostępny jest przez Tekst, w Tekście, który jest medium i pośrednictwem w Mowie i ode mnie zależy on i jego mieszkanie. Odpowiedzialność za Tekst i za Innego budzi lęk, bo w moich rękach jest zarówno kreatywna jak i destruktywna moc i od tego, w jaki sposób ujmę owo znaczące *signifiant*, zależy jego Bycie, w sensie zamieszkiwanie sensu, metafizyka znaczenia, *logos hermeneutikos*. I słusznie, skoro wedle Gadamera:

Hermeneutyka to nie tyle metoda, co postawa człowieka, który chce zrozumieć innego człowieka albo – jako słuchacz lub czytelnik – chce zrozumieć językową wypowiedź¹⁴.

Tak więc Tekst ma swoją wagę i z lękiem podchodzę do niego, biorę do ręki i mierzę się z własnym ograniczeniem. Tekst mówi, a wszystko, czego się ode mnie wymaga, to zdolność nasłuchiwanie. Gadamer, charakteryzując proces interpretacji, mówił, że pierwszym jej krokiem jest *chcieć zrozumieć, co tu do nas przemawia*. A przecież nie jest to łatwe, bo jednocześnie *poezja zdradza dziś silną tendencję do zamilknięcia*¹⁵.

Czy można odpowiedzieć na pytanie: czym *jest* sam Tekst? Wspominaliśmy już o materialnej funkcji Tekstu, której wagę podkreśla Roland Barthes, definiując to zjawisko w terminologii pola rozrastającego się *signifiant*, przyjemności lektury¹⁶. Niestety każdy Tekst jest ograniczony co do formy, dlatego aby zaspokoić pragnienie Tekstu rozrastającego się w nieskończoność, próbuje się opisać go w kategoriach zapisu świadomości, ludzkich doświadczeń, historii, które wydarzyły się lub nie, które są efektem procesu myślowego i zdolności słowotwórczych. Można też postąpić odwrotnie, to znaczy zredukować Tekst do kawałka papieru i pokrywającego go druku. Ale czy naprawdę docieramy do istoty pytania: *czym jest Tekst?* Tekst to tekst. W taki sposób Levinas określa Innego, a Woleński Byt. W tekście objawia się Inny, co sugeruje, że nie można jednoznacznie określić statusu ontologicznego bytu, który w swej istocie jest niejako podwójnie nieskończony. Inny w tekście przekracza możliwość sformalizowania, bo nie da się uchwycić, zdefiniować czegoś, co ma wiecznie zmieniającą się formę, co wiecznie jest *inne*.

Obraz poetycki jest bowiem przede wszystkim zmienny (*variationelle*), a nie jak pojęcie – konstytutywny (*constitutif*)¹⁷.

Posługując się terminologią heideggerowską możemy powiedzieć, że Tekst jest domostwem Innego i zawiera siebie absolutnie, tzn. Tekst jest zawsze cały. Podobnie u Bachelarda – słowo (Tekst) *myśli* samo. Jest bytem, który Jest. Nawet rozdarty – ciągle jest, czym jest, w ten sposób okazując się bytem wiecznie interpretowalnym, ciągle otwartym, nieskończonym. I taki Tekst, najbardziej podnieca¹⁸, choć wiadomo, że każdy tekst ma swoją fizyczną granicę – nawet tekst nieskończony lub nieukończony, taki, który może wydawać się przez swą formę otwarty, jak na przykład fragment, a następnie krótkie formy poetyckie w rodzaju haiku, czy też literatura epistolarna, której niepoślednim założeniem jest nieciągłość wątków. Granica ta staje się płynna w interpretacji, która otwiera Tekst w faktyczną nieskończoność i przedłuża przyjemność przebywanie w jego świetle, *obcowanie* z nim. Przyjemność ta i zachwyty, jaki towarzyszy lekturze tłumaczą (usprawiedliwiają) mnogość systemów pozyskiwania sensu, dekonspiracji Tekstu. Systemy te – mimo wyraźnych tendencji autokratycznych – mogą uzupełniać się i tworzyć spójny dyskurs¹⁹. Zaczytywanie Tekstu, jego multiplikacja, nagro-

madzenie, ciągła reinterpretacja, prowadzi do realizacji pragnienia, aby z czytelnika stać się pisarzem – przepisać tekst przez siebie, aby być tekstem.

Obraz, jaki ofiarowuje nam czytany wiersz, staje się naprawdę naszym. Zakorzenia się w nas. Został nam dany, ale rodzi w nas wrażenie, że moglibyśmy, że powinniśmy go byli stworzyć. Staje się nowym istnieniem naszego języka, wyraża nas, czyniąc tym, co sam wyraża; mówiąc inaczej, jest równocześnie stawianiem się ekspresji i stawianiem naszego istnienia. Ekspresja tworzy tu istnienie²⁰.

I dalej, jeszcze dosłowniej:

Każdy choć trochę zainteresowany czytelnik dzięki lekturze żywi i tłumii pragnienie zostania pisarzem. Gdy czytana stronica jest zbyt piękna, skromność odsuwa to pragnienie. Odradza się ono jednak. Każdy czytelnik, który ponownie odczytuje dobrze znane dzieło, wie, że ulubione stronice obchodzą go²¹.

Czytelnik w akcie lektury *staje się (devenir)* więc Tekstem – nie on zadaje pytania, lecz Tekst przepytuje i zmusza, prosi, działa na czytelnika, by ten odpowiedział na niego. To pytanie jest zawsze pytaniem o prawdę Innego. Mogę tę prawdę przyjąć lub odrzucić, ale nie jestem w stanie pozostawić jej bez odpowiedzi i ulegam jej urokowi. Przepisując Tekst przez siebie, staję się nim w interpretacji. W tej sytuacji grozi mi utrata własnej tożsamości, ponieważ wobec tekstu, który ma siłę pytania, jestem odpowiedzią Innego. Mimo to koniecznie podejmuję wezwanie. *Katharsis* to siła tragiczna.

Przy założeniu, że człowiek jest w stanie nazywać, obdarzać sensem byty spoza siebie, skoro jest dla nich, dla rzeczywistości transcendentny, to w takim razie – jest czymś więcej, jest jej/ich podmiotem. Gestykulacja mowy, zdolność nazywania, obdarzania imionami, jak pisał Merlau-Ponty, jest tym, co wyróżnia człowieka spośród zjawisk formalnych²².

Gest ekspresyjny jest niemym słowem, a każde słowo mniej lub bardziej wysublimowanym gestem. Słowo jest tylko zewnętrznym zaistnieniem sensu, poczynającego się w „egzystencyjnej mimice”. Ale nie jest też słowo jakimś zewnętrznym znakiem, środkiem dla przekazywania kryjącego się gdzieś wewnątrz i gotowego znaczenia, pierwotniejsza jest bowiem sytuacja wyrażania, w której dopiero znaczenia się rodzą. Warstwa znaczeniowa jest „zrośnięta” ze słowem; każdy wyraz ma już w sobie swoje „zniczeniowe załączki”, i to słowo rodzi myśl, a nie jest tylko jej znakiem. (...) Słowo rodzi myśl, słowo jest samo myśleniem (przede wszystkim „pierwsze”, słowo dziecka czy artysty), ale myślenie jest źródłowo raczej „egzystencyjną mimiką” niż logicznym sądem. Myśl nie jest zatem niczym wewnętrznym, tkwiącym gdzieś poza słowem, lecz tworzy się i rozwija w przestrzeni ekspresji i komunikacji²³.

Żyjemy w czasach kryzysu sensu. *Totalité*, o której mówi Lévinas, albo zachodnioeuropejski panteizm *signifié*, którego obawiał się, w późnym okresie swej

filozoficznej twórczości Roland Barthes, zagraża swym nieodróżnicowaniem także lekturze Tekstu. Jeśli uzna się jakąś interpretację za wiodącą, jedyną możliwą, dokona się aktu destrukcji *cogito*. Tym bardziej, jeśli zaneguje się potrzebę interpretacji, czy ogłosi „śmierć tekstu”. Dialog musi zastąpić monolog, a nowa dialektyka – demagogię. Na gruncie metafizyki żydowskiej Lévinas usiłuje pokazać potrzebę bycia z drugim, z Innym. „Wszystko zaczyna się od spotkania człowieka, który obiecuje lub odmawia. Kto się mija z człowiekiem, traci raj i Boga” pisze Tischner w eseju poświęconym filozofii Emmanuela Lévinasa. Podobnie tutaj, należy łagodnie być wobec Tekstu i czekać na jego inicjatywę.

Wiadomo, że Tekst ma dla nas wartość wyjątkową, przy głównych założeniach, jakie poczyniliśmy, tj. po pierwsze, że tekst jest przedmiotem naszego pożądanego, i największej rozkoszy i po drugie, że będąc bytem bezgranicznym ontycznie zawiera w sobie pewną tajemnicę, to jest prawdę, której chcielibyśmy dostąpić, a którą nazywamy Innym. Filozofia literatury uaktywnia się zawsze w kontakcie ze swym przedmiotem, tj. Tekstem, a ponadto, w swym dyskursie zagarnia nas całkowicie. W 1957 roku Gaston Bachelard (1884–1962), we ściepie do *Poetyki przestrzeni* pisał:

Trzeba być obecnym (jako filozof, – przyp. R. R.), przytomnym obrazowi (tj. literaturze, poezji – przyp. R. R.), i to właśnie w chwili, kiedy się pojawia; jeśli filozofia poezji istnieje musi się rodzić i odradzać przy każdym wybitnym wierszu, w całkowitym przyswojeniu wyosobnionego obrazu, w uniesieniu wywołanym jego nowością. (...) Obraz poetycki w swej nowości i działaniu posiada sobie właściwe istnienie i własny dynamizm. Opiera się na ontologii bezpośredniej²⁴.

Dalej w tym samym tekście Bachelard, podobnie jak gdzie indziej Heidegger (*Cóż po poecie?*), wyróżnia byt poety twierdząc, iż ten *przemawia na progu istnienia?* Ten, kto tworzy, kto jest autorem, ma wiedzę (prawda, że specyficznego rodzaju), a jego byt jest obdarzony pewną specyfiką rozumiejącą. Poeta mówi w sposób właściwy, to znaczy – nadaje sens, tworzy Słowo, *logos*. Czytając Tekst partycypujemy w owym akcie (s)twórczym. Poeta przemawia na progu istnienia, bo jest *pomiędzy* – jest jednocześnie Innym i mną. Obdarzony takim losem jest jak Adam – pierwszy człowiek, pierwsze pytanie, pierwsze słowo.

*

Marcel Proust (1871–1922), który był znanym, by tak rzec, miłośnikiem literatury, utrzymywał przez całe swoje życie, że jest pozbawionym wrażliwości i talentu nudziarzem, co nie przeszkadzało mu – w ciągłym wątpieniu, co do swych możliwości tekstualnych – stworzyć dzieło, uważane, przez co najmniej wielu, za szczyt możliwości twórczych w zakresie literatury. To, co trapiło Prousta, rzuca cień na czytelników jego powieści. Kto choć raz zmierzył się z *Poszukiwaniem* ten nigdy nie przestanie wątpić w swe możliwości literackie²⁵.

Proust był, jak się zdaje, jednym z tych, którzy świadomi byli wagi Tekstu, ale i zagrożenia jakie niesie za sobą obcowanie z nim. Wspomnienie uzmysławiało

mu, że to, co zdawało się nie mieć wagi, stanowiło istotę chwili minionej. Z literatury Marcel budował swój świat. Pragnął poznać siebie i człowieka w ogóle; wiedział, że odpowiedź na swoje pytania znajdzie w literaturze. W rozprawie o Johnie Ruskinie Proust pisał:

Wspaniałe piękno literatury do czegoś odsyła, i być może właśnie twórcze uniesienie stanowi w sztuce kryterium prawdziwości²⁶.

Proust był świadomy nieprzekraczalnej granicy pomiędzy Ja i Światem/Innym. Przeczuwał też, że w lekturze, w której z taką lubością zwykł się zagłębiać, czai się to, co na zewnątrz nieuchwytnie. Literatura stanowiła dla niego wpółotwartą bramę (przeciwnie jak u Musseta w powiedzeniu: *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*) i płaszczyznę porozumienia. Dzięki Tekstowi nawiązywał Proust kontakt ze światem zewnętrznym. W pierwszym tomie *Poszukiwania* pisze:

Kiedy widziałem jakiś przedmiot, świadomość, że go widzę, pozostawała między mną, a nim, okalając go wąską obwódką duchową, która nie pozwalała mi nigdy bezpośrednio dotknąć jego materii; ulatniała się niejako, zanim z nią wszedłem w styczność, tak jak rozżarzone ciało, które zbliżymy do mokrego przedmiotu, nie dotyka jego wilgoci, ponieważ zawsze poprzedza je strefa pary. Podczas gdy czytałem, świadomość moja rozwijała na wielobarwnym ekranie równoczesne, a różne stany duszy, idące od najgłębiej we mnie ukrytych popędów aż do całkowicie zewnętrznej wizji widnokągu, który miałem przed oczami na skraju ogrodu; ale czymś najbardziej we mnie osobistym, wewnętrznym, rękonością w bezustannym ruchu, która poruszała wszystkim innym, była moja wiara w filozoficzne bogactwo, w piękno książki, którą czytałem, oraz żądza przyswojenia sobie tego piękna bez względu na rodzaj książki. (...) Po tej centralnej wierze, która w czasie mojej lektury przeżyła się wciąż we mnie ku odkryciu prawdy, szły wzruszenia czerpane w akcji, w której brałem udział, bo owe popołudnia bardziej były wypełnione dramatycznymi wypadkami, niż bywa często całe życie. Były to zdarzenia spełniające się w czytanej książce; zapewne, że osoby, których dotyczyły, nie były „prawdziwe” jak mówiła Franciszka. Ale wszystkie uczucia, które w nas budzi radość lub niedola osobistości realnej, rodzą się w nas jedynie za pośrednictwem obrazu owej radości lub niedoli. Pomysłowość pierwszego powieściopisarza polegała na zrozumieniu, że w aparacie naszych wzruszeń obraz jest jedynym istotnym czynnikiem, uproszczenie zaś, które by polegało na całkowitym usunięciu realnych osób, byłoby najwyższym udoskonaleniem. Istota rzeczywista, choćbyśmy najgłębiej z nią sympatyzowali, w znacznej części udziela się nam przez nasze zmysły, to znaczy, zostaje dla nas nieprzezroczysta, przedstawia martwy ciężar, którego nasza wrażliwość nie może podnieść. Skoro ją ugodzi nieszczęście, zdoła nas ono wzruszyć jedynie w małej części całkowitego pojęcia, jakie mamy o niej; co więcej, i ona zdoła się nim wzruszyć jedynie w części całkowitego pojęcia, jakie ma o sobie. Wynałazkiem powieściopisarza był pomysł, aby zastąpić owe nieprzenikliwe dla duszy części przez odpowiednią ilość części niematerialnych, to znaczy tych, które nasza dusza może zasymilować. (...) i skoro raz

powieściopisarz wprowadził nas w stan, w którym jak we wszystkich czysto wewnętrznych stanach, wszelkie wzruszenie jest dziesięciokrotnie, w którym jego książka wzrusza nas na kształt snu, ale snu jaśniejszego niż te, które przeżywamy, śpiąc, i trwalszego we wspomnieniu, wówczas rozpętuje w jednej godzinie wszystkie możliwe szczęścia i nieszczęścia²⁷.

Literatura jest poznawaniem Innego i to poznawaniem w namiętnym zbliżeniu. Proust stworzył świat, w którym nieustannie styka się w dialogu płaszczyzna *Moi*, tego, co moje, tego, czym jestem, z płaszczyzną odbicia siebie – Innym. Proust wyłonił ten świat z umiłowania Tekstu, poprzez który, jak przez teleskop, postrzegaliśmy świat rzeczywisty, pozatekstualny. W powieści, w osobie Narratora, ujawnił ów proces (s)twórczy. W ten sposób Proust zwielokrotnił rzeczywistość – znosząc granicę pomiędzy tym, co przeżyte, a tym, co tekstualne. Werbalizując siebie w Tekście, zrównał się z Innym rozwierając hermetyczne domknięcie i uzyskując prawo do poznania jego Tajemnicy.

Przypisy

¹ Maurice Merleau-Ponty, *Obecni w słowie*, w: *Proza świata*, Maurice Merleau-Ponty, przeł. Joanna Skoczyła, Warszawa, Czytelnik 1999.

² Maurice Merleau-Ponty, *Obecni w słowie*, s. 78.

³ Maurice Merleau-Ponty, *Obecni w słowie*, s. 65.

⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Obecni w słowie*, s. 67.

⁵ Jacek Migasiński, *Merleau-Ponty*, Warszawa, Wiedza Powszechna 1995. Autor tłumaczy w ten sposób stanowisko Merleau-Ponty'ego.

⁶ Roland Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. Ariadna Lewańska, Warszawa Wydawnictwo KR, 1997.

⁷ Roland Barthes, *Przyjemność tekstu*, s. 32.

⁸ Gaston Bachelard, *Wstęp do Poetyki Przestrzeni*, w: *Współczesna Teoria Badań Literackich za Granicą. Antologia*, przeł. Wanda Błońska, Kraków, Wydawnictwo Literackie 1976, tom 2, s. 353.

⁹ Pomijam w tym miejscu istotne rozważania lingwistyki strukturalnej dotyczącej różnych poziomów języka: *parol, langage, langue*, jak i podobnych rozróżnień dokonanych przez Merleau-Ponty na mowę *wysłowioną i wystawiającą*.

¹⁰ Roland Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. Ariadna Lewańska, Warszawa, Wydawnictwo KR 1997. Ważne rozważania w tej kwestii Barthes przedstawia w książkach: *Poziom zerowy czytania; SZ* i innych.

¹¹ Literatura oczywiście jest zawsze *opowieścią*, lecz wyjątkowość Tekstu polega właśnie na tym, że nigdy nie jest on wyłącznie opowieścią, a jego struktura (także: forma, wygląd, faktura) wzmagają doznania, tak, że w przekroczeniu opowieści Tekst staje się bytem wstrząsającym, któremu z ochotą, bezwolnie pragniemy ulec.

¹² Wiedział o tym bardzo dobrze Proust, który, jak wiadomo, dokonał *przepisania* życia w Tekst.

¹³ Bachelard, *Poetyka przestrzeni*, s. 359.

¹⁴ Hans-Georg Gadamer, *Czy poeci umilkną?*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, Bydgoszcz, Wydawnictwo Homini 1998, s. 160.

¹⁵ Gadamer Hans-Georg, *Czy poeci umilkną?*, s. 149 i s. 161.

¹⁶ Roland Barthes, *Od dzieła do tekstu*, przeł. M. P. Markowski, „Teksty Drugie” 1998, nr 6, s. 190.

¹⁷ Bachelard, *Poetyka przestrzeni*, s. 347.

¹⁸ Czy istnieją inne teksty? Czy recepta lub bilet autobusowy to tekst? Barthes odnajdywał sensory kulturowe w szmince i reklamie proszku do prania. Ingarden przeciwnie, wyznacza ściśle progi tekstualności w swym *Das Literalische Kunstwerk*. Przenikanie faz – części dzieła i jego warstw (językowo-brzmieniowej, znaczeniowej, przedmiotów przedstawionych i wyglądown) decyduje o ontologii dzieła literackiego. Za Ingardenem idzie Markiewicz (zob. *Wyznaczniki literatury*), a także Austin, który definiując swą teorię aktów mowy określa precyzyjnie, jaki tekst jest literaturą, a co za tym idzie – jaki tekst wart jest filozoficznego dyskursu. Wszelka aksjologia tekstu jest mi obca, choć sam preferuję literaturę tzw. piękną i na niej w swoich badaniach się opieram.

¹⁹ O czym mówi Paul Ricouer.

²⁰ Bachelard, *Poetyka przestrzeni*, s. 351.

²¹ Bachelard, *Poetyka przestrzeni*, s. 353.

²² Zob. w tej kwestii niezrównane rozważania tischnerowskie.

²³ Jacek Migasiński, *Merleau-Ponty*, s. 53, także: Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris 1976; *Proza świata*, Warszawa, Czytelnik 1999.

²⁴ Bachelard, *Poetyka przestrzeni*, s. 345.

²⁵ W tym miejscu przypomnijmy, obok wielkich pisarzy, jak Jean Genet, Virginia Woolf i wielu innych dramat Rolanda Barthesa, który przez całe swoje życie pragnął być pisarzem, twórcą tekstów, a nie tylko ich interpretatorem, badaczem. Rozumiał on, że tworzy on tekst na nowo, ale mimo to pragnął stać się kimś na miarę Prousta właśnie, Stendhala czy Tolstoja, których nazywał twórcami Literatury i do których wracał w swych badaniach przez całe życie. Zob. Rolanda Barthes'a, *Przez długi czas kładłem się spać wcześniej*, w: *Lektury*, przeł. Michał Paweł Markowski, Warszawa, Wydawnictwo KR 2001.

²⁶ Marcel Proust, *Pamięć i styl*, przeł. Michał Paweł Markowski, Kraków, Wydawnictwo Znak 2000, s. 57.

²⁷ Marcel Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*, przeł. Tadeusz Żeleński (Boy), Warszawa Wydawnictwo Prószyński i S-ka 1999, t. 1.

ER(R)GO

varia|kontynuacje|antycypacje

Czas kobiecego „jeszcze” (Relacja z seminarium teoretycznego)

Niniejszy tekst poświęcam Agnecie, Brigicie, Elenie, Katarinie, Ewie i Elizabet i pamięci tych minut, które spędziłyśmy razem w jasny majowy wieczór u progu białych nocy, na podwórku Domu na Fontance.

Nasze spotkanie było możliwe dzięki finansowemu wsparciu Instytutu Szwedzkiego.

1. Scena:

Po pierwsze – gdzie. Miejszem tym jest aula Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Sankt-Petersburgu. Na ścianach ozdobionych portretami koryfeuszy nauki mamy całą historię filologii rosyjskiej. I ani jednej kobiety; a nawet jeśli jakaś jest, to jej twarz do złudzenia przypomina twarz mężczyzny.

Faustowie rosyjskiej literatury, doktorzy i profesorowie surowego rosyjskiego słowa, Wielkiego i Potężnego.

Po drugie – z jakiego powodu. Otóż powodem jest seminarium poświęcone „Kobiecości i cielesności w literaturze światowej”, czyli tej samej *die Weltliteratur*, która, tak jak i doktor Faust, jest wymysłem wielkiego Goethego. Aula, gdzie toczy się akcja, sama stanowi znaczący element historii literatury w związku z czym tematyka seminarium nabiera nieco ironicznego wyrazu. Należy bowiem pamiętać o tym, że po pierwsze, dla literatury światowej charakterystyczna jest raczej duchowość niż cielesność; po drugie faustowska służba literaturze wymaga raczej cech męskich, a nie tego, co kobiece. Okazuje się więc, że uczestniczymy w seminarium-oksymoronie, seminarium-marzeniu, seminarium-przywidzeniu; seminarium poświęconym temu, co nie istnieje i istnieć nie może. Jego naukową wartość można podać w wątpliwość. Faustowie rosyjskiego słowa, doktorzy i profesorado spoglądają ze ścian z sardonicznym uśmiechem.

Po trzecie – z kim. Na sali siedzą filolodzy rosyjscy i, w odróżnieniu od galerii portretów na ścianach, są to prawie wyłącznie kobiety. Katedra zajęta przez szwedzkie pisarki, laureatki nagród, damy procesu literackiego, ucieleśnienia sukcesu i uśmiechu fortuny. Żadna z nich nie zna w języku rosyjskim ani słowa, oprócz „dziękuję” i „na zdrowie” (to ostatnie interpretują zresztą jako rosyjską analogię do „cheers”, popełniając pomyłkę, którą można wybaczyć, a która jest dość rozpowszechniona wśród zachodnich miłośników Dostojewskiego). Swoją obecnością szwedzkie kobiety piszące (a nawet sporo publikujące) powinny potwierdzać, że kobiecość, cielesność i literatura światowa to trzy dyskursy, które można jakoś połączyć i to już za życia autora, a nie dopiero po jego śmierci; w codziennym, realnym życiu literackim a nie w dysertacji teoretycznej. Połączyć je można bez

zagrożenia dla literatury światowej, która, nie bacząc na wspomniane wtargnięcie kobiecości i cielesności, w Szwecji funkcjonuje zupełnie normalnie – pisarki piszą, czytelniczki czytają, kobiety-wydawcy wydają, kobiety-krytycy krytykują. Proces trwa.

Po czwarte – w jakim języku. Szwedzkie kobiece ciała wkraczając jedno po drugim na trybunę, czytając swoją literaturę światową w jednym ze światowych języków, których znajomość Rosji specjalnie nie ciąży. I to nie tylko dlatego, że mało kto w Rosji zna ten język, ale także z innego powodu: jak powszechnie wiadomo literatura rosyjska jest najbardziej światową ze wszystkich światowych literatur, a jej język jest językiem największym i najpotężniejszym. W związku z tym Rosja nie jest zbyt zainteresowana innymi (nieco mniej światowymi) literaturami i językami. Mimo to jednak rosyjskie ciała kobiece, i to dosyć liczne, przyszły posłuchać. Kobiece ciało tłumacza zostaje rozpięte na tym niepojętym krzyżu: między ciałem a słowem, między słowem a sławą, między światem a miejscem, między miejscem a ciałem...

Po piąte – o czym. I to jest właśnie najmniej prawdopodobne. O literaturze światowej, o kobiecym pragnieniu i o zaspokojeniu. O ostatecznym czasie okrutnego języka i o wiecznym kobiecym „jeszcze”. O bezdennej przepaści, o asymptotycznie, wiecznie, nieskończenie łączących się brzegach: o zwężającej się, lecz nigdy nie znikającej szczelinie „jeszcze” między brzegiem o nazwie „Już” i brzegiem o nazwie „Już”. O kobiecym „jeszcze” w dwóch znaczeniach: jako „jeszcze nie” i jako „daj”. O zniewoleniu i ucisku kobiety piszącej w języku rosyjskim, w cytadeli Okrutnego słowa. O transakcji, umowie i o ich zerwaniu. O politycznym gospodarowaniu słowem.

A także rzecz jasna o rosyjskiej kobiecej klęsce i o godności przegrywającej. O Kleopatrze – cesarskiej zakładnicze. O Achmatowej. O sobie. O nas.

2.

Anna Achmatowa – cesarskie imię, królewska branka. Prowadzimy tę rozmowę w mieście, gdzie uwięziona została nasza kobieta-jeniec. Okoliczności trywialne, ale i szekspirowskie zarazem: Stalin, Żdanow, uchwała *O czasopiśmie „Zvezda”*, nagonka, odmowa publikacji wierszy... Zostawmy to. Achmatowa była zakładniczką nie Stalina, lecz rosyjskiego słowa, niewolnicą świadomą i dobrowną.

W jej wierszu „Kleopatra” (podpisany: 7 lutego 1940 r., Dom na Fontance) interesują mnie głównie dwa słowa – „już” i „jeszcze”. Interesuje mnie prawo kobiecej klęski zawarte pomiędzy tymi dwoma słowami.

Wargi Antoniusza ucałowała na marach,
Przed Augustem na klęczkach już zalewała się łzami...¹

W przededniu publicznej hańby Kleopatry dokonuje samooceny; tych wszystkich zasad i starań zgodnie z którymi tworzyła świat/dom (Dom na Fontance, *Aleksandryjskich gmachów progi*²). Na dzień następny zaplanowano ceremonię pu-

blicznego poniżenia: świat/dom Kleopatry zdany jest na wątpliwe miłosierdzie zwycięzcy. Cóż więc ma zrobić Kleopatra? Musi przekazać swój dom w jak najlepszym porządku. Honor gospodyni nakazuje by, bez względu na różne katastrofy, życie w domu toczyło się swoim utartym trybem. A co jeśli przychodzi śmierć? I ona podlega prawom domu – i dla niej w domu wyznaczono rytm. Jest bowiem tak, że ów rytm, tryb, porządek ustala dom i jego gospodyni – Kleopatra, nie zaś ten, który ją zwyciężył.

Jak każda gospodyni, tak i Kleopatra traktuje swoje życie w kategoriach powinności: niektóre sprawy są już załatwione, lecz pozostaje jeszcze coś, co trzeba zrobić i będzie to zrobione zgodnie z właściwym danej sprawie rytmem. W obliczu katastrofy-końca Kleopatra zajęta jest utrzymywaniem porządku i pielęgnowaniem rutyny codziennych czynności.

Gospodyni planuje dzień w taki oto sposób: „oddać bieliznę do pralni” – oddana, można wykreślić. „Wynieść śmieci” – wyniesione, wykreślamy. „Zapłacić rachunki” – zapłacone, można odhaczyć. Kobięcy los jawi się czytelnikowi jako uniwersalny katalog, lista niezbędnych, rutynowych, nużących ale nieuniknionych spraw do załatwienia: *ucałować martwe usta Antoniusza* – już ucałowane, można wykreślić. *Lać łzy, klęcząc przed Augustem* – już wylane, wykreślamy. Już.

Jak każda, dobrze zorganizowana gospodyni, Kleopatra wie, jak zakończy się ten dzień i jak zacznie się dzień następny:

A jutro w kajdany zakują jej dzieci.

Wie także, jaki będzie finał tej historii, ostatnia sprawa, którą powinna jeszcze załatwić:

(...) i zmiękę czarniawą jak pożegnalną żalność
Na smagłej piersi położyć własną nieczułą dłońią.

Teraz właśnie, robiąc rachunek powinności, Kleopatra znajduje się w ciasnej przestrzeni między dwoma „już”. Jedno „już” to sprawy właśnie zakończone – skończoność, perfekcja, totalność i doskonałość: absolutna niepodważalność faktu ucałowania martwych ust ukochanego i absolutna niepodważalność faktu lania łez (naszym zdaniem fałszywych), kiedy kajała się przed tyranem. Owo „już” to swego rodzaju Present Perfect: bohaterka *już zrobiła* to, co miała do zrobienia. Strata i Poniżenie uzyskały dzięki jej wysiłkom swoją ostateczną, skończoną, niezmienną postać; pocałunki i łzy zastygły – niczym monumenty, pomniki – w perfekcyjnej formie „już”. Te łzy i pocałunki to wzorzec kobiecego losu. Można nimi mierzyć kobiecość i cielesność, na ich podstawie określać stratę i hańbę innych kobiecych ciał.

Drugie „już” – *Future Perfect* – nieodwołalnie oczekuje jej jutra: utrata dzieci, ostatnia litość, *zmięka czarniawa*. Ostatni, kończący wszystko wysiłek w dożywotniej sprawie miłości i prowadzenia domu. Kiedy martwe usta zostały już ucałowane, łzy poniżenia wylane, a dzieci uwięzione, pozostaje tylko zatroszczyć się o śmierć. Kleopatra wie, że śmierci jest wszystko jedno. To obojętność ręki, która

beztrasko podnosi śmierć ku własnej”. Śmierć jest autoerotyczna: ostatnie delikatne dotknięcie swojej własnej skóry.

3.

Nawiasem mówiąc, ten obojętny gest jest nam już znany z innego, dużo wcześniejszego wiersza Achmatowej: *Dobiegł mnie głos...* (1917). Głos ten bohaterka potraktowała jako wezwanie do zaprzęstwa, wezwanie do opuszczenia własnego kraju, jako podjudzanie do zdrady Ojczyzny. Na wezwanie tego głosu odpowiedziała swym obojętnym gestem – zakrywając dłońmi uszy.

A głos wzywał ją do siebie i wiele obiecywał. Obiecywał jej coś Innego:

Ja ręce twoje z krwi obmyję
I z serca wstyd wybiorę czarny,
I nową nazwą ból okryję
Przeżytych klęsk i krzywd ofiarnych.

Jednak słuchanie głosu Innego oznacza zdradę głosu Własnego. Ojczyzna bohaterki Achmatowej, ten sam, któremu pragnie być wierna składa się z: a) krwi, w której unurzane są ręce kobiety-poety; b) wstydu, który pali jej serce; c) bólu klęsk i krzywd oraz, najważniejsze, d) imienia, które okrywa wszystkie wymienione elementy. To właśnie nowe imię zamiast starego – rosyjskiego i okrutnego – podsuwa bohaterce „kojący” głos Innego.

„Krew”, „wstyd”, „ból” i „krzywda” pojawiają się w tych wersach jako swego rodzaju predykaty (by posłużyć się terminologią lingwistyczną); predykaty w dziwny sposób niedopisane, niedomyślane, niedokończone. Pozostaje dla nas niewiadomą, czyja to krew zaschła na rękach bohaterki i dlaczego właśnie na jej rękach; za kogo i za jakie czyny jej serce męczy „czarny wstyd”; w obliczu kogo lub czego odniosła porażkę; kto ją „skrzywdził” i jak dokładnie to zrobił. Tego rodzaju pytania – zarówno autor, jak i czytelnik wiersza – uzna za niepotrzebne i nie na miejscu. Jest tu i krew, i wstyd, i ból i krzywda w ich absolutnym, czystym, metafizycznym istnieniu. Jest to, jak powiedziała Roland Barthes, krew, wstyd itd. w swej nietranzytywnej postaci. Dla Barthesa nietranzytywny, nieprzechodni list jest po prostu listem, listem jako takim, pozbawionym uszczegółowienia w rodzaju czego i kogo (dotyczy), do kogo (jest skierowany). To samo można powiedzieć o krwi, wstydzie, klęsce i krzywdzie – są takie, jakie są; istnienia nieprzechodnie, nieprzechodzące, nieprzetłumaczalne. Są, najkrócej mówiąc, przywołanym już przez nas rosyjskim *genius loci*.

Nieprzechodnie, nieprzechodzące, nieprzetłumaczalne krwi, bólu, wstydu i krzywdy jest w jakiś szczególnie silny sposób związane z czwartym *geniusz loci* – Słowem, Imieniem. Jest tym, co pokrywa sobą ten ból. To interesujący czasownik, co bowiem oznacza „okrywać”?

„Okrywać” – po pierwsze oznacza na pewno „tworzyć powierzchnię”. To rosyjski znak: okrywające/znaczące Imię, pod którym ukrywa się straszne znaczone – krew, wstyd, krzywda... Rosyjskie słowo, rosyjski Chrystus, rosyjskie ofiaro-

wanie. Odmowa przyjęcia takiego Imienia w imię jakiegoś Innego, choćby i „dodającego otuchy” to odmowa zrozumiała, słuszna z de Saussurowskiego punktu widzenia. Zgodnie z jego teorią, znak (słowo) stanowi nierozzerwalną jedność znaczącego i znaczonego. Nie wolno zamienić znaczącego (imię), nie niszcząc przy tym struktury znaczonego (świata). Falszywy „głos” obiecuje pozostawić nienaruszonym „ból klęsk i krzywd”, nadając mu jedynie nową nazwę, „okryć” nowym imieniem. Bohaterka Achmatowej z pełnym przekonaniem odrzuca tę propozycję jako z zasady nie do przyjęcia. Wybiera stare imię i stary ból znaczonego, dlatego że starego bólu nie można okryć/oznaczyć żadnymi nowymi imionami. Byłoby to tworzeniem nowego bólu bez możliwości mówienia i pisania o nim.

„Okrywać” wiąże się także ze słowem „ochrona”. Rosyjskie słowo w magiczny sposób stwarza ochronę dla bólu lub przed nim. Ból zamknięty jest w ciele rosyjskiego imienia, tak jak promieniowanie jądrowe zamknięte jest w ciele betonowego sarkofagu. Stąd też bierze się nieprzechodność: ukrywając ból w słowie (okrywając ból imieniem) powstrzymujemy przejście-rozprzestrzenianie się bólu, tak jak beton powstrzymuje rozprzestrzenianie się skażenia radioaktywnego. Ból kryje się w otoczce imienia i ulega dzięki tej otoczce neutralizacji. Wstyd i strach starają się zauroczyć, zaczarować, immobilizować znaczącym Imieniem. Trauma chowa się w pancerzu nietranzytywnego, niewzruszonego, wiecznego słowa. Obrońca-imię chroni ból przed inwazją Drugiego, lecz chroni również swojego mówiącego przed tym bólem, który zamknięty jest wewnątrz samego imienia.

Lecz imię-obrońca to coś więcej, niż tylko środek samoobrony przy pracy z materiałami radioaktywnymi, takimi jak rosyjska historia, rosyjski Bóg, rosyjski los. Takie imię ma niemal religijne nacechowanie: to słowo z misją bogorodzicielstwa, słowo ze zbawczą misją. To imię-odkupienie, imię-opiekun. Coś, jak oddanie się pod opiekę Bogurodzicy³ jest to imię-znak, imię-cud. Rezygnując z takiego imienia dopuścilibyśmy się zbezczeszczenia, bluźnierstwa. Rosyjskie imię to nie tylko Cytadela, to także Cerkiew.

Język – system „pokrywających”/„opiekuńczych” imion przychodzi z pomocą, gdy dochodzi do rujnującego wszystko kontaktu człowieka z rzeczywistością: nieznośna (nieprzekładalna?) lekkość chwili – nieznośna lekkość niebytu, bólu, samobójstwa – odchodzi w przeszłość, gdy tylko to „teraz” i „tutaj” zostaje znaczone słowem. Imię przekształca to, co bieżące, straszne w obiekt opisu: „teraz” w słowie to pomnik zbudowany sobie samemu, to epitafium na własnym grobie (przypomnijmy, że sema u Platona to właśnie płyta nagrobna). Cudacznie bezpośrednio „teraz” upośredniono, uprzedmiotowiono w imieniu i dlatego nie budzi lęku. Imię rozciąga się pomiędzy mną a chwilą mojej śmierci, podobne do tarczy ochronnej, do osłony, podobne do barw ochronnych owada, nad którym zawisło „teraz” w postaci dziobu drapieżnego ptaka. Jest to imię-„osłona”, imię wybawienia od lęku przed życiem.

Taka osłona nie zmienia.

„Głos otuchy” proponuje partyjkę w pokera, grę z przypadkiem: zaryzykuj – mówi – może wygrasz? Wygranie nowego imienia „osłoni” przed przegraną stare-

go bólu. To okrycie jest jak „kompensacja”, jak „ilościowa przewaga”, jak „przewyciężenie”. Bohaterka Achmatowej, obojętnie zakrywając dłońmi uszy odmawia wzięcia udziału w tej grze hazardowej, odmawia podjęcia ryzyka, nie chce stawiać wszystkiego na jedną kartę i nie być pewną wygranej. Wyklucza możliwość niemożliwego, możliwość cudownej ingerencji przypadku. Dlatego właśnie bohaterka przeciwstawia hazardowi i gorączce karcianego zniewolenia obojętność i spokój. Wypowiedziane przez Puszkina suicydalne „upojenie walką” jest jej zupełnie obce. Jej samounicestwienie jest przemyślane, wyliczone, teleologiczne, beznamietne. Jak tu nie wspomnieć tow. Żdanowa i jego kokieteryjnie brzmiącego werdyktu: „półmniszka”.

Odmowa przyjęcia „nowego imienia” to odrzucenie Innego imienia i imienia Innego; to odrzucenie Innego cierpienia i Innego bólu – to akt samozniewolenia, zamknięcie samej siebie w ciemnicy „starego imienia”. To samozniszczenie w imię „starego imienia”, śmierć, która (w odróżnieniu od śmierci puszkiniowskiej) nie daje żadnego „upojenia”: ani zaspokojenia żądz, ani nasycenia, ani ucieleśnienia cielesnego pragnienia „mrocznej głębi na krawędzi”.

4.

Bohaterka Achmatowej zgadza się służyć temu „staremu imieniu”. Właśnie dlatego nazywam ją dobrowolną niewolnicą rosyjskiego imienia, niewolnicą „słowa okrutnego języka rosyjskiego”. Wiersz *Dobiegł mnie głos...* interpretuję jako początek tego końca, który będzie musiała przeżyć Kleopatra: zawarcie umowy ze Słowem (w wierszu z roku 1917) i jej zerwanie w wierszu z roku 1940. Jak już wspomniano Umowa zawierana jest i zrywana z całkowitym spokojem i obojętnością. Umiejętności oparcia się pokusie rezygnacji z nęcącej perspektywy nowego Imienia, tak samo jak zadowoleniu z faktu, że życie, pełne kłesk i krzywd zostało godnie przeżyte do samego końca, towarzyszy obojętny gest ręki. Czarna żmijka, zasłonięte uszy – oto śmierć na życzenie, śmierć różnicy. Dlatego też „sma-gła pierś” nie martwi się i nie narusza naszego wyobrażenia, lecz z zimną krwią i absolutną obojętnością oczekuje ostatniej łaski. Niewolnictwo (w słowie) rozpoczyna się i kończy takim samym gestem obojętnej ręki: doskonała choreografia, pa-de-de Głuchoty i Śmierci.

I tylko tuż przed śmiercią – kiedy wszystko, co było do zrobienia zostało już zrobione – w historii tej pojawia się ciało Kleopatry, ciało pragnienia, obraz erotyczny, autoerotyczna fantazja: obnażony sutek, szczupła ręka, przerażający chłód... Między „już” życia („już całowała”) i „już” śmierci pojawia się jakaś szczelina, prześwit, jakieś „jeszcze”, bardzo małe lecz mimo to istniejące, trwające, niezatar-te, wieczne...

(...) Jak mało
Zostało jej do zrobienia – ot, pożartować na koniec
Z chłopem (...)

„Mało”. „Zostało”. „Jeszcze”.

W szczelinę pomiędzy „już” i „już” wnika Pragnienie, kobieca miłosna udreka i zaspokojenie. „Jeszcze”, tak jak w „jeszcze nie odchodź”, „jeszcze”, jak w „daj jeszcze”, „jeszcze”, jak w „mało”.

Nadmiar, wybujałość, dokładka, dar. Zapasy, które uszły uwadze grabieżcy, a które ukryła zapobiegliwa gospodyni; zapasy, których nie znaleźli przy rozkułaczaniu. A przecież znaleźli prawie wszystko: dom, ukochanego, dzieci, dumę, godność; cały świat znaleźli – wszystko zniszczyli i wszystko jej odebrali, a tego – nie znaleźli. Nie znaleźli owego „jeszcze”.

W taki oto sposób bohaterka rozstaje się ze swoją dobrowolną ciemnicą: umierając w okrutnym Imieniu, nie umiera cała. Została jej jeszcze jedna sprawa do załatwienia (*Jak mało// zostało jej do zrobienia*) Oto wchodzi „on” „wysoki, śmigły”, „pięknością jej zniewolony” „i szeptem mówi jej w zatrzwożeniu” – oto „on”, cały zbudowany z tandetnych sztamp rosyjskiej poezji. Oto „on”, idący na kompromis i bezimienny, bezosobowy produkt rosyjskiej literatury. Cały fragment o „wysokim i śmigłym” napisany został pustymi słowami, by zapełnić literacką formę: rytm, rym, wersyfikacja...

Zjawisko „ostatniej sprawy” jest zjawiskiem Końca. To „koniec” w obscenicznym, pornograficznym sensie: męski członek, narzędzie zaspokojenia Kleopatry, element odpoczynku, „chłop” – przedstawiciel „niższej rasy” (jak określiła to kiedyś, przy innej sposobności, Achmatowa). Jedyna w swoim rodzaju, prawdziwie królewska obojętność – nie mająca nic wspólnego ani z podziałem na klasy, ani z podziałem na to co męskie i żeńskie.

Oto wchodzi on i cóż należy z nim zrobić, z tym nosicielem Końca, z tą kwintesencją pięknych słów, belles lettres? Ano nic specjalnego nie należy z nim robić, po prostu *pożartować na koniec/Z chłopem*. To wszystko. Nic więcej.

Erotyczny podtekst owego „pożartować z chłopem” oto ono – puszkiniowskie „upojenie”, ukojenie, sycenie się samobójstwem. Oto on, zryw, wtargnięcie Pragnienia w cytadelę Konieczności. Przecież „konieczność” jest tym, czego w żaden sposób „nie da się uniknąć”. Na to „nie da się” odpowiedzią będą obsceniczne „figle”, „żarty z chłopem”.

5.

Krąg się zamknął: głos „pocieszenia”, przesładujący słuch „półmniszki” z wiersza 1917 roku powrócił – westchnieniami i jękami uciech seksualnych w sypialni obojętnej Kleopatry w wierszu z roku 1940. „Pocieszające” uciechy, podobne do pociechy, jaką niesie kuszące Imię proponuje „pokrycie” (kompensację) deficytu życia. Tak zapewne myśli strażnik więzienny pilnujący Kleopatry, dzielny żołnierz Konieczności: niechże biedna kobieta zabawi się na koniec.

Jednakże Kleopatra-gospodyni znowu rozporządza pocieszającymi uciechami zgodnie z własnym życzeniem. W odróżnieniu od pocieszającej rozkoszy ostatniej nocy, prawdziwe Pocieszenie – przynależy nie *wysokiemu i śmigłemu* lecz *czarniawej zmijce*: tym sposobem Koniec okazuje się tylko „żartem”, podczas gdy

Śmierć na równi z Pragnieniem staje się nieodłączną częścią Kleopatrowego „jeszcze”: tego samego nieskończonego, kobiecego „jeszcze”, które nie wpisuje się w gospodarność Początków i Końców.

Czarniawa żmijka, nosicielka jadu i doręczycielka „ostatniego współczucia” – jest siostrą Kleopatry. Dzieli się ze sobą wspólnym dla nich obu żeńskim rodzajem języka: gramatyczną kobiecością, kobiecą cielesnością znaku językowego („-a”). Już pierwsze słowa wiersza naznaczone są siostrzaną jednością. W języku rosyjskim gramatyczny czas przeszły nie odróżnia pierwszej, drugiej i trzeciej osoby (я, ты, она – *целовала, лила*). W finale wiersza siostrzaność gramatyczna przybiera realną formę – siostra przychodzi z pomocą i w podarunku przynosi śmierć. Pocałunki Kleopatry wracają do niej jednym, decydującym, zrywającym wszystkie więzy pocałunkiem siostry – *czarniawej żmijki*. Kleopatra przyjmuje dar śmierci – dar „ostatniego pocieszenia” z rąk (czy może raczej z języka, z rozdwojonego żądła) pokrewnej jej istoty.

Ale *czarniawa żmijka*, gdyby przyjrzeć się jej bardziej uważnie – jest także autoportretem samej Achmatowej: węzowe ruchy, gibka figura, jadowitość ostrego jak brzytwa języka, czarna grzywka, wąska spódnica, chłodne jasne spojrzenie...

Pod postacią żmii-siostry-ofiarodawczyni „ostatniego współczucia” Kleopatra spotyka swojego Autora. Chwila „ostatniego współczucia” jest siostrzanym świętem, cudowną chwilą niemożliwego spotkania Autora i jego Bohatera. Pokrewna dusza, Śmierć-Autor – „moja siostra śmierć”, jeżeli można się tak wyrazić⁴ – ofiarowuje w darze klucz do zamka którym zamknięto krąg krwi, wstydu, klęski, straty i hańby.

Krąg został rozerwany. Zaspokojenie Kleopatry... śmierć Kleopatry... kontynuacja „jeszcze” w imię „jeszcze”: marnowanie dla marnowania...

Tak oto Kleopatra rozlicza się z rosyjskim słowem i nic dziwnego, że utwierdziwszy się po raz kolejny w stałości Pragnienia i Śmierci – w nieskończoności czasu własnego kobiecego „jeszcze”, Kleopatra odchodzi ze swego kręgu w niebyt doskonale obojętna. Wszystkie sprawy zostały załatwione i o nic – o żadne „już” – nie musi się już martwić.

6.

Wspaniała lekcja klęski.

Albowiem i życie jest krótkie i sztuka, chwała Bogu, nie jest wieczna. Okrutne Imię również nie jest nieskończone. Tylko „jeszcze” nigdy się nie kończy.

A przy okazji – taką lekcję owego „jeszcze” dla nas, przyszłych piszących kobiet przeprowadziła kiedyś nauczycielka w szkole na zajęciach z kaligrafii. Pamiętam te maleńkie minutki ćwiczeń fizycznych, mgnienie pomiędzy przerwanim i wznowionym ćwiczeniem pisania, sekundy odpoczynku przy pisaniu... Oderwać się na chwilę jak od tkania szaty Penelopy po to, by po chwili cierpliwie wziąć się ponownie do pracy. Oto jaka poezja towarzyszyła temu „jeszcze”:

Pisaliśmy, pisaliśmy,
Aż paluszki zmęczyliśmy.
Jak troszeczkę odpoczniemy
Znowu pisać coś zaczniemy.

Z tej wskazówki, jak sędzę, skorzystamy w naszym pisaniu: w naszej światowej literaturze, w naszej kobiecości i naszej cielesności. I w nieskończoności czasu naszego kobiecego „jeszcze”.

Przełożyły: Alicja Mrózek, Katarzyna Żemła-Jastrzębska

Przypisy

¹ Ten i następne fragmenty wiersza A. Achmatowej *Kleopatra* w tłumaczeniu Eugonii Siemaszkiewicz.

² Przekł. Seweryna Pollaka.

³ W oryginale czytamy: *подобно явлению Покрова Богородицы*. Nieprzetłumaczalna gra słów – *покров* w języku rosyjskim oznacza zarówno powłokę, pokrywę, osłonę, jak również tzw. święto Pokrowu czyli opieki Matki Boskiej.

⁴ Chodzi tutaj o aluzję do wiersza B. Pasternaka *Сестра – моя жизнь*.

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

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

Eva Illouz twierdzi, że jej badania, przeprowadzone w latach 90. w Stanach Zjednoczonych, wykazały pozbawioną wymiaru tragicznego „lekkość” wchodzenia i wychodzenia ze związków². Naszą podstawową tezę jest jednak, że miłość coraz częściej jest rozumiana jako pełen tragizmu problem utrzymania tego, co „niemożliwe”. We współczesnej kulturze widoczne jest napięcie między świadomością, że komplementarność relacji jest niemożliwa, a zaprzeczaniem tej niemożliwości.

Analizując relację między miłością a społeczeństwem Charles Lindholm pokazuje, że miłość nabiera wagi w tych epokach i kulturach, w których nasilają się strukturalne napięcia i sprzeczności w obrębie społeczeństwa³. Jest to szczególnie wyraźne dziś, gdy tożsamość nie jest dana, lecz zadana, we współczesnym „społeczeństwie ryzyka”⁴. Uważamy, że w tym sfragmentaryzowanym i płynnym świecie miłość jest zarówno systemem redukującym złożoność, dającym względne poczucie bezpieczeństwa, jak i tym, co poczuciu bezpieczeństwa zaprzecza (albowiem wobec wielkich oczekiwań z nią związanych, tym większy lęk budzi to, że może się nie udać). Sądzimy też, że miłość nie rządzi się całkowicie odrębnymi prawami od reszty instytucji społecznych, dlatego też wyraźny jest w niej wymiar władzy. Paradoxy te spróbujemy zilustrować przykładami z wybranych tekstów kulturowych – filmów: „A. I.” Stevena Spielberga, „Amelia” Jeana-Paula Jeuneta, „Pianistka” Michaela Hanekego, „Wszystko albo nic” Mike’a Leigh⁵.

Uważamy, że wybrane przez nas filmy wskazują na tendencje coraz bardziej obecne w kulturze⁶. Za Rolandem Barthesem przyjmujemy, że uczucia miłosne są zapośredniczone przez kulturę: „to ‘zarażenie afektem’, ta indukcja wychodzi od innych, z języka, z książek, od przyjacół: żadna miłość nie jest pierwotna”⁷. Z jednej strony, kultura dostarcza tekstów miłości, z drugiej – teksty te są tworzone zgodnie z pewnymi oczekiwaniami społecznymi.

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

tach dyskursu miłosnego” od całościujących opowieści. Jednostkę operacyjną wydzieloną z tego dyskursu nazywa figurą – jest to krótka i powtarzająca się forma wypowiedzi, którą najczęściej sprowadzić można do zdania lub fragmentu zdania. Uważna lektura ujawnia jednak, że w tle każdego fragmentu czają się historie miłosne – opowieści, których źródłem jest kultura. Figura jest szczątkiem panującego dyskursu⁸.

Naszym zdaniem, model narracji miłosnej przypomina piosenkę z refrenem. Zwrotki piosenki to różne opowieści, w ujęciu psychoanalitycznym określane mianem fantazmatów⁹. Sama piosenka jest charakterystycznym dla podmiotu zestawem fantazmatów. Podstawowa jest tutaj nie treść przedstawień, lecz schemat – struktura. Refrenem jest pytanie „czym jest miłość”? Specyficzna dla danego podmiotu odpowiedź, jak melodia ze zdartej płyty, przebiega wszystkie wymiary opowieści.

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

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

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

W interpretacji Slavoj'a Žižka formuła „relacja seksualna nie istnieje” oznacza, że różnica seksualna nie jest stałym zestawem norm, „statycznych”, symbolicznych opozycji i inkluzji/wykluczeń, ale nazwą impasu, traumy, czegoś, co opiera się każdej próbie symbolizacji¹⁴. Próba ustalenia pozycji podmiotów w strukturze relacji miłosnej jest skazana na niepowodzenie, i ta właśnie „niemożliwość” otwiera przestrzeń walki o to, co znaczy „miłość”, co znaczy „kochać” i co znaczy „być kochanym”. Proponujemy tutaj, by nie ograniczać „różnicy seksualnej” do heteroseksualnej pary, ale widzieć ją jako różnicę w każdym związku miłosnym¹⁵. W relację miłosną wpisany jest antagonizm między wizjami miłości i związku żywionymi przez osoby tworzące relację. Jeśli dwie osoby mają dwa różne wyobrażenia miłości, to – jak podkreśla Žižek – nie zgadzają się również co do tego, co ich różni (na przykład, jedna z nich postrzega związek w kategoriach relacji między Panem a Niewolnikiem¹⁶, a druga postrzega miłość jako opowieść o podróży i uważa, że czasami inaczej widzą cel tej podróży).

Pojawia się pytanie: jak pogodzić te dwie opcje teoretyczne? Sądzymy, że taką możliwość daje koncepcja miłości Niklasa Luhmanna. Miłość w tym ujęciu jest rozumiana jako komunikacyjny system samoreferencyjny, dla którego podstawą jest zarówno opozycja system / otoczenie, jak i postrzeganie tej opozycji¹⁷. Jest traktowana w terminach kodu symbolicznego, zgodnie z regułami którego można wyrażać, kształtować, symulować, odrzucać, przypisywać innemu uczucia, oraz być przygotowanym na wszelkie konsekwencje tego typu komunikacji¹⁸.

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

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

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

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

Jak już wspominałyśmy, obecnie podstawowym kodem miłości jest problem. Tak jak tożsamość, miłość nie jest dana, lecz *zadana*. Miłości przyznaje się status, strukturę i znaczenie psychologiczne. Jeśli ktoś nie potrafi kochać, być kochanym i utrzymać związku, uważa się, że jest to symptom problemów lub zaburzeń osobowościowych. Takie rozumienie miłości i związków dominuje między innymi w popularnych poradnikach psychologicznych²². Warto zaznaczyć, że źródła problemów jednostek wynikają w dużej mierze z określonego kształtu społeczeństwa i kultury, ze złożonych doświadczeń procesów socjalizacji. Kultura definiuje te problemy jako osobiste, przerzucając odpowiedzialność na jednostki. Konsekwencją takiego ujmowania miłości, na co zwraca uwagę Luhmann, jest to, że „konstytucja osoby jako potrzebującej terapii zajmuje miejsce miłości, i jedyne pojęcie miłości, jakie jest wtedy rozwijane to miłość jako wzajemna długoterminowa terapia”²³.

Pierre Bourdieu w jednej ze swych ostatnich prac²⁴ stawia pytanie: czy miłość jest wyjątkiem w świecie dominacji, „zawieszeniem przemocy symbolicznej, czy raczej jest najwyższą – ponieważ najbardziej subtelną i najbardziej niewidoczną formą tej przemocy? [...] [Czy] miłość jest dominacją zaakceptowaną, nierozpoznawalną jako taka, ale rozpoznawalną praktycznie w szczęśliwych lub nieszczęśliwych namiętnościach?”

Jak pisze Bourdieu, świat „czystej miłości” rozumiany jest społecznie jako pozbawiona przemocy wyspa, na której panuje pełna wzajemność, altruizm, wzajemne rozpoznanie i uznanie, bezinteresowność, branie i dawanie szczęścia, zachwyty nad drugą osobą. Ekonomia symbolicznej wymiany miłości objawia się w oddaniu siebie i swego ciała, i jest postrzegana jako opozycyjna w stosunku do porządku ekonomicznego. Miłość jako wyjście poza porządek walki, poza opozycję egoizm/altruizm, a nawet poza rozróżnienie podmiot/przedmiot zdaje się stać w opozycji do porządku społecznego, opartego na dominacji. Podmiot kochający rezygnuje z intencji dominowania, i z wyboru oddaje się w ręce Pana/Pani, który/ a też rezygnuje z własnej intencji dominacji. Akt ten zbiegać się musi z dobrowolną alienacją – podmiot kochający rozpoznaje się jedynie w drugiej osobie²⁵.

Jednocześnie, miłość jest pojmowana jako wyjątkowo krucha, ponieważ kojarzy się z nadmiernymi oczekiwaniami i żądaniami²⁶. Jest nieustannie zagrożona przez kryzysy, których powodem jest albo powrót egoistycznych kalkulacji, albo rutyna. Czy istotnie miłość jest końcem strategii dominacji? – zapytuje Bourdieu. Czy obecny w niej wymiar zagrożenia związany z lękiem, niepewnością, oczekiwaniem, frustracją, zranieniem i upokorzeniem nie wprowadza ponownie asymetrii nierównej wymiany?²⁷.

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

W koncepcjach i terapii opartych na psychoanalizie często zauważa się sprzeczność między świadomymi deklaracjami pracy nad związkiem a nieświadomym dążeniem do tego, by związek rozpadł się. Za Žižkiem można spojrzeć na tę sprzeczność od drugiej strony: *wiem, że komplementarny związek jest niemożliwy, ale nieświadomie wierzę w tę komplementarność*. Świadomość niemożliwości stworzenia komplementarnego związku jest zaprzeczana przez nieświadomą niewiarę podmiotu w tę niemożliwość²⁸.

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

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

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

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

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

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

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

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

We współczesnym sfragmentaryzowanym świecie miłość wypełnia do pewnego stopnia pozycję nieobecnego Boga. Najistotniejsze wydaje nam się to, że przybiera ona formę archaicznego sacrum³⁴, czyli doświadczana jest jako ambiwalentne „x”. Z jednej strony postrzegana jest jako przerażająca, niezrozumiała i nie-

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

Przypisy

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

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

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

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

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

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

⁷ Roland Barthes, *Fragmety dyskursu miłosnego*, przeł. Marek Bieńczyk, Warszawa, Wydawnictwo KR 1999, s. 199.

⁸ Barthes, *Fragmety...*, s. 39–43.

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

¹⁰ Robert J. Sternberg, *Miłość jest opowieścią*, przeł. Tomasz Oljasz, Poznań, Dom Wyd. REBIS 2001, s. 28.

- ¹¹ Sternberg, *Miłość...*, s. 42.
- ¹² Por. Jacques Lacan, (Jacques-Alain Miller, red.), *Le Séminaire. Livre XX. Encore, 1972–1973*, Paris, Seuil 1975, s. 17.
- ¹³ Slavoj Žižek, *Miłość dworska czyli Kobieta jako Rzecz*, „Odra” 2002, 7–8, s. 46.
- ¹⁴ Slavoj Žižek, *Class Struggle or Postmodernism? Yes, please!*, w: Judith Butler, Ernest Laclau, Slavoj Žižek, *Contingency, Hegemony, Universality. Contemporary Dialogues on the Left*, London and New York, Verso 2000, s. 110.
- ¹⁵ Lacanowską różnicę seksualną rozumiemy w kategoriach „gender” (tożsamości kulturowej, a nie biologicznej), ponieważ dotyczy ona umiejscowienia podmiotu w Języku. W kwestii różnicy seksualnej por. Paweł Dybel, *Refleksje wokół diagramu różnicy seksualnej Jacques’a Lacana*, w: *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, red. Grażyna Borkowska, Liliana Sikorska, Warszawa, Wydawnictwo IBL PAN, 2000, s. 30–42.
- ¹⁶ Nie mamy tu na myśli wyłącznie opisywanych przez R. J. Sternberga „opowieści o rządzeniu”, „horrorze”, „policjancie i podejrzanym”, czy „opowieści wojennej”. Por. Sternberg, *Miłość...*, s. 79–94, 101–109, 215–220. Warto zwrócić uwagę na bardziej złożony model zawarty w promowanej w mediach książce „Żona uległa” (oryginalny tytuł: „The Surrendered Wife”), w której autorka z jednej strony zaleca uległość wobec partnera, a z drugiej, pokazuje jak, za pomocą uległości, manipulować partnerem. Por. *Newsweek* 2003, 2, s. 86; Laura Doyle, *Żona uległa*, tłum. Grażyna Gasparska, Warszawa, Amber 2002.
- ¹⁷ Niklas Luhmann, *Love as Passion. The Codification of Intimacy*, przeł. Jeremy Gaines and Doris L. Jones, Stanford, Stanford University Press 1998, s. 3–17.
- ¹⁸ Luhmann, *Love as Passion...*, s. 20.
- ¹⁹ Harold Garfinkel, *Studies in Ethnomethodology*, Englewood Cliffs, New York, Prentice-Hall 1967; Cicourel Aaron V., *Cognitive Sociology*, London, Macmillan 1973, s. 85–88.
- ²⁰ Luhmann, *Love as Passion...*, s. 35.
- ²¹ Luhmann, *Love as Passion...*, s. 22 i 172–178.
- ²² Por. Pia Mellody, *Toksyczna miłość i jak się z niej wyzwolić*, przeł. Andrzej Polkowski, Warszawa, J. Santorski & Co. 1992; Valerio Albisetti, *Ból miłości. Jak radzić sobie z problemami życia uczuciowego*, przeł. Władysława Zasiura, Kielce, Jedność 1998.
- ²³ Luhmann, *Love as Passion...*, s. 167.
- ²⁴ Pierre Bourdieu, *Masculine Domination*, przeł. Richard Nice, Stanford, Stanford University Press 2001, s. 109.
- ²⁵ Bourdieu, *Masculine Domination...*, s. 112.
- ²⁶ Bourdieu, *Masculine Domination...*, s. 111.
- ²⁷ Bourdieu, *Masculine Domination...*, s. 110.
- ²⁸ Por. Slavoj Žižek, *Da Capo Senza Fine*, w: Judith Butler, Ernest Laclau, Slavoj Žižek, *Contingency, Hegemony, Universality. Contemporary Dialogues on the Left*, London and New York, Verso 2000, s. 256.
- ²⁹ Slavoj Žižek, *Gwałt na fantazji czyli postmodernizm jako źródło cierpień*, „Odra” 1999, 3, s. 41.
- ³⁰ Žižek, *Gwałt na fantazji...*, s. 43.
- ³¹ Žižek, *Gwałt na fantazji...*, s. 40.
- ³² Barthes, *Fragmenty...*, s. 59.

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

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

Mniej niż ćwierć?

O pilnej potrzebie rewizjonizmu
w studiach postkolonialnych,
albo: wybrane powody, dla których aby
być kim się jest trzeba czasami udawać,
iż się jest kim się nie jest

1. Wstęp

W *Eseju na temat kolonizacji* (1794), C. B. Wadstrom, szwedzki podróżnik i towarzysz cieszącego się nienajlepszą sławą Andersa Sparmana, relacjonuje następujące wydarzenie:

W roku 1672, Król Karol II w swej bezmiernej łaskawości nadał Angielskiej Królewskiej Kompanii Afrykańskiej „wszystkie bez żadnego wyjątku ziemie, krainy, porty, drogi, rzeki oraz inne terytoria w Afryce, od Salee w Południowej Berberii do Przylądka Dobrej Nadziei, na okres jednego tysiąca lat; przy czym Kompania owa jest jedyną uprawnioną do prowadzenia wszelkiej działalności handlowej na wyżej wymienionych terytoriach¹.

Ponieważ Karol II oraz jego brat (późniejszy król Jakub II) byli akcjonariuszami łaskawie obdarowanej Angielskiej Królewskiej Kompanii Afrykańskiej zajmującej się między innymi handlem niewolnikami, można przyjąć, że w zasadzie brytyjski monarcha nadał nieograniczone przywileje samemu sobie. Jest to prawdopodobnie jeden z najbardziej nieskromnych imperialnych gestów kolonialnych, zakładających bezpośrednie czerpanie dochodu z kolonizacji prowadzonej w myśl niczym nieskrępowanego utilitaryzmu.

Okazuje się jednak, że doświadczenia i praktyki kolonialne bywają znacznie bardziej skomplikowane i właśnie na tym polu dylematy wielokulturowości stykają się z dylematami współczesnych studiów postkolonialnych. W pierwszym zdaniu wstępu klasycznego opracowania *The Empire Writes Back* autorzy twierdzą, bez podawania żadnych danych liczbowych, że doświadczenie kolonializmu ukształtowało egzystencję ponad trzech czwartych ludności dzisiejszego świata. Rodzi się pierwsze pytanie: czy można podać jakiegokolwiek wiarygodne liczby (historycznie, demograficznie, geograficznie), jeśli nie istnieją żadne rzetelne globalne statystyki dotyczące tej kwestii. Pytanie takie nasuwa się, ponieważ kolonializm nie tylko kształtował kolonizatorów i kolonizowanych, skolonizowanych kolonizatorów i kolonizujących kolonizowanych, podbijanych i podbijających,

wysiedlanych i zasiedlających – ilość możliwych permutacji (po Homim Bhabhie) jest tutaj spora – ale kształtował też doświadczenia bliżej niesprecyzowanej „mniej niż ćwierci” ludzkości. Dodatkowo zaś, stopień jednostkowego skolonizowania jest nie do oszacowania arytmetycznie, a już na pewno nie da się go oszacować przy pomocy kategorii binarnych.

Fakt że imperia opisywały własne kolonie jest równie oczywisty i naturalny jak fakt epistemologicznej zemsty, do której doszło w drugiej połowie dwudziestego wieku, kiedy to kolonie zaczęły w gorzkim tonie odpisywać własnym imperiom. W rezultacie przez dłuższy czas krytycy zajmowali się kolonializmem, tak jakby sprawa dotyczyła prostych dychotomii: a to symbolicznej i praktycznej „własności”, a to polaryzacji w obrębie centrum i peryferii, a to dualizmu między dominującymi i zdominowanymi, czy wreszcie kwestiami identyfikacji i braku identyfikacji z imperialnym centrum. Jediną komplikacją tych struktur – bez wychodzenia poza nie – było uznanie możliwości wewnętrznej hybrydyczności.

Tymczasem żaden krytyczny opis paradygmatu kolonialnego nie będzie pełny, jeśli nie weźmie się pod uwagę bardzo zaniedbanego aspektu sytuacji postkolonialnej, aspektu który w sposób znaczący wzbogaca i komplikuje postkolonialne historie literatury: chodzi mianowicie o fakt, że europejscy poddani niektórych imperiów byli jednocześnie uczestnikami złożonego procesu konceptualizowania kolonii zupełnie innych imperiów. Na zatłoczoną scenę, gdzie odgrywa się dramat kolonialny w wielu aktach należy pilnie wprowadzić nowych aktorów. Istnieje potrzeba odgrzebania nieanglojęzycznych tekstów, które skazano na niebyt albo na byt w przypisach do właściwej historii kolonizacji. Teoretyzowanie kolonizacji powinno eliminować myślenie w kategoriach egzotyki także w tym sensie, że należy brać w rozważaniach pod uwagę teksty szwedzkich botaników i zoologów (np. C. P. Thunberg, Anders Sparman), francuskich łowców ptaków (François le Vaillant), czy niemieckich historyków (W. H. Lichtenstein). Trzeba też brać pod uwagę takie gesty jak te, dzięki którym Beniowski może występować w roli kłasyka literatury Madagaskaru (np. w podrozdziale polsko-węgierska małgaska literatura mniejszościowa), zaś księżna Radziwiłł, czy doktor Emil Holub mogą się jawić jako niewzruszone filary południowoafrykańskich studiów kulturowych.

Związła analiza mało znanego rozdziału dotyczącego dyskursu podróźniczego w kontekście południa Afryki, czyli relacji spisanych pod koniec osiemnastego wieku i w wieku dziewiętnastym przez reprezentantów tych narodów europejskich, które same były skolonizowane ukazuje z jednej strony do jakiego stopnia środkowoeuropejski skolonizowany kolonizator propagował dominujący dyskurs postrzegania Afryki jako kolonialnej całości, a z drugiej problematyzuje powszechne przekonanie, że dyskurs kolonialny rozwija się jedynie w warunkach prowadzących do kolonizacji bądź z niej wynikających. Dyskurs kolonialny nie musi wcale być bezpośrednią funkcją konkretnych ambicji terytorialnych, nie musi wcale wynikać z jednolitego klimatu utylitarneho; jest raczej rezultatem ogólnej mapy mentalnej, a wówczas pojęcie na przykład „podmiotu kolonialnego” powinno zostać na nowo zdefiniowane, ponieważ obecnie obejmuje prawdopodobnie

wszystkich ludzi i w rezultacie wyjaśnia bardzo niewiele. Mapa mentalna wyrasta z ideologii, która polega na konstruowaniu zależności i relacji między tematami i postaciami, zwyczajami, instytucjami i zajęciami, odzwierciedlając metody i koncepcje kartograficzne. Mapa taka pozwala nałożyć własny krajobraz wewnętrzny na krajobraz zewnętrzny².

Europejska metropolia posiadała własne skolonizowane pogranicze, własne obszary dzikości i barbarzyństwa, których istnienie, a właściwie których konieczność istnienia wynikała bezpośrednio ze sposobów reprezentacji narzuconych przez filozofię oświeceniową. Nie tylko Amerykę czy Południową Afrykę „wymyślono” dla celów późniejszej kolonizacji. Wschodnią Europę również. Różnica polega jednak na tym, że odkryto ją już w czasach starożytnych, a dopiero później – w osiemnastym wieku – wymyślono ją ponownie jako Poślednią Wschodnią Europę, dzięki filozofom pokroju Rousseau i Woltera, którzy dywagowali na temat szlachetnych dzikusów w odległych i mniej odległych krajach³. Myśliciele epoki Oświecenia potrzebowali krain niecywilizowanych (im więcej tym lepiej), ponieważ bez barbarzyństwa (im więcej tym lepiej) nie można wychwalać zalet własnej nie-barbarzyńskiej kultury (a im bardziej jest ona zagrożona, tym lepiej). Okazuje się jednak, że Wschodnia Europa była nie tylko obszarem skolonizowanym „czytelnym zarówno z perspektywy Europy jak i Azji”⁴. Wschodnia Europa zdążyła sobie wytworzyć mapę mentalną, która w znacznej mierze pokrywała się z konceptualną mapą stworzoną w Europie Zachodniej na jej konkretne potrzeby. Oczywiście wyjątek stanowiła tylko koncepcja Wschodniej Europy, która z oczywistych przyczyn nie do końca mogła pokrywać się z tą powstałą w oświeceniowej Europie Zachodniej.

2. Cesarz Madagaskaru

*Nie widzę najmniejszego powodu, dla którego nie należałoby wznieść pomnika ku czci [Beniowskiego], z inskrypcją
MAGNIS TAMEN EXCIDIT AUSIS⁵.*

W. H. Wilkins, wydawca listów Lady Anne Barnard pisanych z Kraju Przylądkowego pod koniec osiemnastego wieku, wymienia Polaków wśród pierwszych osadników wspomagających proces tworzenia kolonialnej Afryki Południowej: „Pierwsi osadnicy, chociaż pod władaniem Holendrów, nie byli wyłącznie Holendrami, albowiem znaleźli się wśród nich także Flamandowie, Niemcy, Polacy i Portugalczycy”⁶. Komentator nie wspomina jednak, że począwszy od końca osiemnastego wieku, pierwsi polscy osadnicy byli dodatkowo transplantami z trzech różnych europejskich organizmów imperialnych, a to z kolei oznacza, iż trudno ustalić jednoznacznie kogo mogliby reprezentować jako potencjalni kolonizatorzy.

By zilustrować skalę złożoności problemu posłużę się postacią słynnego podróżnika z końca osiemnastego wieku. Hrabia Beniowski jest idealnym przykładem dylematów wielokulturowości⁷. Wadstrom przedstawia go jako „polskiego arystokratę,” którego należy stawiać w jednym rzędzie z najbardziej niezwykłymi postaciami historii powszechnej⁸. Jest to bodajże najwcześniejsza próba, by uczy-

nić z Beniowskiego Polaka. W okresie romantyzmu ukazało się wiele utworów, których celem było zagwarantowanie polskości bohatera⁹. W tym celu zmodyfikowano nazwisko na Maurycy Kaźmierz Zbigniew Beniowski, tak by jego przynależność narodowa nie podlegała żadnej dyskusji. Zresztą nawet w dwudziestym wieku, kiedy ujawniły się głosy protestu przeciwko mitologizowaniu Beniowskiego jako Polaka,¹⁰ wciąż uparcie podkreślano polskość bohatera¹¹. Lepecki posunął się nawet do karkołomnego argumentu, że wprawdzie Beniowski nie był Polakiem „formalnie”, ale za to był nim „rzeczywiście.”

„Prawdziwy” Beniowski nigdy nie byłby tym, kim był, gdyby nie udawał, że był tym kim nie był¹². Ewidentnie nie odczuwał potrzeby przynależenia do jednego, określonego narodu, zaś jego własne – częstokroć wykluczające się stwierdzenia – uniemożliwiają przypisanie go do jakiegokolwiek konkretnej polityki imperialnej jednocześnie umożliwiając rozliczne manipulacje. Todorov powiedział kiedyś o Kolumbie, że wiele krajów walczy o honorowe miano jego ojczyzny właśnie dlatego, że Kolumb ojczyzny nie posiadał¹³ i dokładnie to samo można by powiedzieć o Beniowskim. Podobnie jak Kolumb jest on *extraniero*, czyli outsiderem. Urodzony w 1746 roku na terytorium dzisiejszej Słowacji przez całe życie, w procesie nieustannej autokreacji, mówił o sobie, że jest magnatem polskim i węgierskim, zaś swoją lojalnością obdzielał Polskę (która wkrótce przestała istnieć jako państwo), Francję, Austrię, Rosję, Anglię, Amerykę i oczywiście Madagaskar.

Wysłany na Madagaskar w roku 1773 przez króla Ludwika XV, przybył w roku 1774 i lojalnie wykonał wszystkie zasadnicze gesty kolonialne: założył Louisbourg na cześć króla, zbudował fort i drogę oraz rozdzielił ziemię. Jednak w roku 1776, po śmierci Ludwika XV, wypowiedział służbę Francji, tyle że składając wymówienie wcale nie zrezygnował z własnych ambicji co do Madagaskaru. Kilku miejscowych wodzów postanowiło obrać go *Ampansacabe* (Wodzem Naczelnym). W rezultacie Beniowski zasygnalizował swoje „wstąpienie na tron Madagaskaru” przyjmując oficjalnie tytuł „Maurycygo Augusta, z Łaski Bożej Lorda *Ampansacabe* Madagaskaru.” Ten akt nie był bynajmniej tak absurdalny, jak to się może wydawać. Polska miała tradycję królów obieranych przez zgromadzenie szlachty, a zatem wstąpienie Beniowskiego na tron odzwierciedlało polski system elekcyjny. Beniowski znał ten system dobrze, nawet jeśli był Polakiem tylko „rzeczywiście”, nie zaś „formalnie”. Kiedy przyłożył własną koncepcyjną mapę do rzeczywistości madagaskarskiej, mógł widzieć siebie w roli prywatnego, ale legalnego cesarza, nie reprezentującego żadnych potęg europejskich, mógł – innymi słowy – widzieć siebie nie w roli polskiego kolonizatora, ale kolonizatora *à la polonaise*. Jeszcze na początku dwudziestego wieku grupa polskich dyplomatów (Liga Morska i Kolonialna) snuła plany, by z Madagaskaru uczynić polską kolonię na podstawie powyższych incydentów, chociaż Beniowski nie mógł kolonizować w imieniu Polski, nawet gdyby chciał, ponieważ Polska nie istniała jako państwo i na długo zniknęła z politycznej mapy Europy.

Sytuacja skomplikowała się jeszcze bardziej w kontekście kolejnych decyzji Beniowskiego. Jako legalnie wybrany cesarz suwerennego Madagaskaru, przy-

najmniej we własnym mniemaniu, postanowił odwiedzić Europę. Wypłynął pod banderą Madagaskaru, aby podpisać traktaty o przymierzu i handlu albo z królem Francji, albo „gdyby ten nie przyjął oferty, z jakimkolwiek królem bądź narodem europejskim”¹⁴. Francja nie podpisała traktatu, Austria także nie okazała zainteresowania. Nie wiadomo, co Beniowski zaproponował Brytyjskiemu Ministerstwu Jego Królewskiej Mości. Mogła to być „Deklaracja”, „Propozycja”, mogło to nie być nic konkretnego, ale mogły to także być jego „Refleksje na temat projektu utworzenia kolonii na Madagaskarze, w przypadku gdyby jakaś Potęga Zaakceptowała System Cywilizacji Zbudowany na Zasadzie Przymierza”. Lecz Anglię interesował tylko taki scenariusz, który oddawał kolonię jej samej. Wreszcie zniechęcony Beniowski podpisał umowę z grupą przedsiębiorców z Baltimore i w roku 1784 wrócił na Madagaskar pod banderą amerykańską. Tym razem nie założył Louisbourga, tylko miejscowość, którą na cześć samego siebie nazwał „Maurytanią” w akcie metonimicznego mega-poślizgu, ponieważ sformułowanie „Maurytania” nie odnosiło się do obecności Maurów, tylko do imienia Beniowskiego – czyli Cesarza Maurycego. W roku 1786 Beniowski zginął w walce z wojskami francuskimi w obronie własnej wyspy.

3. Toast za zdrowie cesarza Austrii

W 1777 roku, kiedy Beniowski oferował swój niepodległy Madagaskar potęgom europejskim, po drugiej stronie Kanału Mozambickiego, niejaki pułkownik Bolts założył w imieniu Cesarzowej Marii Teresy austriacką kolonię w Zatoce Delagoa. Kupiono ziemię od miejscowych wodzów i podniesiono cesarską flagę. Jednak trzy lata później, po śmierci Marii Teresy, księżę Kaunitz, w związku z protestami Portugalii, zrezygnował z kolonii. Tak więc pod koniec lat osiemdziesiątych osiemnastego wieku, wyczyny dwóch podróżników z Europy Środkowej: Beniowskiego (w imieniu wszystkich) oraz Boltsa (w imieniu Austrii) należały do przeszłości.

Jednak sto lat później działalność doktora Emila Holuba dostarcza kolejnego przykładu nie tylko dylematów wielokulturowości, ale także złożoności problematyki, jeśli w grę wchodzi władza epistemologiczna i hybrydyczna tożsamość. Holub może również stanowić kontrargument dla tezy Mary Louise Pratt, że to przedstawiciele skolonizowanych nacji byli głównymi architektami krytyki imperiów od wewnątrz. Nie jest to wcale regułą. Doktor Holub, Czech, obywatel skolonizowanego narodu w wyniku imperialnej polityki Austrii, nigdy nie wykazuje świadomości własnych dylematów. Píše w języku dominującej kultury (czyli po niemiecku) i w ten sposób – typowy zresztą dla wykształconych elit w skolonizowanych krajach – staje się członkiem klasy uprzywilejowanej. Kiedy Holub podróżuje po Afryce, podkreśla (jak rzesze innych Europejczyków) znaczenie „metropolii” (Praga) względem „prowincji” (Południowa Afryka), nie należy jednak zapominać, że w jego własnym kontekście „metropolia” też jest imperialną prowincją w stosunku do Wiednia. Dzisiaj możemy oczywiście wszyscy się umówić, że centrum i peryferie to pojęcia relatywne, ale z punktu widzenia doktora Holuba

Południowa Afryka naprawdę wygląda na kolonialne peryferie, tyle że widziane z perspektywy innych kolonialnych peryferii.

Jakie są zatem implikacje takiej ceremonii jak symboliczne zakończenie każdego dnia przez „wznoszenie toastu za zdrowie Cesarza Austrii w sercu południowoafrykańskiej głuszcy”? Przewodnik z plemienia Masarwa spogląda na Holuba ze zdumieniem, ponieważ „dla niego nasze toasty przypominały rozmowę z powietrzem”¹⁵. Takie poddańcze gesty zawsze dobrze jest umieścić w kontekście. Angielka Lady Anne Barnard zdobywszy Górę Stołową proponuje odśpiewanie „Niech Bóg Zachowa króla” (Jerzego III), a „lojalne góry” rozbrzmiewają echem „Wielki Jerzy, nasz król” deklarując w ten sposób poddaństwo¹⁶. Pułkownik Gordon, podobnie, na brzegach rzeki Oranje unosi flagę księcia orańskiego, pije za zdrowie Jego Wysokości i wygłasza stosowne przemówienie¹⁷. O ile jednak Lady Anne Barnard odnosi się do króla, który rzeczywiście i nominalnie włada kolonią, o ile pułkownik Gordon odnosi się do jednego z królów, którzy władali tą ziemią przed Jerzym III, o tyle zapal Holuba w prowadzeniu rozmowy z powietrzem stanowi przykład, kiedy poddany kolonialny oddaje się procesowi symbolicznego obejmowania we władanie ziemi, która w żadnym sensie nie należy ani do Holuba, ani do Franciszka Józefa.

Lojalność Holuba jest ambiwalentna, ponieważ reprezentuje on skolonizowany naród europejski. Mimo to czeski doktor podchodzi do swego zadania bardzo poważnie, wręcz heroicznie i z epickim zacięciem. Dolina przy łańcuchu wzgórz Tschopo, która, jak Holub sam zaznacza, była sceną ważnych epizodów w historii ludu Bamangwato, z powodu historycznej wagi zasługuje na adekwatną nazwę, a zatem, jak wyjaśnia autor: „Postanowiłem nazwać ją „Doliną Franciszka Józefa”, zaś najwyższe wzgórze nad nią nazwałem „Szczytem Franciszka Józefa”¹⁸. Następnie, z żelazną konsekwencją odnosi się do wydarzeń historycznych, które miały miejsce w dolinie, tak jakby nazwy poprzedzały wydarzenia. I tak: „Matabele wdarli się do doliny Franciszka Józefa”¹⁹. Opisując bitwę pomiędzy królami Khami i Matsheng w kotlinie Shoshon Holub nalega, że „potyczka miała miejsce w Dolinie Franciszka Józefa”²⁰. Można interpretować te fakty w sposób doktrynalny, czyli tak, że dla Holuba geografia tworzy historię, a nazwy geograficzne tworzą tradycję. Tradycja zaś wymaga celebracji, stąd wznoszenie toastu na cześć Franciszka Józefa. Celebrowanie z kolei powoduje, że można już *niemal* nie kwestionować genezy tradycji. Następnym logicznym krokiem jest stworzenie „mapy historycznej” opartej na rzekomym systemie pamięci zbiorowej. Mapa zaś usankcjonuje wszystkie nazwy poprzez „wyobrażnię muzealną”, jak to określa Benedict Anderson²¹. W ostatecznym rozrachunku usprawiedliwienie dla onomatomanii i kartografii jest takie samo i wywodzi się z filozofii „powtórzenia”: wytyczenie drogi dla stworzenia przeszłości.

Jednak operowanie wyłącznie na tym poziomie byłoby uproszczeniem, szczególnie jeśli przeanalizujemy stosunek Holuba do innych białych podróżników. Podróżnicy często działają nie tyle według zasad dobra ogólnego, wzajemnej pomocy czy partnerstwa, ile według zasad bezlitosnej rywalizacji. Holub, otwarcie

proangielski i proaustriacki – ogranicza swoje krytyczne uwagi wyłącznie do przedstawicieli innych narodów pozostających w obrębie Cesarstwa Austro-Węgierskiego. I tak: młody Ślązak jest „podejrzany typem” i oszustem,²² zaś Polak, który towarzyszy Holubowi podczas polowań nie jest nawet wspomniany z nazwiska,²³ chociaż w każdym innym przypadku nazwy i nazwiska to absolutny priorytet dla czeskiego doktora.

Przeniesienie spraw środkowoeuropejskich do Afryki nie jest próbą tworzenia przez Holuba przestrzeni imperialnej. Jego nazwy mają być może imperialne pretensje, ale są to nazwy fatyczne i nie posiadają żadnej wartości praktycznej. Teoretycznie akt nadania nazwy zmienia przestrzeń w miejsce, czyli w przestrzeń z konkretną historią, ale w praktyce strategii Holuba wynikają raczej z pragnienia ponownego określenia własnej przestrzeni. Retorycznie powtarza bowiem „tu” w miejscu, której zazwyczaj stanowi „tam.” Jednak ponieważ „tu” jest też, jak pokazuje Paul Carter²⁴ miejscem, z którego podróżnik dokonuje obserwacji i w ten sposób oddziela siebie od innych²⁵ manewry Holuba z kategoriami „tu” i „tam” zamazują opozycję i tworzą wspólną przestrzeń, w której Południowa Afryka i skolonizowana metropolia tworzą jednocześnie i nierozróżnialnie zagmatwane „tu-tam”. Transponując swój własny świat, Holub czyni z Afryki nie tyle pole bitwy między rywalizującymi imperiami, ile między wyeksportowanymi podmiotami z podbitej Europy.

4. Wnioski

Należy ostrożnie formułować wnioski, aby nie dokonywać kolonialnych uogólnień, nie powtarzać błędów, które demaskujemy w imperialnej Europie Zachodniej – na przykład takich błędów, jak ignorowanie niezmiernie złożonych kontekstów historycznych. Hrabia Beniowski i doktor Holub są pełno(s)prawnymi „podmiotami kolonialnymi”. Gdyby wziąć pod uwagę wszystkie konteksty, niesprecyzowana liczba procent światowej populacji nieukształtowanej przez kolonializm zmniejszyłaby się drastycznie i byłaby bliższa zeru niż ćwierci. Teoretycy marksistowscy pośrednio lub bezpośrednio sugerują, że kolonializm jest funkcją imperializmu, który z kolei jest pewnym stadium rozwoju kapitalizmu. Jednak kolonializm, będąc bez wątpienia w swym najbardziej oczywistym przejawie, projektem kapitalistycznym, w żaden sposób do tego projektu się nie ogranicza. Ani Aleksander Macedoński ani Dżyngis Chan nie byli kapitalistami, chociaż zbudowali potężne imperia. Hrabia Beniowski, arcy-kolonizator, reprezentował kulturę feudalną, a nie kapitalistyczną, podobnie jak Księżna Katarzyna Maria Radziwiłł, z domu Rzewuska, która zanim przybyła do Afryki śladami Cecila Rhodesa, poruszała się na osi Berlin-Petersburg w arystokratycznych kręgach europejskich. W Południowej Afryce samodzielnie redagowała gazetę (1901),²⁶ którą zatytułowała *Większa Brytania*, nie zaś *Większa Polska*, *Większa Rosja*, *Większe Prusy* czy *Większa Południowa Afryka* (czy choćby *Wielka Brytania*). Nie można o księżnej Radziwiłł powiedzieć, że reprezentowała mentalność kapitalistyczną, czy też konkretną oś metropolitalno-kolonialną. Na zakończenie wypada choćby wspomnieć

o przypadku najbardziej znanym, chociaż nie najbardziej oczywistym. Joseph Conrad, gdyż o nim mowa, a raczej Józef Teodor Konrad Nałęcz Korzeniowski: bez względu na to co propagował i jakim językiem się posługiwał, nie reprezentował – podobnie jak księżna Radziwiłł – jednoznacznie anglosaskiego imperializmu. W kontekście późno-dziewiętnastowiecznej tendencji powrotu słowiańskiej Europy do swych „prymitywnych korzeni,”²⁷ Conrad wychowany jako Polak pod rosyjskim zaborem zbyt często jest błędnie postrzegany jako czołowy reprezentant zachodnioeuropejskiego strachu przed barbarzyństwem.²⁸ Nie jest też Conrad, wbrew temu co to twierdzi Edward Said w *Kulturze i imperializmie* przedstawicielem „skonsolidowanej wizji zachodniej świadomości dominacji,”²⁹ ponieważ Korzeniowski, podobnie jak inni bohaterowie powyższego eseju, był skolonizowanym pisarzem ze środkowej Europy, który używał języka *cudzych* kolonizatorów.

Przypisy

¹ Carl B. Wadstrom, *An Essay on Colonization Particularly Applied to the Western Coast of Africa...* [London: Darton and Harvey 1794], repr. New York, Augustus M. Kelley 1968, część I, s. 193.

² William Boelhower, *Through a Glass Darkly: Ethnic Semiosis in American Literature*, New York, Oxford University Press 1987, s. 54.

³ Np. Larry Wolff, *Inventing Eastern Europe: The Map of Civilisation On the Mind of the Enlightenment*, Stanford, Stanford University Press 1994.

⁴ Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, London, Routledge 1989, s. 159.

⁵ Wadstrom, część I, s. 175.

⁶ Lady Anne Barnard, *Letters Written from the Cape of Good Hope (1797–1801)*, red. W. H. Wilkins, *South Africa a Century Ago* [London: Smith, Elder, and Co., 1901], repr. New York, Kraus Reprint Co. 1969, s. 40.

⁷ Mauritius Benyovski, *Memoirs and Travels of Mauritius Augustus Count de Benyovsky; Magnate of the Kingdoms of Hungary and Poland...*, tłum. anon. London, G. G. J. and J. Robinson 1790.

⁸ Wadstrom, część I, s. 159.

⁹ Np. Juliusz Słowacki, *Beniowski*, Wrocław, Ossolineum 1985.

¹⁰ Np. Janusz Roszko, *Awanturnik nieśmiertelny*, Katowice, Wydawnictwo „Śląsk” 1989.

¹¹ Np. Mieczysław Lepecki, *Maurycy August hr. Beniowski; zdobywca Madagaskaru*, Warszawa, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza 1986.

¹² Lucjan Orłowski, *Maurycy August Beniowski*, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy 1961, s. 242.

¹³ Tzvetan Todorov, *The Conquest of America: The Question of the Other [La Conquête de l'Amérique: la question de l'autre; 1982]*, tłum. Richard Howard, New York, Harper 1992, s. 50.

¹⁴ Wadstrom, część I, s. 168.

¹⁵ Dr Emil Holub, *Seven Years in South Africa: Travels, Researches and Hunting Adventures...*, tłum. Ellen E. Frewer [Boston, Houghton, Mifflin and Company, 1881], repr. New York, Johnson Reprint Corp. 1971, tom 2, s. 354.

¹⁶ Barnard, s. 70.

¹⁷ Patrick Cullinan, *Robert Jacob Gordon 1743–1795: The Man and His Travels at the Cape*, Cape Town, Struik 1992, s. 81.

¹⁸ Holub, tom 2, s. 365.

¹⁹ Holub, tom 2, s. 381.

²⁰ Holub, tom 2, s. 386.

²¹ Benedict Anderson, *Imagined Communities; Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (wyd. popr.), London, New York, Verso 1991 (1983), s. 178.

²² Holub, tom 1, s. 117

²³ Holub, tom 1, s. 74.

²⁴ Paul Carter, *The Road to Botany Bay: An Essay in Spatial History*, New York, Alfred Knopf 1988, s. 406.

²⁵ Todorov, s. 3.

²⁶ Jay Heale, *They Made This Land: Eighty Six Characters from South African History*, Johannesburg, Ad. Donker 1981, s. 256–259.

²⁷ Ashcroft, s. 157.

²⁸ Ashcroft, s. 158.

²⁹ Edward W. Said, *Culture and Imperialism*, New York, Alfred Knopf 1993, s. 173.

ER(R)GO

omówienia | komentarze | opracowania

Kultura jako przedmiot badań. O możliwości systematyki w obszarze *Critical Culture Studies*

„Biologiczna ewolucja gatunku ludzkiego zatrzymała się mniej więcej 50 tysięcy lat temu. Od tamtej pory ewolucja człowieka dokonuje się nie tylko w sferze genetycznej, lecz społecznej i kulturowej, natomiast ciało ludzkie i mózg zachowują zasadniczo tę samą budowę i te same rozmiary. W naszej cywilizacji w wyniku ewolucji kulturowej środowisko zostało zmienione do tego stopnia, że straciliśmy praktycznie wszelki kontakt z naszą bazą biologiczną i ekologiczną; nie zdarzyło się to w takim stopniu żadnej innej kulturze ani cywilizacji nigdy w przeszłości”¹. Posiłkując się sprawnym opisem Capry dotyczącym zakreślenia, na jakim znajduje się współcześnie cywilizacja, zamierzam przedstawić obecny stan nauk o kulturze. Humanistyka w XX wieku przechodziła wiele mutacji, część z nich wymyka się naukowemu opisowi, wielu badaczy pisze o kryzysie paradygmatu humanistycznego, niektóre zaś spośród tych sądów odnoszą się bezpośrednio do kondycji współczesnej kultury. Chcąc przedstawić współczesne dominanty kulturowe i sposoby opisywania kultury ostatnich kilku dziesięcioleci, nie sposób zrezygnować z posługiwania się językiem wygenerowanym przez naukowców, myślicieli i teoretyków postmodernizmu. Bez rozstrzygnięcia dyskusji nad istnieniem bądź nieistnieniem postmodernizmu oraz wartościowania jego wytycznych wpływ jego kategorii pojęciowych, metaforyki i przedmiotu rozważań postmodernistycznych na kulturalizm i filozofię kultury początku XXI wieku jest niezaprzeczalny. Kategorie te, stosowane zarówno w dyscyplinie kulturoznawczej, jak i w filozofii postmodernistycznej to różnorodność, zanik paradygmatu, nowy styl opisu (dekonstrukcja tradycyjnych pojęć), rozszerzenie zakresu badanych przedmiotów, na przykład o zjawiska kultury masowej, niskiej, bądź marginalnie uprzednio traktowanej oraz odmienne postrzeganie roli jednostki w kulturze i filozofii. Jeśli chodzi o kondycję podmiotu, której transformacja miała równie niebanalne w tej materii znaczenie, przywołać trzeba historię jego dekonstrukcji, która początki swe ma już w sztuce awangardowej. Celem moich dociekań nie jest rozstrzygnięcie o charakterze metamorfozy myśli antropologiczno-filozoficznej zanurzonej z jednej strony w indywidualizmie modernistycznym, z drugiej wkraczającej drogą silnej alienacji w postmodernizm, chociaż jest to istotne wydarzenie w XX wiecznej humanistyce, które przygotowało grunt pod dzisiejsze postrzeganie człowieka i kultury przez jej znawców i badaczy. „Słynne hasło ‘śmierci podmiotu’ nie jest wyłączną własnością postmodernistów. Modernizm był silnie wyczulony na dezintegrację jaźni nawet przed Nietzschem. Jest to zauważalne w najambitniejszej literaturze najwyższej rangi od Kafki i Joyce’a po Gombrowicza i Becketta”², jak słusznie zauważa Stefan Morawski, lecz modernistyczną dezintegrację podmiotu

cechował tragizm, natomiast postmodernistyczny zanik podmiotu, wspomnianą 'śmierć autora' charakteryzuje pustka, wyczerpanie i brak, a nade wszystko rozproszenie tożsamości w dwóch współczesnych przestrzeniach: cyberkulturze i kontekstualizmie. Znaczenie przemian w postrzeganiu kategorii tożsamości ilustruje wytworzenie się w kulturologicznych i filozoficznych pismach metaforyki nowego typu. Rozpad opozycji binarnych, takich jak centrum-obrzeża zastępuje hybrydyczny opis miasta jako tekstu kultury. Opozycja: kobieta-mężczyzna ulega wewnętrznej dekonstrukcji w dobie zaniku kategorii podmiotu. Nawet podstawowe rozróżnienie bios-techne³ w wersji: humanizm-transhumanizm radykalnie wymyka się oczywistościom przy założeniu kryzysu tej pierwszej, wcześniej kluczowej dla filozofii kultury, kategorii. Wobec zaistnienia tego nowego stylu opisu dostrzec można znaczenie, jakie dla współczesnego projektu kulturoznawczego mają takie pojęcia, jak interpretacja, hybrydyzacja, mapowanie, a przede wszystkim – krytyka.

Kultura, tradycyjnie pojmowana jako zespół wytworów ludzkiej działalności intelektualnej i duchowej w postaci praw czy systemu wierzeń, jako nieistniejąca fizycznie instytucja normatywna, służąca ludzkości za drogowskaz, za sprawą tradycji krytycznej wywodzącej się z końca XIX wieku, stopniowo zmienia swój status. Aby w sposób zrozumiały opisać takie nurty jak *critical theory* i *cultural studies*, konieczne jest przypatrzenie się historii myśli krytycznej w badaniu kultury i człowieka w XX wieku. W opisie społeczeństwa mieszczańskiego Fryderyka Nietzschego, w wizji schyłkowości cywilizacji Zachodu Oswalda Spenglera czy analizach szkoły frankfurckiej pojawiają się próby postrzegania kultury od wewnątrz, co automatycznie rozpoczyna proces podważania nienaruszalności jej definicji. Proces ten, kontynuowany przez brytyjskie *cultural studies* (którego teoretykiem jest głównie Stuart Hall) czy amerykańskie *cultural science* (nestor tego nurtu to James W. Carey), immanentnie towarzyszy XX-wiecznym przemianom całej humanistyki, na co wskazują fenomenologia, psychoanaliza, nowa fizyka, rozwój lingwistyki. Owa postępująca krytyczność metodologiczna mogła być dla pozycji kultury niezwykle zgubna, lecz szybko dostrzeżono, że samo badanie kultury może ją rozwijać⁴. Przyjęcie takiej pozycji badawczej trafiło na znakomicie podatny grunt najpierw w antropologii, gdzie od lat 20., szczególnie w obrębie amerykańskiej szkoły kultury i osobowości występuje z coraz większą częstotliwością problem relatywizmu kulturowego⁵. Następnie pojawia się niemal równocześnie w filozofii idea dekonstrukcji i nowa krytyka literacka, nurty krytyczne ściśle ze sobą powiązane. Obydwa opierają się na nowych sposobach odczytywania tekstu – „dekonstrukcja nie jest kolejną krytyką w stylu kantowskim lub pokantowskim (...). Rezultatem lektury dekonstrukcyjnej (...) jest raczej wydobywanie niezauważonych wcześniej subtelności i złożoności tekstu”⁶. Umberto Eco zauważa, stosując postmodernistyczną metaforykę braku, że „prawdziwy czytelnik to ten, który rozumie, że tajemnicą tekstu jest jego pustość”⁷. Nurty te, podobnie jak *cultural studies*, amerykańska szkoła krytyczna i postmodernizm pojawiły się w świecie nauki w latach 60. Postmodernizm, którego procesualne rozumienie przejmują tu za autorem *Punktu zwrotnego*, również traktując go jako stan umysłu współcze-

snej jednostki, zrodził się w toku debaty literackiej. W 1969 roku do dyskusji naukowej wprowadza wytyczne postmodernizmu Leslie Fiedler artykułem *Cross the Border – Close the Gap*, a „termin ten jest tak wieloznaczny i niejasny jak wieloznaczny i niejasny jest ciągle jeszcze dla nas ów proces zmian pojęciem tym obejmowany”⁸.

Cultural studies powstaje już w roku 1964, założone przez Richarda Hoggartha, Raymonda Williama i Stuarta Halla. Ośrodkiem tego socjologizującego, ale i rewolucyjnego nurtu kulturoznawstwa było Centre for Contemporary Cultural Studies w Birmingham. Powiedzieć jednakże, że szkoła ta zajmowała się po prostu współczesną, dzisiejszą, codzienną kulturą, to nieścisłość. Problemy takiej natury towarzyszą próbom opisu tej tematyki co krok, gdyż zarówno brytyjskie, jak i amerykańskie studia nad kulturą mają tendencję do rozszerzania swego obszaru zainteresowań na całość zjawisk występujących w świecie – flâneuryzm muzulmanina na zakupach w londyńskim supermarkecie, piercing, fabuła gry komputerowej *Cywilizacja* (w tym sensie można mówić o wytwarzaniu się antropologii wszystkiego: śmierci, płci, spodni jeansowych, etc.). Istnieją jednak granice; *cultural studies* „rezygnują co prawda z roli wiodącego dyskursu bądź w ogóle jakiegokolwiek dyskursu. Prawdą jest, iż to projekt zawsze otwarty na to, czego jeszcze nie zna, czego nie potrafi jeszcze nazwać. Wykazuje jednak pewną tendencję do łączenia; bierze udział w wyborach swych obiektów. To ważne, czy *cultural studies* jest tym czy czymś innym”⁹. Tak twierdzi Stuart Hall i trudno się z nim nie zgodzić. Niemniej jednak zarówno *cultural studies*, jak i wygenerowana pierwotnie ze szkoły mitu i symbolu oraz szkoły chicagowskiej amerykańska współczesna refleksja kulturoznawcza pod postacią *culture science*, *cultural criticism* bądź też *critical theory* są niezwykle trudne do usystematyzowania. Kwestią wymagającą osobnych, silnie osadzonych w historycznym kontekście analiz (którą w tym artykule jedynie sygnalizuję), jest podłoże polityczne omawianego zagadnienia. We wspomnianych przeze mnie nurtach, włącznie z postmodernizmem, głoszącym bezprogramową przygodność i ideologiczną pustkę, nieustannie tkwi wątek marksistowski, najsilniej akcentowany w brytyjskim nurcie *cultural studies*¹⁰ oraz obecny jako jeden z fakultetów w Stanach Zjednoczonych – *marxist studies*¹¹. Wynika to bez wątpienia z silnych oraz znamienych korzeni nurtu krytycznego, wywodzącego się z tradycji szkoły frankfurckiej.

Powracając do kwestii definicji, „studia nad kulturą [*cultural studies*] skupiają się na sporządzaniu map [*mapping*] poszczególnych zbiorów indywidualności i czołowych wyznaczników wewnątrz wielorakich obszarów społecznych; często koncentrują się one na dynamicznych napięciach pomiędzy normami oficjalnymi a peryferycznymi grupami, badając jak tworzywa kulturowe są kreatywnie przeorganizowywane znaczeniowo, by przystawać do niestandardowych przesłanek takich marginalnych społeczności”¹². Tworzywa te, a zatem obiekty zainteresowań zarówno *cultural studies*, jak krytyki kulturowej w wydaniu amerykańskim, to np. punkowa prasa podziemna, popularna literatura romansowa, teksty grup hip-hopowych, plotkowanie, AIDS itp. Z tej definicji można

wyabstrahować dwie istotne dominanty studiów nad kulturą: podlegają one postmodernistycznej tendencji do wynurzania obrzeży i włączania ich w ramy oficjalnych badań kulturoznawczych, co powoduje z jednej strony ogromną różnorodność przedmiotu opisu, z drugiej natomiast konieczność stworzenia nowej teorii kultury, niemal ujęcia w zaktualizowane formy sposobu definiowania całej dyscypliny, jaką jest nauka o kulturze.

Cechą dystynktywną współczesnych badań nad kulturą pozostaje do dzisiaj zgłębianie codziennych praktyk, modyfikowanych jedynie przez tempo rozwoju cywilizacyjnego, związanego z nowymi technologiami na poziomie teorii i postępującą dezintegracją podmiotu w ujęciu tradycyjnym na poziomie metateoretycznym, najsilniej uwidocznioną w dociekaniach antropologicznych, jednakże podstawy dzisiejszej refleksji kulturoznawczej zostały w pełni uformowane właśnie w nurcie *cultural studies* oraz amerykańskiej krytyki kultury. Tę drugą szkołę Gilles Gunn wyprowadza od „tak zwanej szkoły mitu i symbolu”, mającej swój początek w dwóch książkach: *Virgin Land* Henry’ego Nasha Smitha i *Brooklyn Bridge* Alana Trachtenberga, napisanych odpowiednio w 1950 i 1965 roku. „Po owym okresie – pisze Gunn – ramy tej dziedziny szybko się zamgliły i sfragmentaryzowały wraz z gwałtownym rozwojem konkurencyjnych rozgałęzień dziedziny, takich jak *Black Studies*, *Popular Culture Studies*, *Southern Studies*, *Asian-American Studies* (...), a każde z nich domagało się osobnej miary dla swej autonomii pojęciowej i wszystkie poszukiwały odrębnego poziomu rozróżnień metodologicznych”¹³.

Jak widzimy, jedna nauka o kulturze, traktująca kulturę jako instytucję bądź też szkoły kulturowe generujące partykularne teorie kultury, noszące znamiona systemowości, zaczynają w latach sześćdziesiątych zyskiwać piętnowany przez nadchodzący postmodernizm status paradygmatyczności. Ewolucjonizm staje się przedmiotem krytyki nauk ścisłych (wobec np. teorii katastrof lub teorii chaosu¹⁴), psychoanaliza służy bardziej filozofii, aniżeli antropologii jako narzędzie opisu, strukturalizm wnika w źródłowe sobie dociekania lingwistyczne i, w wersji poststrukturalnej, filozoficzne, semiologia natomiast wydaje się być jedyną propozycją metodologiczną dla kulturoznawstwa ze względu na traktowanie rzeczywistości jako systemu znaków, które można odczytać, niemniej jest tak jedynie przy odpowiednich założeniach heurystycznych. Przedmiotem badań kulturoznawczych stają się prądy dominujące w rzeczywistości społeczno-kulturowej – wielość form, kultura masowa, wpływ technologii i środowisko ludzkie, globalizacja rozumiana jako ekspansja kultury anglo-amerykańskiej, ekologizm, feminizm, kwestia mniejszości, delegitymizacja opozycji swój-obcy, życie w wielkich miastach, geografia humanistyczna, nowe media i wszechobecna kontekstualność. Nie oznacza to jednak impasu. „(...) Szczegółowych pomysłów na osłabienie, jeśli nie zniesienie hierarchii dominujących w poszczególnych paradygmatach było już wiele, co sprawiło, iż kruchość podstawowych pojęć poddawanych współcześnie dekonstrukcyjnemu czy krytycznemu oglądowi, nawet jeśli bywa postrzegana jako głębokie i nowe pęknięcie, nie musi być tym samym odczytana jako wstęp do totalnej katastrofy zachodniej kultury”¹⁵. Ów krytyczny ogląd, a zatem będący już koniecznością

ścią dystans badawczy w kulturoznawstwie, jak wynika z przytoczonych dotąd definicji, na polu teoretycznym stwarza dosyć prężne instytucje.

Mamy tu zatem brytyjską *cultural studies* – drugą po szkole frankfurckiej intelektualną enklawę krytyczną w XX-wiecznych badaniach nad kulturą. Kolejną szkołą, po przeszczepieniu *cultural studies* na grunt amerykański (przedstawiciele szkoły frankfurckiej oddziaływali tam prężnie, w wyniku emigracji spowodowanej wzrostem nastrojów profaszystowskich w Niemczech lat 30.), są badania krytyczne nad kulturą – *critical culture studies*. Stąd natomiast, w efekcie ekspansji merytorycznych programów w centrach edukacyjnych, chociażby za sprawą internetu, rozwijają się międzynarodowe krytyczne studia nad kulturą, rozgałęziając się na niezliczone organizacje, przedsięwzięcia, szkoły, nurty, ośrodki akademickie, także prowadzone trybem multimedialnym (np. studia w sieci internetowej). Mimo, iż nie do końca sprecyzowany, mają one jednak wspólny mianownik w postaci zgłębiania wyznaczników i zjawisk kultury współczesnej (*praxis* kulturowa tu i teraz) oraz reorganizacji dotychczasowego kształtu studiowania wiedzy o kulturze. Aby pobieżnie zwizualizować ten projekt, przytoczę fragment założenia programowego takiego ośrodka w USA, stan Virginia:

The Centre for Interdisciplinary Studies [Ośrodek Studiów Interdyscyplinarnych] zachęca studentów do rozważania estetycznych, etycznych, ideologicznych, naukowych i technologicznych poziomów ludzkiego doświadczenia kulturowego. Centrum zmierza także do nauczania, jak diagnozować uniwersalność i różnorodność praktyk, przekonań i zwyczajów człowieka. Szczególną wagę przywiązujemy do globalnych oraz środowiskowych współzależności, jak również do odpowiedzialności społecznej, jako istotnej części wysiłków ku przygotowaniu studentów do świadomego uczestnictwa w świecie kulturowych, społecznych, środowiskowych i technologicznych przemian¹⁶.

Programy tych szkół, rozsianych po całym cywilizowanym świecie, wykazują różnice w treści, jednakże ich założenia są identyczne.

Współczesny, krytyczny nurt kulturoznawstwa, w myśl którego obiektem badań jest sama kultura i jej zjawiska, stwarza – ze względu na bardzo szerokie spektrum omawianych przez siebie zagadnień – trudności na niwie systematyzacji i wytyczenia granic jej właściwego przedmiotu. Przewycięzenie owych trudności nie jest jednak niemożliwe. Dysponując tekstami teoretycznymi, możemy prześledzić główne obszary zajmujące dzisiaj kulturoznawców. Są to: geografia humanistyczna (tekstualizacja przestrzeni miejskiej¹⁷, ekstensja pojęcia przestrzeni na problem ciała w kulturze), świadomość ekologiczna (odwrócenie dotychczasowej waluacji opozycji natura–kultura), *gender studies* (studia nad płcią kulturową sygnalizujące zmierzch patriarchy), antropologia transnarodowa (postmodernistyczny nurt w badaniach antropologicznych, zmierzający do dekonstrukcji opozycji swój–obcy oraz nobilitujący pojmowanie *ethnosu* wobec swej nowej, podstawowej kategorii: relatywizmu), nowe media („produkt cyfrowych operacji dokonywanych przez komputer na podstawie uprzednio skomponowanej bazy danych¹⁸”, służący

wytwarzaniu alternatywnych światów w cyberprzestrzeni – rzeczywistości wirtualnej) oraz amerykański nurt krytyki literackiej, „przesunięcie nacisku z formalnej analizy artefaktów do ideologicznej analizy zjawisk dyskursywnych”¹⁹. Prezentacja ta skłania do stwierdzenia, iż krytyczne studia nad kulturą obejmują niezwykle różnorodne nisze współczesnego świata, niezwykle opornie poddające się procesowi systematyzacji.

Wedle Noela Graya, kultura nigdy nie zawiera się w wytyczonym obszarze tak, że można by jasno konkludować co jest, a co nie jest kulturą, lecz jawi się ona jako ciągły ruch krawędzi i granic²⁰. Jest to tylko jeden z głosów współczesnej refleksji kulturoznawczej, wszystkie one jednak toczą ów hybrydyczny dyskurs; można wręcz powiedzieć, że w dzisiejszym myśleniu o kulturze nic już nie jest proste. Stwierdzenie to pachnie banałem, lecz wywodzi się z istotnej zmiany metodologicznej, rezygnującej z myślenia strukturalistycznego. Schyłek myślenia opozycjami nastąpił w poststrukturalistycznej filozofii kultury, w zamian proponując świat jako tekst, nie posiadający gdzieś u końca refleksji teoretycznej światelka superstruktury, spajającej wieloznaczność. „Realność – jak piszą w pracy znamienne zatytułowanej *Kłątce* Gilles Deleuze i Felix Guattari – jest fikcyjna, gdyż tworzą ją znaczenia, te zaś nie istnieją poza mówieniem i pisanem”²¹. Paradygmat językowego postrzegania świata okazał się jednak, zdaniem Ewy Rewers, tylko jedną z propozycji namysłu teoretycznego, gdyż pojawił się w ostatnich latach nowy sposób postrzegania zjawisk kultury: percepcja przestrzenna (przestrzeń tekstu, płci, sieci, jednostki²², etc.), co w jeszcze większym stopniu komplikuje klasyfikowanie obszarów zainteresowań kulturoznawstwa w jakiegokolwiek porządku, szeregi, dziedziny, czy opozycje. Metoda strukturalna jest tradycyjnym, a poprzez to skutecznym typem analizy, który umożliwia systematyzację idei pozornie niespójnych. Taka systematyzacja wymaga kategorii, jakie do teorii kultury wprowadził Claude Lévi-Strauss: zasada, cel, esencja, przyczyna, centrum, obecność. Za ich pomocą jesteśmy zdolni uchwycić zjawisko decentralizacji, na którym bazuje współczesna teoria kultury, powstała po przełomie filozoficznym, jakiego dokonał Jacques Derrida wprowadzając pojęcia „twórczego ruchu różnic”, „bezmiejsca”, „pęknięcia i powtórzenia”²³. Opisując nurty krytyki kulturowej można kierować się myśleniem opozycyjnym Lévi-Straussa, lecz wyłącznie celem pokazania przewartościowań dokonywanych dzisiaj w kulturoznawstwie odnośnie do takich podstawowych kategorii, jak natura i kultura, swój i obcy, podmiot i przedmiot, mężczyzna i kobieta, tekst i rzeczywistość. W myśl strukturalizmu, „człowiek nakłada pewien szablon na świat – swój, bo zrelatywizowany do pewnego kręgu kulturowego i klasyfikuje przedmioty w środowisku naturalnym i społecznym. Granice tych kategorii mają charakter arbitralny, zależności zaś między nimi – uniwersalny. Pojęcia należące do systemów myślenia pogrupowane są w pary przeciwieństw, a pary te są ze sobą powiązane, tworząc system opozycji”²⁴. Krytyczne studia nad kulturą zmiernają natomiast do ukazania chwiejnych podstaw kategorii podmiotu (w obliczu chociażby hegemonii przyrody w nurcie głębokiej ekologii lub technologii nad jednostką ludzką na gruncie transhumanizmu), do hybrydyzacji objawiającej się przemieszaniem pojęcia peryferyczności z pojmo-

centralności, przede wszystkim zaś inklinują one totalną wizję kultury, a więc – na planie teoretycznym – interdyscyplinarność²⁵. Owa totalność i interdyscyplinarność wpisuje się w tendencje współczesnej myśli filozoficznej i kulturoznawczej, gdyż jest to rozszerzanie, a zarazem destruowanie granic, tradycyjnie służących hierarchizowaniu, porządkowaniu, tworzeniu kontrastów. W takim sensie strukturalizm jest metodą nieskuteczną, jeśli nie opisu, to na pewno interpretacji tej myśli, zwanej także kulturalizmem. Owa „fraktalność” podziałów jest jednym z efektów zmiany paradygmatu w sposobie widzenia zjawisk kulturowych. James Clifford wnioskuje za Baudrillardem, że „ocena i interpretacja obiektów plemiennych zachodzi w obrębie nowoczesnego ‘systemu obiektów’, który nadaje wartość pewnym rzeczom, a odmawia jej innym”²⁶, co uniemożliwia pełny ogląd etnograficzny. W wielu obszarach *critical culture studies*, na co przykładem jest m.in. geografia humanistyczna dominuje również tendencja do rozsadzania granic metodologicznych:

wiara w uniwersalność metod numerycznych i kwantytatywnych stała się przesadna, a stosowanie tradycyjnych w geografii koncepcji przestrzeni ogranicza możliwości analizy badanych zjawisk. Głębsze rozumienie ekologii człowieka, uzależnień wzajemnych człowieka i środowiska, trudnych lub niemożliwych do badań metodami instrumentalnymi, znajduje zwolenników wśród przedstawicieli nauk geograficznych. W publikacjach geograficznych zaczęły się wtedy pojawiać takie pojęcia, jak: duch miejsca, nastrój, poczucie miejsca, więź uczuciowa z krajobrazem, symbolika krajobrazu, mapy uczuciowe i mentalne, mit i metafora²⁷.

Do tych postulatów dołączają ideolodzy świadomości ekologicznej, najbardziej radykalnie wyrażonej w nurcie głębokiej ekologii, odwołującym się do postmodernistycznych kategorii różnicy, wykorzeniania, antyhumanizmu. Ludzka ingerencja w świat przyrody zaszła, ich zdaniem, za daleko; „jeśli więc chcemy stworzyć warunki do ukształtowania się postawy ekologicznej – pisze Luc Ferry – powinniśmy zdekonstruować i przekroczyć humanizm *we wszelkich jego postaciach*”²⁸. Zatem wytyczne te skłaniają do innego, dzisiejszego postrzegania opozycji człowiek–świat, a zarazem służą mają zwróceniu uwagi na nowe pojęcia, wdrażane w dyskurs kulturowy: *milieu*, kontekst, *chora*, sieć. Jako że kultura umieszczona pod lupą krytycznego oglądu prowadzi ku zupełnie nowemu sposobowi postrzegania jednostki ludzkiej, perspektywa ta wymusza rewizję kategorii podmiotu, centrum i granicy. Dlatego też konieczne również przy próbie głębszej, antropologicznie zorientowanej systematyki jest odrzucenie metody strukturalistycznej, gdyż w obliczu chociażby projektu transhumanistycznego, zakładającego wizję anti-człowieka (czy posługując się słownikiem ściśle transhumanistycznym – post-człowieka) lub analizy współczesnych miast opozycje binarne niedostatecznie ukształtowały zaplecze pojęciowe. Bardziej pomocną i skuteczniejszą metodą jest użycie terminów zaczerpniętych z dekonstrukcjonistycznej teorii Derridy, w poszukiwaniu „ponadkulturowej metody opisu”²⁹. Za potwierdzenie relewantności tej metodologii niech posłużą opinie Anny Burzyńskiej i Ewy Re-

wers o niemożliwości przyjęcia tradycyjnych metod teoretyczno-kulturowych do opisu nurtów krytyki kulturowej.

Ogólne ramy tej orientacji [krytyki kulturowej – przyp. E. P.] wyznaczały szeroko pojęte ‘badania kulturowe’ (anektujące doświadczenia antropologii, historii, wiedzy o mediach, socjologii, marksizmu, semiotyki, hermeneutyki, mitografii, feminizmu, teorii etnicznych i poststrukturalizmu). Jej obraz przybierał raczej kształt ‘hybrydyczny’(...). Metodologiczny *bricolage*, jak określali to autorzy, nie przewidywał ani jedynej, uprzywilejowanej metody badań, ani nie ograniczał możliwości wyboru, ani też nie zabraniał korzystania z wielu metod naraz. Wprost przeciwnie, wybór metody czy techniki motywowany był tylko względami jej praktycznej użyteczności w danym momencie analizy³⁰.

Rewers wypowiada tę metodologiczną niemoc jeszcze dobitniej: „zimne kultury nie dają się poprawnie wypowiedzieć w językach gorących filozofii”³¹.

Critical culture studies zapraszają badaczy kultury współczesnej do swoistego polilogu, także metodologicznego. Pomimo swej pozornej efemeryczności, stanowią one grunt, na którym niewątpliwie można w sposób naukowy, chociaż często metodami odbiegającymi od tradycyjnych, podróżować poprzez niezwykle bogate pokłady tego, co nazwalibyśmy naszym dzisiejszym światem, przy zachowaniu różnorodności metodologicznej wobec postępującej – tyleż gwałtownie, co barwnie – różnorodności tej rzeczywistości.

Przypisy

¹ Fritjof Capra, *Punkt zwrotny: nauka, społeczeństwo, nowa kultura* / Fritjof Capra, przeł. Ewa Woydyłło, przedmową opatrzyła Anna Wyka, Warszawa, PIW 1987, s. 70–71.

² Stefan Morawski, *Problemy z postmodernizmem: czy możemy uchwycić istotę ponowoczesności?*, „Er(r)go” nr 1, 1/2000, s. 17.

³ Por. Ewa Rewers, *Nowe media – kultura niedokończonych translacji*, „Kultura Współczesna” 1998, 1(16), s. 45.

⁴ Józef Sójka, *Źródła refleksji kulturoznawczej*, „Kultura Współczesna” 1999, 2(20), s. 8.

⁵ Zbigniew Gierszewski, *Kultura, moralność, względność. Doktryna relatywizmu kulturowego M.J. Herskovitsa*, Poznań, Wydaw. Naukowe UAM 2000, s. 7.

⁶ Christopher Norris, *Dekonstrukcja przeciw postmodernizmowi. Teoria krytyczna i prawo rozumu*, Kraków Universitas 2000, s. 72.

⁷ Umberto Eco oraz Richard Rorty et al., *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. Stefan Collini, przeł. [z ang.] Tomasz Bieroń, Kraków, Znak 1996, s. 41.

⁸ Krystyna Wilkoszewska, *Wariacje na postmodernizm*, Kraków Universitas 2000, s. 10.

⁹ Stuart Hall, *Cultural Studies and Its Theoretical Legacies*, w: *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, gen. ed. Vincent B. Leitch, New York–London 2001, s. 1899.

¹⁰ Stuart Hall, *Cultural...*, s. 1900; oraz: *Writing places and mapping words*, ed. by D. Jarret, T. Rachwał and T. Sławek, Katowice, Wydawnictwo UŚ 1996, s. 20.

- ¹¹ <http://eserver.org/theory/>
- ¹² *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, gen. ed. Vincent B. Leitch, NY–London 2001, s. 1897.
- ¹³ Giles Gunn, *The Culture of Criticism and the criticism of Culture*, Oxford, Oxford Univ. Press 1987, s. 149.
- ¹⁴ John Horgan, *Koniec nauki czyli o granicach wiedzy u schyłku ery naukowej*; przeł. Michał Tempczyk, Warszawa, Prószyński i S-ka 1999, s. 258–259.
- ¹⁵ Ewa Rewers, *Język i przestrzeń w poststrukturalistycznej filozofii kultury*, Poznań, Wydaw. Naukowe UAM 1996, s. 11.
- ¹⁶ <http://www.cis.vt.edu/cis/aboutcis.html>
- ¹⁷ Tzw. „uprzestrzennianie dyskursu”, w: E. Rewers, *Język....*, s. 139.
- ¹⁸ M. Trzebeński, *Rzeczywistość wirtualna, jako możliwość technologicznie nowego alternatywnego świata w kulturze (na przykładzie teorii wielości światów Davida Lewisa)*, „Kultura Współczesna” 2002, 1(2), s. 51–52.
- ¹⁹ Anna Burzyńska, *Krajobraz po dekonstrukcji cz. II*, „Ruch Literacki” 1995, z. 2, s. 197.
- ²⁰ N. Gray, *Edges*, w: *Writing places....*, s. 216–223.
- ²¹ Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Kłucze*, „Colloquia Communia” 1998, 1–3, s. 237.
- ²² Ewa Rewers, *Miejsce podmiotu – podmiot jako miejsce. Kto wyprowadza podmiot z metafizyki?*, „Er(r)go” Nr 2, 1/2001, s. 21.
- ²³ Jacques Derrida, *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. Henryk Markiewicz, Kraków, Wydawnictwo Literackie 1996, tom IV cz. 2, s. 152.
- ²⁴ Maria Gołębiewska, *Koncepcja różni Derridy a mitologika nauk humanistycznych*, w: *Różnica i różnorodność*, „Studia Kulturoznawcze”, Poznań UAM 1996, s. 15.
- ²⁵ Dorota Wolska, *Kultura w świetle projektów badań interdyscyplinarnych (Między sensem a genami – między redukcyjnym a „totalnym” rozumieniem kultury)*, w: *Współczesna myśl o kulturze. Szkice metateoretyczne*, „Prace Kulturoznawcze IV”, Wrocław, Wydawnictwo UW 1996, s. 87–92.
- ²⁶ James Clifford, *Kłopoty z kulturą*, tł. zbiorowe, Warszawa, Wydawnictwo KRESY 2000, s. 215.
- ²⁷ K. H. Wojciechowski, *Koncepcje przestrzeni geografii humanistycznej*, w: *Przestrzeń w nauce współczesnej*, red. Stefan Symotiuk, Grzegorz Nowak, Lublin, Wydaw. Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej 1998, s. 142.
- ²⁸ Luc Ferry, *Nowy ład ekologiczny*, tłum. Hanna Miś i Andrzej Miś, Warszawa, Centrum Uniwersalizmu przy Uniwersytecie Warszawskim, Polski Oddział Międzynarodowego Towarzystwa Uniwersalizmu 1995, s. 36.
- ²⁹ Ewa Rewers, *Zimne kultury – gorące filozofie. Trzy pytania na marginesie koncepcji Jerzego Kmity*, [w:] *Kultura jako przedmiot badań*, „Studia Kulturoznawcze”, Poznań, UAM 2001, s. 143.
- ³⁰ Burzyńska, *Krajobraz....*, s. 214–217.
- ³¹ Rewers, *Zimne kultury....*, s. 146.

Josefa Mitterera ucieczka od esencjalizmu¹

Josef Mitterer, *Ucieczka z dowolności*, przeł. Anna Zeidler-Janiszewska, Warszawa, Oficyna Naukowa 2004, s. 125.

Ukazało się tłumaczenie drugiej książki Josefa Mitterera, *Ucieczka z dowolności*, co, jak sądzę, stanowi świetny pretekst do przedyskutowania na nowo propozycji tego autora. Niestety, praca *Tamta strona filozofii. Przeciwno dualistycznej zasadzie poznania* nie była szeroko dyskutowana². Tymczasem projekt radykalnej krytyki najbardziej fundamentalnych założeń filozofii zasługuje na zainteresowanie, i to z wielu powodów. Mianowicie choćby dlatego, że autor przekonująco i elegancko realizuje swój cel – trafnie rekonstruuje założenia tak zwanego dualizującego sposobu mówienia, który przenika filozofię oraz myślenie potoczne kultury zachodnioeuropejskiej³. Jednak najbardziej znaczące powody, dla których warto komentować propozycję autora *Ucieczki z dowolności* są nieco inne. Otóż szczególnie interesujące pytania pojawiają się dopiero wtedy, gdy umieścimy tezy Mitterera w szerszym kontekście robiąc jeden lub kilka kroków naprzód. Co niebagatelnego wynika dla naszego myślenia z tez zawartych w *Tamtej stronie filozofii* oraz w *Ucieczce z dowolności*? Jaki status ma przedstawiona w nich krytyka? Czy proponowana przez autora alternatywa, czyli nie-dualizujący sposób mówienia to poważny projekt pozwalający zastosować się praktycznie czy może jest to po prostu kolejna utopia-ciekawostka albo, co gorsza – zwykła kpina? Czy propozycja Mitterera porzucenia założeń dualistycznych podczas komunikacji mogłaby przynieść jakiegokolwiek praktyczne korzyści?

W ramach niniejszego tekstu, który wykracza nieco poza formułę standardowej recenzji, będę próbowała przede wszystkim odpowiedzieć na powyżej postawione pytania. Główna teza tekstu głosi, iż najbardziej wartościowy sposób pojmowania projektu Mitterera to uznanie go za propozycję myślenia konsekwentnie antyesencjalistycznego. Zaczniemy jednak od przywołania podstawowych deklaracji i ustaleń naszego bohatera.

Zdaniem Mitterera: „U początku filozofii mamy nie problemy, lecz niesproblematyzowane założenia. Założenia te to dychotomiczne rozróżnienia (w teorii poznania i filozofii języka na przykład dychotomie język – świat, opis – przedmiot, sąd – przedmiot, byt – świadomość, podmiot – przedmiot i inne)”. Problemy filozoficzne (referencji, prawdy, tożsamości, obiektywności, świata zewnętrznego) powstają, kiedy próbuje się objaśniać relacje między członami założonych uprzednio dychotomii. Jak twierdzi Mitterer, tradycyjne filozofowanie opiera się na owych dychotomicznym założeniach, wynikając z „dualizującego sposobu mówienia” czy „myślenia”: „Gdy argumentatywne reguły duali-

zującego sposobu mówienia zostają skutecznie zinternalizowane, gdy zapomina się o ich konstrukcji i traktuje jako niekwestionowane założenia, dualizujący sposób mówienia staje się dualistyczną filozofią”⁵. Ramy naszego myślenia oraz filozofowania to wcześniej zinternalizowane nawyki poprawnego kontynuowania opisów i reguły budowania argumentacji. Choć jak sugeruje autor przyjęcie dualizmu jest kwestią opcji (ukonstytuował się on historycznie w kulturze zachodu, a proces ten można prześledzić), to jednak podczas socjalizacji aplikowany jest on niemal przemocą i następnie używany automatycznie, tak, że trudno jest wyobrazić sobie alternatywę⁶.

Dualizujący sposób mówienia rozdwa dyskursy na *tę* i *tamtą stronę*, wyłania sferę *przedmiotów opisu* – w jego ramach opisy są zawsze opisami *czegoś*. W sytuacji konfliktu staje się on techniką argumentacji. Argumentowaniu w trybie dualizującym towarzyszą monistyczne założenia: o istnieniu jednej prawdy, jednej rzeczywistości, jednej właściwej odpowiedzi na każde pytanie. Dzięki odwoływaniu się do tamtej strony jako niezależnej instancji rozstrzygającej, dyskursy dualizujące uodparniają się na krytykę. Tamtą stroną może być równie dobrze świat realisty, rzeczywistość skonstruowana konstruktywisty, rzeczywistość ukonstytuowana idealisty a nawet Bóg teologa – najistotniejszy jest fakt, iż są to instancje rozstrzygające w momentach krytycznych. Same instancje rozstrzygające (przyroda, rzeczywistość, stany rzeczy, historia, prawa) są, rzecz jasna, nieme, ale osoby posługujące się dualizującymi technikami argumentacji kreują się na ich autoryzowanych przedstawicieli, namiestników po tej stronie dyskursu. U źródła dualizującego sposobu mówienia kryje się zatem mechanizm kreacji niezależnych instancji rozstrzygających. Jest to próba zepchnięcia odpowiedzialności za ocenę aktów językowych na tamtą stronę dyskursu. Istnienie instancji rozstrzygających usensawnia wszelkie dyskusje na temat poprawności czy adekwatności reprezentacji, opisu oraz umożliwia pojawienie się błędu i uzasadnione korygowanie go. W pracy *Tamta strona filozofii* głównym zamierzeniem autora było nic innego, jak wyjaśnienie powstawania i krytyka utrzymywania się założenia neutralnej instancji rozstrzygającej w sporach⁷.

Druga książka Mitterera tłumaczona na język polski nie zawiera sformułowań, które odbiegałyby znacząco od tego, co możemy przeczytać w *Tamtej stronie filozofii*. Zawiera ona rozbudowane analizy „techniczne” – przykłady wybranych chwytów retorycznych stosowanych w ramach dualizmu. Najważniejsze z nich to zabiegi personalizowania stanowiska oponenta i depersonalizowania oraz obiektywizowania własnego stanowiska (dzięki czemu rodzi się wrażenie, iż nikt go nie zajmuje)⁸. Mitterer wskazuje też reguły i przykłady wzajemnego przypisywania sobie etykietek nacechowanych wartościująco przez oponentów w sporach filozoficznych. Strony w sporach zazwyczaj pokazują, iż opcje przeciwne wiodą do niebezpieczeństw natury etyczno-politycznej (nazizm, nietolerancja). Rzecz jasna, zazwyczaj czynią to w sposób nieuprawniony⁹. Powraca tu znana już teza, iż spory epistemologiczne są po prostu zakamuflowanymi sporami o wartości. Kolejną, eksploatowaną od wieków techniką jest wykluczanie oponenta z dyscypliny i odmawianie mu statusu filozofa. *Ucieczka z dowolności* wskazuje też społeczne

de facto mechanizmy przyjmowania określonych opcji filozoficznych, takie jak socjalizacja, wychowanie czy wpływy autorytetów i nauczycieli, które rozpoznajemy dopiero *post factum*, już po dokonaniu wyboru danego stanowiska¹⁰.

Ucieczka od dowolności stosunkowo wiele miejsca poświęca problemowi prawdy. Już *Tamta strona filozofii* wskazywała: „W dualizującym sposobie mówienia chodzi o zagwarantowanie prawdziwości twierdzeń. W nie-dualizującym sposobie mówienia chodzi (między innymi) o to, by wykazać, że starania te są próbą zagwarantowania twierdzeń przez prawdę. (Teorie prawdy są teoriopoznawczą osłoną prawa pięści)”¹¹. W dualizmie prawda pełni rolę porządkującego wyznacznika dyskursu, dzięki któremu nie przebiega on chaotycznie i posiada określony kierunek. Austriacki filozof wskazuje słabości teorii prawdy, zarówno tych korespondencyjnych, jak i konsensualnych czy koherencyjnych. Wszystkie one oparte są na błędnym kole rozumowania dualizującego. Sam Mitterer natomiast próbuje osłabić roszczenia związane z pojęciem prawdziwości: „Koncepcje są prawdziwe, ponieważ i dopóty je reprezentujemy, lub są fałszywe, ponieważ i dopóty ich nie reprezentujemy”¹². Autor *Tamtej strony filozofii* zauważa w tym kontekście: „Przyznanie się do błędu jest możliwe dopiero wtedy, gdy znaleźliśmy już ‘nową’ prawdę”¹³. Błąd możliwy jest do stwierdzenia dopiero po fakcie, gdy już go popełniłszy i zdajemy sobie z tego sprawę dokonując oceny z nowej perspektywy.

Mitterer słusznie, jak sądzę, podkreśla retoryczną funkcję przykładów stosowanych w ramach filozoficznych argumentacji. W zależności od tego, czemu dany przykład ma służyć (choćby podczas budowania teorii prawdy), będzie to przykład maksymalnie oczywisty i zdroworozsądkowy, taki jak zdanie „Śnieg jest biały”, lub też przykład kontrowersyjny „Perchloroetylen (nie) jest rakotwórczy”, „Kwarki (nie) istnieją”. Łatwo się domyślić, że przykłady kontrowersyjne często więcej nas uczą i uczulają na sytuacje, w których ktoś rości sobie prawa do bycia reprezentantem tamtej strony dyskursu.

Ciekawe, że tezy stawiane przez Mitterera w *Ucieczce z dowolności* na temat nauki wcale nie brzmią nowatorsko dla badaczy choćby odrobinę obeznanych z tradycją socjologii wiedzy. Choć nauka przedstawia samą siebie jako obszar bezkonfliktowy i jednorodny, to jest to obraz nieadekwatny, podkreśla Mitterer. Różne konflikty w nauce toczą się na jej „przedpolu i obrzeżach, gdy chodzi o recenzje prac przedstawionych do opublikowania, o zatwierdzenie projektów, nominacje, o promowanie następców, itd.” To właśnie bezwzględne eliminowanie kontrowersji na obrzeżach pozwala na budowanie wizerunku powszechnej jednomysłności i kumulatywizmu w nauce. Także tak przyziemne czynniki, jak kosztowność eksperymentów przeprowadzanych w niektórych dziedzinach badań, które wobec tego nie mogą być często powtarzane i kwestionowane, ujednolica teorie i zamyka kontrowersje¹⁴. Zwróćmy uwagę, że tak zwane „społeczne studia nad nauką” przyjmują właśnie postać studiów przypadków zainteresowanych przede wszystkim badaniem kontrowersji w nauce i mechanizmami kreowania konsensusu na jej obszarze¹⁵. Z kolei cechy retoryczne wypowiedzi naukowych analizowane są w ramach nurtu analizy dyskursu naukowego¹⁶. Niestety, Mitterer nie odwołuje się

bezpośrednio do tych nurtów badań, posiadających już ponad trzydziestoletnią tradycję.

Przyznajmy, iż niektóre tezy austriackiego badacza ze względu na swoją radykalność, wydać się mogą już z góry nie do przyjęcia. Autor ten pisze na przykład: „Filozofia jest techniką argumentacji i sukces tej techniki argumentacji polega na tym, że za jej pomocą możemy **dowolne** własne koncepcje immunizować jako prawdziwe, słuszne bądź odpowiednie, dowolne zaś koncepcje przeciwne krytykować jako fałszywe bądź mylne” [podkreślenie E. B.]¹⁷. Ta prowokacyjna uwaga dopuszczająca zasadę *anything goes*, znieprawdzone prawo absolutnej dowolności na obszarze filozofii pojawia się już w *Uwadze wstępnej do polskiego wydania Ucieczki z dowolności*. Zresztą sam tytuł sugeruje, iż cała zachodnia filozofia to wielowiekowy namysł owładnięty pragnieniem ucieczki z dowolności, które nigdy nie mogło się ziścić. Mimo to proponuję, abyśmy, bez popadania w uprzedzenia i historię, spróbowali życzliwie rozważyć **status** twierdzeń autora *Tamtej strony filozofii*, odwołując się do sformułowań zawartych w obu książkach.

Cel, który *explicite* stawia sobie Mitterer w *Ucieczce z dowolności* to przede wszystkim, podobnie, jak było to w pracy *Tamta strona filozofii*, analiza tzw. dualistycznych technik argumentacji. Chodzi o ujawnienie wyżej wspomnianych „technicznych” figur, trików i mechanizmów ich funkcjonowania. Realizacja tego zamierzenia powinna w efekcie przynieść osłabienie skuteczności i perswazyjności dualizującej retoryki. Ma ona w efekcie stać się bardziej przejrzysta. Zamierzeniem autora *Ucieczki z dowolności* nie jest zatem utopijne odrzucenie dualizującego sposobu mówienia. Mitterer występuje przeciwko dualizmowi z przyczyn czysto praktycznych, co chciałabym szczególnie podkreślić. Uważa on bowiem, że technika argumentowania w oparciu o dychotomiczne rozróżnienia tej i tamtej strony dyskursu z istoty swej wiodła do szeregu nieprzewidywalnych „sytuacji patowych”. Zauważmy, że autor bynajmniej nie lekceważy nierozstrzygalnych problemów rodzących się w łonie epistemologii dualistycznej: „W przeciwieństwie do Richarda Rorty’ego nie zamierzam leczyć filozofów z urojenia, że istnieją problemy teoriopoznawcze. Problemy teoriopoznawcze są realnymi problemami każdego filozofa, który zakłada dychotomię”¹⁸.

Austriacki filozof ubolewa, że zaliczany jest do konstruktywistów, których ujęcia uważa za dualizujące, ponieważ zachowują oni często zakamuflowane pojęcie tamtej strony dyskursu. W ramach konstruktywizmu przyjmuje ona postać ilościowego oporu, który stawia nam świat, „niezgłębionego podłoża”, które jest „poznawczo niedostępne” i „odporne na opis” lub też rzeczywistości, która działa jedynie jako „instancja negatywna”¹⁹. Konstruktywiści zatrzymują się przed krytyką własnych założeń, natomiast Mitterer przeciwnie – określa się jako „konstruktywista ze względu na założenia”. Autor *Ucieczki z dowolności* skłania się także ku swoistej wersji pluralizmu pisząc: „Stan, w którym istnieje wiele poglądów o tym samym przedmiocie nie jest jeszcze powodem do narzekań. Autor uważałby za żalony stan, w którym wszyscy zawsze mają takie same poglądy”²⁰.

Teoretycznie dualizujący sposób mówienia miał się najlepiej sprawdzać podczas konfliktów. Problemem jednak jest, iż oparte na nim techniki argumentacji

w sytuacji konfliktu zawsze wytwarzają „sytuacje patowe”. Są to momenty, w których negocjacje nie mogą już toczyć się dalej. Oponenti w takich sporach czują się autoryzowani przez tamtą stronę dyskursu, aby mówić w jej imieniu, uparcie uniwersalizują oni własne roszczenia do prawdy. Z tego typu sytuacji nie ma wyjścia i nigdy nie dochodzi do przekonania przeciwnika. Mitterer ilustruje to zjawisko w swoich pracach na wiele sposobów. Często historycznie wyjście z sytuacji patowych umożliwiała jedynie przemoc. Stąd teza, iż w dyskursie bez dominacji nie byłoby nigdy konsensusu²¹. (Na marginesie dodajmy, że w tym miejscu zaznacza się wyjątkowy status filozofii, gdzie zdaniem Mitterera nie rozwiązuje się patowych sytuacji siłowo, lecz dyskutuje się zazwyczaj pod nieobecność przeciwnika, w tekście, w sytuacjach, gdy oponent już nie żyje, itp. Z tych powodów nierozstrzygnięte filozoficzne spory trwają przez wieki, a sama filozofia nie dostarcza nam nigdy ostatecznych rozwiązań.)

Jeżeli zatem już dostatecznie znużdził się patowymi sytuacjami produkowanymi przez dualizujące techniki argumentacji i zmęczeni jesteśmy jałowością sporów, zwłaszcza filozoficznych, spróbujmy życzliwie przyjrzeć się propozycji Mitterera nie-dualizującego sposobu mówienia. Czy może ona przynieść nam jakiegokolwiek korzyści i jak ją rozumieć?

Warto podkreślić, iż roszczenia proponowanego przez Mitterera nie-dualizującego sposobu mówienia są niezwykle ograniczone: „Nie-dualizujący sposób mówienia rozwija się tylko tak dalece, jak jest to konieczne, aby móc zrekonstruować dychotomiczne rozróżnienia pomiędzy językiem a rzeczywistością, opisem a przedmiotem i ich rolę w filozoficznym dyskursie”²². Jak z tego wynika, pełni on przede wszystkim funkcję pomocniczo-dydaktyczną. Autor pisze ponadto: „Rezygnując z zastosowania technik argumentacji rozwiniętych przez dualizm, wcale nie musimy zarazem rezygnować z uzasadniania naszych poglądów w dyskursach, z weryfikowania naszych tez i z prób podawania ich wątpliwość przez nowe tezy. Będziemy próbowali udokumentować drogę od opisu przedmiotu do wskazania przedmiotu trafnymi argumentami, a jeśli to się nie uda, spróbujemy może opisać przedmiot na nowo. A już wcale nie musimy rezygnować z dążenia do jasności, prostoty i precyzji, cokolwiek miałyby to oznaczać”²³. Jak z tego wynika, racjonalność jest możliwa nie tylko na mocy założeń dualistycznych. Można nawet posunąć się do stwierdzenia, iż to dualizm jest *de facto* nieracjonalny, gdyż rodzi sytuacje patowe i nieprzezwyciężalne trudności²⁴.

Alternatywne rozwiązanie okaże się możliwe, jeśli tylko zapomnimy o fundamentalnych esencjalistycznych przesądzeniach podczas argumentacji. Konsekwentny antyesencjalizm neguje podstawowe założenia esencjalizmu, czyli stanowiska zakładającego istnienie czy poznawalność absolutnie niezmiennych, danych z góry, zastanych esencji albo istot. Każdy historyzm, pojmując to, co istotowe, jako głęboko historyczne, często przejściowe rezultaty stabilizowania się relacji czy działań, ma wydźwięk antyesencjalistyczny. O ile stanowisko esencjalistyczne zakłada istnienie obiektywnych własności wewnętrznie przynależnych naturze danych rzeczy, o tyle antyesencjalizm postrzega esencje jako historyczne, przy-

godne, przelotnie ustabilizowane. Z tradycyjnego punktu widzenia nie są one już esencjami. Antyesencjaliści uznają, że pytania esencjalne (takie jak: „Co to jest prawda?”, „Kim jest człowiek?”) należy porzucić. W ich miejsce postulują oni opis uwarunkowań i funkcji, innymi słowy – relacji, co wiedzie nas w stronę myślenia relacjonistycznego, kładącego nacisk przede wszystkim na relacje, stosunki, a nie na stabilne elementy. Projekty odrzucające rozróżnienie pomiędzy kwestiami ontologicznymi i epistemologicznymi również posiadać mogą antyesencjalistyczne konsekwencje. Jeżeli nie stawia się pytań dwojakiego rodzaju, z jednej strony ontologicznych, o to, co istnieje, a z drugiej strony epistemologicznych, o to, co poznane, wówczas nie ma sensu zakładać istnienia czegoś, co jeszcze nie zostałyby poznane, opisane, umieszczone w pewnych sieciach relacji. Zgodnie z zasadą brzytwy Ockhama ze sfery namysłu usuwa się tu założenie o niezależnym istnieniu bytów sytuujących się poza sferą obiektów poznanych (opisanych), umieszczonych w określonych relacjach do innych obiektów. W ramach antyesencjalizmu rzeczywistość będzie rozumiana jako ciągle określana na nowo w czasie rozwijania naszych teorii, opisów czy też dyskursów.

Zwróćmy uwagę, iż dualizująca argumentacja wspiera się na silnych założeniach o charakterze esencjalistycznym. Aprioryzuje ona tamtą stronę dyskursu, czyli przedmioty opisu. Są one „niezmiennie”, „niekwestionowane”, „odporne na opis” i znajdują się poza dyskursem²⁵. Tymczasem autor *Tamtej strony filozofii* w wielu miejscach podkreśla nieostateczność i historyczność naszej wiedzy oraz opisów: często to, co było wiedzą, po dokonaniu zmiany opisu okazuje się błędem. Dualizm nie radzi sobie z kwestią historyczności opisów i ich przedmiotów, ponieważ rozciąga swoje uniwersalizujące stanowisko na przyszłość i przeszłość.

Co więcej, esencjalistyczne założenie o tożsamości przedmiotu ogranicza komunikację i blokuje dalszą dyskusję. Zazwyczaj sam opis wskazania przedmiotu (na przykład ‘stół w kącie’) jest bezdyskusyjnym punktem wyjścia każdego ewentualnego konfliktu. Jeśli jest on kwestionowany, wówczas dyskurs dotyczy już całkiem innego przedmiotu, na przykład ‘mebla w kącie’. Zmiana wskazania, jak zauważa Mitterer, to zmiana przedmiotu. Często to właśnie ona pozwala negocjatorom potoczyć się dalej i wiedzie do konsensusu. Opis nie konstytuuje jednak przedmiotu, on go **zmienia** i to jest chyba sedno myślenia nie-esencjalistycznego. Widzimy, że dualizm blokuje szanse zmiany przedmiotu, zmiany wskazania, bowiem przedmiot jest tutaj immunizowany na dyskusję. Przedmioty zawsze są wskazywane za pomocą opisów, które opisujący uważa za słuszne. Konkretyzując opis tamtej strony, dualista robi to zatem zawsze wyłącznie za pomocą koncepcji, które sam reprezentuje. Strategia tego typu otwiera przepaść pomiędzy oponentami – jak w błędnym kole dualiści odwołują się wyłącznie do własnych kryteriów i koncepcji pozwalających na wskazywanie tamtej strony dyskursu. Gdybyśmy natomiast przyjęli techniki nie-dualizujące, czyli antyesencjalistyczne, przestalibyśmy być przywiązani do poprzedniego wskazania przedmiotu, i moglibyśmy zmieniać dyskursy, prowadzić je w nowe strony, kontynuując negocjacje. W ramach wizji kreślonej przez Mitterera przyrost wiedzy to kontynuacja opisów w różne strony, a więc rozrastanie się sieci naszych przekonań.

Wedle austriackiego filozofa w sytuacji różnicy zdań możemy zatem uniknąć bezproduktywnych sytuacji patowych. Zamiast bezowocnie powoływać się na własne kryteria dookreślenia tamtej strony dyskursu, możemy próbować tworzyć wspólne nowe opisy lub wspólnie zmieniać dyskurs. Czasem trzeba wycofać dany opis i zacząć jeszcze raz od bardziej podstawowego konsensu, próbując go rozszerzyć. Kiedy odrzucimy blokady esencjalizmu, negocjacje potoczą się zatem swobodniej.

Przypisy

¹ Praca naukowa finansowana ze środków Komitetu Badań Naukowych w latach 2003–2005 jako projekt badawczy. Autorka jest stypendystką Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej.

² Josef Mitterer, *Tamta strona filozofii. Przeciwno dualistycznej zasadzie poznania*, przeł. Maria Łukasiewicz, Warszawa, Oficyna Naukowa 1996. Recenzja tej pracy ukazała się w „Ruchu Filozoficznym”, zob. Krzysztof Abriszewski, bez tytułu, „Ruch Filozoficzny” 1999, 3–4, s. 403–408. Choć trudno jednoznacznie wskazać, z jakiej tradycji wywodzi się stanowisko Mitterera, to myślę, iż warto odnotować, że filozof ten odwołuje się do takich myślicieli, jak: Ludwig Wittgenstein, Peter Winch, Willard Van Orman Quine, Richard Rorty, Benjamin Whorf, Thomas Kuhn, Paul Feyerabend, Humbert Maturana, Francisco Varela, Niklas Luhmann oraz Ernst von Glasersfeld (rzecz jasna, krytykuje on reprezentowane przez nich stanowiska).

³ Zdaniem autora dualizujący sposób mówienia charakteryzuje komunikację potoczną, jednak najwyższy stopień wyrefinowania uzyskuje w debatach filozoficznych. Mitterer sugeruje, że potoczny rozsądek to „spopularyzowana, zwulgaryzowana forma filozofii bez filozoficznej refleksji”, Josef Mitterer, *Ucieczka z dowolności*, przeł. Anna Zeidler-Janiszewska, Warszawa, Oficyna Naukowa 2004, s. 51.

⁴ Mitterer, *Tamta strona...*, s. 3.

⁵ Mitterer, *Tamta strona...*, s. 5.

⁶ Por. Mitterer, *Ucieczka...*, s. 21, 24, 52.

⁷ Mitterer, *Tamta strona...*, s. 29.

⁸ Socjologowie wiedzy oraz historycy nauki wielokrotnie podkreślali, że depersonalizacja przyrody i wykrystalizowanie się wiedzy bezinteresownej były to niezmiernie ważne warunki ukształtowania się nowożytnego przyrodoznawstwa, zob. np. Steven Shapin, *Rewolucja naukowa*, przeł. Stefan Amsterdamski, Warszawa, Prószyński i S-ka 2000, s. 142 i n.

⁹ Por. Mitterer, *Ucieczka...*, s. 104.

¹⁰ Mitterer, *Ucieczka...*, s. 7. W niektórych miejscach propozycja austriackiego myśliciela, aby spojrzeć na filozofię jak na obszar ścierania się retorycznych technik argumentacji, przyjmuje postać bez mała cyniczną: „Sprzeczności będą tolerowane dopóty, dopóki nie zaprzeczmy sobie w tym samym czasie (a jak by to mogło być możliwe). Jeżeli zmieniamy koncepcje w większych odstępach czasu, można to nawet uznać za dowód kreatywności. Ważne jest tylko, aby nie zajmować sprzecznych stanowisk w jednym artykule, w tej samej książce. (Wyobraźmy sobie pisma Hilary`ego Putnama jako jedną książkę...)” Mitterer, *Ucieczka...*, s. 84.

¹¹ Mitterer, *Tamta strona...*, s. 75–76.

¹² Mitterer, *Ucieczka...*, s. 84.

¹³ Mitterer, *Ucieczka...*, s. 71. Zjawisko to opisuje też Stanley Fish: „Fakt, że kryterium prawdy nigdy nie jest osiągalne niezależnie od zbioru przekonań, nie oznacza, iż nigdy nie jesteśmy w stanie

wiedzieć z pewnością, co jest prawdziwe, lecz że *zawsze* wiemy na pewno, co jest prawdą (ponieważ zawsze jesteśmy w szponach tego czy innego przekonania), chociaż to, co wiemy, z pewnością może się zmienić wtedy, kiedy nasze przekonania się zmieniają”, Fish Stanley, *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*, tłum. różni, Andrzej Szahaj red., Kraków, Universitas 2002, s. 131.

¹⁴ Mitterer, *Ucieczka...*, s. 58.

¹⁵ Zob. np. Barry Barnes i David Bloor (wyb.), *Mocny program socjologii wiedzy*, przeł. Ziemowit Jankiewicz, Józef Niżnik, Waleria Szydłowska, Michał Tempczyk, Warszawa, Wydawnictwo IFiS PAN 1993; Harry M. Collins i Trevor Pinch, *Golem, czyli potrzeba wiedzieć o nauce*, przeł. Anna Tanalska-Dulęba, Warszawa, Wydawnictwo CiS 1998; Shapin, *Rewolucja...* W tym miejscu podają jedynie opracowania dostępne w języku polskim, zainteresowani nurtem nieklasycznej socjologii wiedzy, w tym społecznymi studiami nad nauką więcej informacji znajdują na przykład w: Ewa Bińczyk, *W stronę programów nieklasycznych. Ewolucja socjologii wiedzy*, „Zagadnienia Naukoznawstwa” 2002, 3, s. 399–414 i Ewa Bińczyk, „Antropologia nauki” *Bruno Latoura na tle polemik*, „Zagadnienia Naukoznawstwa” 2004, 1, s. 3–22.

¹⁶ Zob. np. Gilbert G. Naigel, *The Transformation of Research Findings into Scientific Knowledge*, „Social Studies of Science” 1976, (t. 6) 3–4, s. 281–306; Gilbert G. Naigel, *Referencing as Persuasion*, „Social Studies of Science” 1977, (t. 7) 1, s. 113–122.

¹⁷ Mitterer, *Ucieczka...*, s. VII.

¹⁸ Mitterer, *Ucieczka...*, s. 15.

¹⁹ Mitterer, *Ucieczka...*, s. 42–43. Mitterer komentuje m.in. konstruktywistyczne stanowisko Ernsta von Glasersfelda, gdzie „Zawodność naszych konstrukcji skłania nas do czysto negatywnego określenia rzeczywistości, do pewnego *Tak nie* (da się!)”. W tym ujęciu pojawia się kolejna wersja tamtej strony, tym razem w szatach teorii ewolucji, wspartej ideą selekcji naturalnej, odrzucającej przekonania pozbawione sukcesu, Mitterer, *Ucieczka...*, s. 101–103. Podobnie w koncepcji Richarda Rorty’go autor dopatruje się, słusznie, jak sądzę, zmodyfikowanej wersji dualizmu (por. Mitterer, *Ucieczka...*, s. 15). W tym ostatnim przypadku tamta strona dyskursu przyjmuje postać epistemicznie nieuchwytnej rzeczywistości będącej źródłem oddziaływań czysto przyczynowych (zob. np. Richard Rorty, *Obiektywność, relatywizm i prawda. Pisma filozoficzne. Tom I*, przeł. Janusz Margański, Warszawa, Fundacja Aletheia 1999, s. 153, s. 128, przyp. 5).

²⁰ Mitterer, *Ucieczka...*, s. 17, por. też s. 20, 4.

²¹ Mitterer, *Ucieczka...*, s. 96. Zwróćmy uwagę, iż w książkach Mitterera komentarze dotyczące roli przemocy czy dominacji w procesach ustanawiania konsensusu i zamykania kontrowersji oraz w procesie socjalizacji pojawiają się jedynie na marginesie. W sposób pogłębiony natomiast rozwija te tezy choćby filozofia Michela Foucault lub też książka Andrzeja Zybortowicza *Przemoc i poznanie. Studium z nie-klasycznej socjologii wiedzy*, zob. Andrzej Zybortowicz, *Przemoc i poznanie. Studium z nie-klasycznej socjologii wiedzy*, Toruń, UMK 1995.

²² Mitterer, *Ucieczka...*, s. 20.

²³ Mitterer, *Ucieczka...*, s. 84.

²⁴ Autor zalicza do nich: „problematykę prawdy, fałszu i błędu, postrzegania i złudzenia, bytu i pozoru, problematykę samostosowania, immanentne błędne koło, problematykę rozróżnienia opisu i obiektu, wypowiedzi i przedmiotu wypowiedzi, daremną ucieczkę z dowolności”, Mitterer, *Ucieczka...*, s. 25.

²⁵ Mitterer, *Ucieczka...*, s. 30, 90.

ER(R)GO

recenzje | noty | omówienia

Auto-translacja jaźni

Mary Besemeres, *Translating One's Self. Language and Selfhood in Cross Cultural Autobiography*, Oxford, Peter Lang, 2002, 297 stron. Tom ukazał się w serii „European Connections” pod redakcją Petera Colliera.

Charakterystyczne dla współczesnej teorii literatury jest założenie, iż podmiot jest konstytuowany przez język. Mary Besemeres w swej pracy *Translating One's Self (Tłumacząc swą jaźń)* analizuje siedem książek współczesnych autorów dwujęzycznych: Evy Hoffman, Czesława Miłosza, Vladimira Nabokova, Maxine Hong Kingston, Richarda Rodrigueza, Andrew Riemera i Kazuo Ishiguro, zwracając szczególną uwagę na autobiograficzne wątki ich twórczości. Autorka stara się znaleźć odpowiedź na pytanie w jakim stopniu pierwszy język tych twórców determinuje ich wewnętrzny krajobraz, oraz w jaki sposób znalezienie się w sferze oddziaływania kultury anglojęzycznej stanowi wyzwanie dla ich tożsamości.

Doświadczana przez imigrantów potrzeba „tłumaczenia siebie” z języka ojczystego na język obcy i odczucie utraty części siebie w tym procesie pokazuje, według Mary Besemeres, jak bardzo jaźń związana jest z językiem naturalnym. Doświadczenie migrantów językowych, o którym pisze autorka, wskazuje na kształtujący wpływ język naturalnego na tożsamość nie tylko poprzez wrażenie utraty siebie wynikające z utraty języka ojczystego, lecz także poprzez uczucie pozyskania nowego „ja” w procesie życia w nowym języku. Besemeres nie bada jednak lingwistycznej genezy tożsamości, koncentrując się wyłącznie na dociekaniu w jakim stopniu podmiot jest uzależniony w wyrażaniu siebie od określonego języka naturalnego.

Besemeres zaznacza we wstępie do swojej analizy, iż używa pojęcia „język naturalny” w sensie, w jakim Bachtin stosuje termin „język narodowy” mówiąc o jego wewnętrznej stratyfikacji i podziale na dialekty społeczne, żargony zawodowe i inne dyskursy. Autorka nie stara się jednak sprecyzować zasięgu tego kluczowego dla jej wywodu terminu, przez co czytelnik może poczuć się nieco zagubiony. Besemeres proponuje również alternatywne rozumienie bachtinowskich dyskursów współbrzmiących w polifonii: skłania się ku eksperymentatorskiemu rozumieniu języków naturalnych jako rodzajów dyskursu. Twierdzi, że pojęcie polifonii Bachtina, w której społeczne dyskursy współistnieją w indywidualnej świadomości, można rozciągnąć na doświadczenie migrantów językowych w momencie, gdy języki naturalne stają się wewnętrznymi dyskursami. W takiej sytuacji jednak języki nie poddają się podziałowi zakresu władzy, stąd nieuniknionym wydaje się być konflikt przypominający rozdwojenie osobowości. Jako przykłady autorka przytacza wypowiedzi autorów, którzy doświadczyli przeniesienia ze sfery jednego języka w drugi: Evy Hoffman, Stanisława Barańczaka, Kyoko Mori. Wszyscy oni wspominają o uczuciu rozdwojenia, a nawet „łagodnej schizofrenii kulturowej”. Besemeres przedstawia

różnice pomiędzy bachtinowską poliglosją i wewnątrz-językową heteroglosją twierdząc, iż dyskursy mogą współistnieć w świadomości danej osoby bardziej koherentnie niż języki, a to ze względu na fakt, iż podczas, gdy dialekt czy żargon wyraża i odzwierciedla tylko jakiś częściowy wariant kultury, język ma za zadanie wyrażać jej całość. To ryzykowne z teoretycznego punktu widzenia stwierdzenie (czy można mówić o „całości kultury”?) autorka stara się obronić argumentem, iż perspektywa migrantów językowych zdaje się popierać takie właśnie doświadczanie kultury poprzez język naturalny. Wspomina również o homogenizującej mocy spojrzenia z zewnątrz, o konfrontacji dwóch języków naturalnych prowadzącej do obiektywizacji jednego w opozycji do drugiego, podczas gdy taki całościowy ogląd jest niemożliwy w przypadku braku czynnika porównawczego. Jakkolwiek trudno nie zgodzić się z prawdziwością opisywanych aspektów doświadczania języka, to niespodziewane „przeskakiwanie” z poziomu teoretycznego na opisy subiektywnych wrażeń i intuicji może już budzić zastrzeżenia co do celu, jaki autorka zamierza osiągnąć i założonej perspektywy.

O ile koncepcję Besemeres można uznać za kompatybilną z bachtinowską teorią pluralizmu językowego, o tyle zupełnie nie przystaje już ona do post-strukturalistycznej koncepcji upatrującej źródła podmiotowości w języku rozumianym jako system symboliczny. Analizując te elementy języka, które najbardziej „dotykają osoby”, czyli pojęcia określające uczucia, poszczególne relacje społeczne, stosunki i modele zachowania, Besemeres zastanawia się nad rolą języka naturalnego w kształtowaniu podmiotu zdecydowanie z innej perspektywy niż Lacan, Barthes czy Derrida. Twierdzi ona, iż tylko poprzez analizę takich konkretnych matryc językowo-kulturowych można wyciągnąć wnioski dotyczące relacji języka i podmiotu, biorąc pod uwagę fakt, iż różne języki i różne podmioty mogą prowadzić do różnorodnych wniosków. Jednocześnie autorka zwraca uwagę na relatywność używanego przez siebie pojęcia *self*, uzależniając jego zasięg od „przed-przekładowego” zasięgu „ja”, określonego przez pierwszy język danej osoby.

Besemeres wyraźnie odcina się od perspektywy post-strukturalistycznej również w swoim rozumieniu pojęcia jaźni (*self*). Nie postrzega ona jaźni jako efektu języka, konstruktu wynikającego z lacanowskiego „wrzucenia w syntaksę”. Tym samym ujawnia się Besemeres jako orędowniczka podmiotu do pewnego stopnia autonomicznego: nie jest zwolenniczką radykalnego determinizmu językowego, badając jedynie do jakiego stopnia język przyczynia się do kształtowania podmiotu określając dostępne formy ekspresji podmiotowości. I tak na przykład koncept auto-translacji u Ewy Hoffman, który zdaje się być motywem przewodnim całego dyskursu Besemeres, różni się od derridiańskiego pojęcia „ja” jako tekstu. Pozostawia on podmiotowości większe pole do działania, ponieważ to właśnie podmiot jest czynnikiem zmagającym się z auto-translacją, będąc zarazem jej obiektem: jest więc jednocześnie tłumaczem i tłumaczonym.

Założenia, które w świetle powyższych deklaracji czyni Besemeres, są następujące: po pierwsze, istnieje rodzaj ciągłości między tożsamością i językiem ojczystym. Po drugie, tożsamość jest częściowo kształtowana poprzez powszechne

wartości i założenia uosabiane przez język naturalny. Dla poparcia pierwszej tezy Besemeres przytacza niezwykle ciekawe, aczkolwiek oparte na indywidualnym doświadczeniu migranta językowego, pojęcie „nadrzędnej referencyjności” (*superior referentiality*). Ponownie osobiste intuicje, jakkolwiek przekonywujące, są przedstawione w formie, która wprowadza czytelnika w zakłopotanie, każąc mu doszukiwać się ukrytych założeń teoretycznych. Otóż przykładem „nadrzędnej referencyjności” ma być przekonanie o „żywym związku” istniejącym pomiędzy świadomością podmiotu a światem zewnętrznym, którego medium może stanowić tylko język ojczysty. Nie jest to jednak bynajmniej próba udowodnienia, iż arbitralność pomiędzy konceptem a jego lingwistyczną reprezentacją nie dotyczy (lub dotyczy w mniejszym stopniu) języka ojczystego, o którą to próbę skonfundowany czytelnik mógłby podejrzewać autorkę. Jej intencje wyjaśnia przytoczone w celu dalszego objaśnienia stwierdzenie Andrew Riemera, iż „tylko język dzieciństwa może wyrazić doświadczenia głęboko osobiste”(18). Drugie założenie Besemeres dotyczy kulturowego zasięgu języka, określonego tu jako *Weltanschauung* wynikający z perspektywy narzuconej przez dany język, który z kolei ujawnia się dopiero w momencie konfrontacji z „innym”. Proces samo-tłumaczenia jest możliwy tylko dlatego, iż koncepty drugiego języka mogą być do pewnego stopnia przejęte w sposób analogiczny do przyswajania języka pierwszego.

W rozdziale poświęconym wspomnieniom Evy Hoffman, Kanadyjki polskiego pochodzenia, Besemeres poświęca sporo uwagi wspomnianemu już pojęciu nadrzędnej referencyjności. Wiąże się z nim kwestia poczucia nieautentyczności w auto-translacji, braku lojalności wobec jaźni, która może być w pełni wyrażona tylko w języku ojczystym. Jednym z ciekawszych spostrzeżeń jest przywołane przez Hoffman wczesne wspomnienie dotyczące relacji pomiędzy rzeczywistością a słowami: podczas gdy polskie słowo „rzeka” autorka odbierała jako „żywy dźwięk, naenergetyzowany esencją rzeczności”, to angielskie „*river*” wydawało się tylko zimnym, papierowym słowem „pozbawionym aury”(48). Znaczone wydaje się pozbawione związku ze znaczącym, ale tylko w drugim języku. Już z perspektywy swej późniejszej wiedzy lingwistycznej, Hoffman zauważa, że dziecięce przekonanie: „słowa są po prostu słowami” (*words are just themselves*) poczyniło z niej „przedwcześnie dojrzałe, żywe wcielenie mądrości strukturalistycznej” (*a premature living avatar of structuralist wisdom*). Hoffman dochodzi do wniosku, iż dzieli z innymi migrantami językowymi głęboką świadomość relatywności języków, a jednocześnie – paradoksalnie – przekonanie o możliwości pełnego wyrażenia niepowtarzalnego świata w każdym z nich.

Pisząc o Miłoszu jako o poecie, który mimo emigracji decyduje się pisać w języku ojczystym, Besemeres wychodzi z punktu, w którym zatrzymała się Hoffman. We wstępie zapowiada więc refleksję nad wzajemnymi wpływami obu języków, a zarazem dwóch systemów konceptualnych. Niestety, po ciekawym i odkrywczym rozdziale o pamiętnikach Hoffman, czytelnik może poczuć się nieco zawiedziony. Besemeres nieoczekiwanie znów zmienia perspektywę, tym razem upatrując translacyjnego zagubienia w fakcie, iż Miłosz, decydując się pisać

po polsku, zamyka sobie możliwość pozyskania anglojęzycznych czytelników. Aby móc sobie tę możliwość ponownie otworzyć, musi on, zdaniem autorki, sam siebie tłumaczyć na angielski, przy czym tak naprawdę nie tłumaczy zupełnie, gdyż jego przekład lokuje się gdzieś pomiędzy językami, nadając angielskim słowom nowy, unikalny wydźwięk. Wnioski, które Besemeres wyciąga z tych wywodów nie są bardziej błyskotliwe: otóż dowiadujemy się, iż podobieństwo pomiędzy przekładem własnej twórczości z języka ojczystego na obcy a pisaniem w języku obcym jest większe, niż można by się było spodziewać. W każdym z tych przypadków, oryginalne znaczenie może ulec osłabieniu lub rozszerzyć swój zasięg poprzez zderzenie z innym kodem wartości kulturowych konstytuujących drugi język. Jednym słowem, przytoczone przez autorkę fragmenty poezji Miłosza gotowe byłyby obronić się same, bez jej niezbyt odkrywczego komentarza.

O wiele bardziej interesująca okazuje się analiza *Pnima* Vladimira Nabokowa. *Pnim*, jak podkreśla autorka, jest pisany z dwóch przeplatających się z sobą perspektyw: rosyjskiego *ja* i amerykańskiego *I* Nabokova. Historia rosyjskiego imigranta w Stanach Zjednoczonych jest opowieścią o utracie możliwości pełnego wyrażenia siebie (zdaniem autorki takowa istnieje w języku ojczystym), ale także o braku, którego doświadcza otoczenie Pnima nie mogąc go w pełni zrozumieć. Narrator – amerykański pisarz pochodzący z Rosji i mocno zasymilowany z kulturą amerykańską, a przez to patronizujący głównego bohatera – jest jednocześnie jego *alter ego*, co czyni z powieści alegorię transformacji tożsamości Pnima. W miarę kształtowania się jego nowego, amerykańskiego *ja*, bohater i narrator stapiają się w jedno, a raczej narrator zawłaszcza sobie miejsce bohatera (na poziomie narracji odbywa się to poprzez przejście jego stanowisko pracy). O ile pewne wątpliwości może budzić dość brawurowo przyjęta przez autorkę koncepcja stawiająca nieomal znak równości pomiędzy narratorem a autorem powieści, niewątpliwie wywody Besemeres każą docenić kunsztowny warsztat Nabokova, nacechowany bachtinowską heteroglosją i jednocześnie przybliżający nam wewnętrzny świat głównego bohatera – poprzez defamiliaryzację i użycie języka rosyjskiego „subtelnie przetłumaczonego na nasz angielski” (88).

Analizując książkę Maxine Hong Kingston *The Woman Warrior*, Besemeres zwraca uwagę na różnicę między chińską a amerykańską tożsamością, której symbolem staje się zderzenie prostego, asertywnego, bezpłciowego *I* z zawilim chińskim ideogramem. Autorka kontrastuje samowystarczalne, autonomiczne i indywidualne amerykańskie „ja” z kulturą chińską, gdzie „ja” nie istnieje samo w sobie, ale jest funkcją tożsamości społecznej, kształtowanej przez konfucjańskie wartości pokory, pobożności i bezinteresowności. Zderzenie chińskiego, relacyjnego „ja” z anglo-amerykańskim „podmiotem mówiącym” prowokuje zasadnicze pytania o istotę tożsamości. W wielu kulturach azjatyckich osoba nie jest całością, ale raczej częścią, ułamkiem, który staje się całością w zetknięciu z innymi. W braku indywidualistycznego „ja” w kulturze chińskiej można też upatrywać źródła polifoniczności wspomnień Kingston: pisana poniekąd z perspektywy chińskiej emigrantki (Kingston urodziła się już w Ameryce), książka może zostać odebrana przez

chińskiego czytelnika jako typowo amerykańska, choćby ze względu na obecność narracji w pierwszej osobie liczby pojedynczej.

W rozdziale dotyczącym *Hunger of Memory* Richarda Rodrigueza, Besemeres zwraca uwagę na istotny wpływ języka na tożsamość autora, wynikający z dialektyki pomiędzy dwoma językami obecnymi w prozie Rodrigueza: dyskursem prywatnym (hiszpańskojęzycznym dyskursem rodzinnym) i publicznym (anglo-amerykańskim), w których istniał jako dziecko. Stopniowe przemieszczenie autora z jednego języka w drugi jest jednocześnie ruchem oddzielania się od sfery prywatnej w stronę sfery publicznej. Sfera prywatna utożsamiana jest tu z dźwiękami, natomiast sfera publiczna ze znaczeniem. Swą edukację opisuje Rodriguez jako proces przemieszczania się w kierunku słów, z dala od „magicznego świata dźwięków” związanego z intymną przestrzenią hiszpańskojęzycznej rodziny. Opis ten może przypominać lacanowskie wejście w porządek symboliczny, oddzielenie się od **maternalnej** przestrzeni niezróżnicowanego. Tym samym podmiotowość autora charakteryzuje dysproporcja pomiędzy „ja” mówiącym, publicznym a „ja” (a właściwie „przed-ja”) hiszpańskojęzycznym.

Centralną kwestią w rozdziale poświęconym Andrew Riemerowi jest pojęcie zawstydzenia (*embarrassment*) jako konceptu charakterystycznego dla współczesnej kultury anglojęzycznej. Pozostaje ono jednym z najważniejszych doświadczeń opisywanych przez Riemera, zarówno gdy wspomina wczesne dzieciństwo (gdy nie mówił jeszcze po angielsku), jak również nieprzyjemne napięcie towarzyszące wizycie w rodzinnym Budapeszcie, gdzie funkcjonuje już jako Australijczyk. Ma to potwierdzać tezę Besemeres, że Riemer nie pisze z perspektywy „pomiędzy” językami, ale z perspektywy australijskiej. Mimo, że Riemer wydaje się podzielać intuicję Hoffman o „żywym związku” pomiędzy pierwszym językiem a odbiorem rzeczywistości, to jego przed-anglojęzyczna tożsamość jest mu w chwili pisania obca. Uczenie się angielskiego jest dla Riemera procesem jednoczesnego „oduczania się” węgierskiego, wraz z całym kulturowym nacechowaniem tegoż języka.

Kazuo Ishiguro w *Malarzu świata uludy* (*An Artist of the Floating World*) używa, jak sam mówi, języka „translatorskiego” (*translationese*), czyli stara się sprawić wrażenie, jakby książka była tłumaczeniem. Efekt taki osiąga między innymi poprzez unikanie „zachodnich kolokwializmów”(241) oraz częste użycie dosłownych tłumaczeń i kalek językowych. Dialogi swoich bohaterów porównuje do napisów w filmie. Takie zabiegi stylistyczne potęgują japońską strukturę powieści i sytuują ją pomiędzy kulturą angielską i japońską. Japonia Ishiguro, jak sam podkreśla, jest krajem jego wyobrażeń, raczej ideą Japonii niż realnym wspomnieniem. Jednocześnie Ishiguro prowadzi czytelnika przez swą powieść zachowując się „po japońsku”, często nie wyjaśniając lub zaledwie na wpół tłumacząc zachowania lub idiomy charakterystyczne dla kultury japońskiej i niezrozumiałe dla zachodniego czytelnika. Wrażenie zawieszenia pomiędzy dwoma kulturami-językami potęguje nawiązanie do pozornie podobnych, a jednak nieprzystających do siebie norm kulturowych: japońskiego *aimai* i brytyjskiego niedopowiedzenia,

japońskiego dualizmu *omote/ura* wraz z ich zachodnimi psychoanalitycznymi „odpowiednikami”: świadomością i nieświadomością, a także pojęciami *haji* – wstydu i *sumanai* – winy. Ono, główny japoński bohater *Malarza*, jest jednocześnie jego angielskim narratorem. Powstaje więc unikalna dwujęzyczna i dwukulturowa narracja, którą Ishiguro tworzy głównie poprzez świadome żonglowanie technikami nastawionymi na odbiór przez anglojęzycznego czytelnika.

Pomijając skuteczność podejmowanej dyskusji z najbardziej wpływowymi trendami w teorii literatury, *Translating One's Self* wydaje się pozycją godną polecenia ze względu na nowatorską w swej perspektywie próbę spojrzenia na język w procesie kształtowania tożsamości. Mimo, iż dziwić może polemika z abstrakcyjnymi teoriami przeprowadzana częściowo przy pomocy argumentów opartych na doświadczeniach, odczuciach i intuicjach, to wywód Besemeres wciąż prowokuje pytania o naturę jaźni: skoro jest ona kształtowana przez język, to czy „ja” przetłumaczone jest tym samym „ja”? Czy istnieje ciągłość czy może wielość „ja”? Broniąc swego „anty-post-strukturalistycznego” stanowiska, autorka powołuje się na świadectwo osób dwujęzycznych mówiących o swych doświadczeniach „walki z językiem” jako na argument potwierdzający istnienie esencjonalnej, pozajęzykowej jaźni. Gdyby takowa nie istniała, twierdzi Besemeres, to kto lub co walczyłoby z językiem?

Mapy, rasa, tożsamość: niebezpieczne związki

Karen Piper, *Cartographic Fictions: Maps, Race and Identity*, New Brunswick, New Jersey and London, Rutgers University Press, 2002, 220 stron.

Rzekoma obiektywność map zawsze pozostaje iluzją. Wiernie odzwierciedlanie rzeczywistości, lub jej imitowanie, jest dwuznacznym zjawiskiem, gdyż naśladowująca rzecz nigdy nie może być dokładną kopią, jest „prawie taka sama, ale nie całkiem,”¹ jak wyjaśnia Homi Bhabha. Już w tytule książki Karen Piper *Fikcje Kartograficzne: Mapy, Rasa, Tożsamość* można zauważyć związki z wyżej wspomnianymi zagadnieniami, co wskazuje na swego rodzaju kontynuację kolonialnych projektów kartograficznych w dzisiejszych wynalazkach takich jak GPS (Global Positioning Systems) czy GIS (Geographic Information Systems), których użytkownikami są również Czytelnicy niniejszej recenzji.

Piper koncentruje się na przełomowych momentach kartografii: ustanowieniu zerowego południka, spożytkowaniu zdjęć robionych z perspektywy powietrznej (ze wzniesienia, z balonu, a następnie z samolotu) do kreślenia map oraz rozwoju satelitarnych i komputerowych technologii tworzenia map. Piper usiłuje wykazać, że wszystkie te starania mają na celu oderwanie się od ziemi, aby w ten sposób uniknąć pułapki rasowego i płciowego podmiotu². To jednak, przed czym chcemy uciec, pozostaje na zawsze wpisane w jądro danego projektu. Przypomina o tym Derrida, omawiając filozoficzną kategorię centrum na przykładzie rzekomo obiektywnej wiedzy naukowej, która jednocześnie jest rządzona przez coś niewidocznego, co pozostaje w samym jej środku³. Podobnie rzecz ma się z kartografią: jak pokazuje Piper, kolonialni kartografowie polegali na lokalnej wiedzy, którą jednak musieli zdyskredytować i zapomnieć, by usprawiedliwić konieczność nakreślenia „nowoczesnych”, „obiektywnych” map. Kolonialne mapy określają więc nie tylko terytorium, ale także granice nowoczesnej tożsamości, gdyż oba projekty, tworzenia map i tożsamości, polegają na przewycięzeniu tego, co prymitywne. Mapa oznacza tutaj odniesienie do freudowskiej kategorii „unheimlich” – czegoś, co jest przerażające i nieznanne, a jednak tak znajome jak dom.

Książka Piper jest taką właśnie próbą podjęcia dialogu z tym, co znane, a jednocześnie groźne, z tym, co pozostaje w centrum, ale co wydaje się wyrzucone poza nawias. Jest też próbą określenia, jak w świetle nadużyć kolonialnych projektów kartograficznych odczytywać dzisiejsze, zdawałoby się, bardziej „cywilizowane” i mniej uprzedzone nowoczesne systemy określania położenia. Stąd porządek chronologiczny, według którego Piper omawia poszczególne przełomowe momenty w historii kartografii. Na początek przypomina czytelnikom, że kreślenie map równało się zawłaszczaniu terytorium. Aby ustanowić władzę nad danym

terenem, wystarczyło narysować mapę, co było metodą akceptowaną w świetle prawa międzynarodowego⁴. Najpierw jednak trzeba sobie wyobrazić pustą przestrzeń: ten proces „wybielania” w literaturze pokazał Joseph Conrad, pisząc o białych plamach, którymi pokryta była mapa świata. Białość nie oznacza jedynie pustki: jest także kategorią rasową, której używają biali przybysze, by określić rzekomo niezamieszany teren. Tu warto wspomnieć Benedicta Andersona, który pisze o „logoizacji przestrzeni politycznej”⁵: mapy w swym założeniu miały nie tylko odzwierciedlać, ale też tworzyć przestrzeń, i tak kolorowe plamy oznaczające państwa na mapie politycznej świata ustanawiały przestrzeń polityczną, na której potęgi kolonialne odbijały swe piętno, logo, tym samym zawłaszczając nowe obszary. Projekt Piper w pewnym stopniu sytuuje się naprzeciw takiego rozumienia kartografii i map: autorka jest zainteresowana nie tyle rozumieniem kartografii jako wiedzy, której przedmiotem jest ziemia, ale raczej tym, jak mapy tworzą podmiot: człowieka⁶. Stąd nacisk na rasową i płciową inność, które musiały zostać usunięte z map, a jednak ciągle budziły lęk, i przez to, choć niechciane, pozostały w ich centrum.

Aby nakreślić mapy, które same w sobie będą projektem inwazji, należy najpierw ustanowić białą supremację na rzekomo pustych terenach. O tym, kto ma prawo do ziemi lub nie, decydują kwestie rasowe. W takim mentalnym wywłaszczeniu pomaga użycie kategorii „prymitywny” czy „dziki,” które mają usprawiedliwić akty przemocy epistemicznej⁷.

Piper podkreśla, jak wiele w projektach kartograficznych zależy od wyobrażenia i na ile mapa jest projekcją lęków i oczekiwań kartografa: Henry Stanley patrząc na rejon w okolicach jeziora Tanganika wyobrażał sobie na tym miejscu angielską wieś. Autorka buduje paralele między tym epizodem a dzisiejszą techniką komputerową, która pozwala przedstawić bardziej idealne wersje miejsc istniejących w rzeczywistości: bez dzielnic nędzy, bezdomnych, brzydoty⁸. Jak widać na tym przykładzie, projekt kolonialny nie do końca należy do przeszłości, lecz nawiedza i dzisiejsze mapy, co dowodzi, jak często duchy minionego nie poddają się egzorcyzmom nowoczesności.

Piper wspomina także o strachu przed mnogością dyskursów: w rozdziale pierwszym pisze o ustanowieniu zerowego południka w Greenwich, który miał swoich konkurentów do tego miana między innymi w Lizbonie, Paryżu, Rio de Janeiro⁹. O podobnym lęku pisał Edward Said, omawiając ujednoczenie sposobów reprezentacji Orientu, a tym samym stworzeniu jednego, pozornie nieproblematicznego Innego w dyskursie orientalistycznym. Piper jednak w swej krytyce skłania się raczej ku omówieniu konkretnych różnic w reprezentacji płciowych i rasowych podmiotów. Jak pisze Dipesh Chakrabarty, „aby zrozumieć, czym jest podmiot kolonialny musimy najpierw wyjaśnić kwestie reprezentacji. Podmiot kolonialny bowiem bezustannie, ze środka narracji, kwestionuje uogólniające narracje, które wspomagają konkretne formy dominacji”¹⁰. Taka definicja pokazuje, że Inny zamieszkuje nie tylko kolonie, ale i środek imperium, tym samym naruszając zdawałoby się bezpieczną przestrzeń centrum. To wewnętrzne zagrożenie

było reprezentowane przez sufrażystki i anarchistów. Obie te grupy postrzegano jako historyczne i irracjonalne, a sufrażystki dodatkowo jako wykraczające poza ustalone kategorie domu, narodu, płci, a więc stanowiące zagrożenie dla ściśle wytyczonej granicy między tym, co prywatne, a tym, co publiczne. Paralela ta – podobne postrzeganie sufrażystek i anarchistów – funkcjonowała w publicznym dyskursie, co widać w artykułach z gazet, które przywołuje Piper. W prasie wyrażano obawy, że sufrażystki planują wysadzenie Obserwatorium w Greenwich. Obawy te okazały się nieuzasadnione, a jednak atak na Królewskie Obserwatorium byłby atakiem na samo pojęcie czasu i przestrzeni, definiowanych wedle męskich kategorii¹¹. Tak więc zerowy południk jest gwarantem jednorodnej przestrzeni i broni przed wielością wymiarów czasowych, a lęk przed spodziewanym atakiem na ten wymowny symbol jest jednocześnie znakiem funkcjonowania kobiet w przestrzeni globalnej i w historii Imperium.

Piper przechodzi od omawiania sił odśrodkowych w narodzie i wewnątrz „prywatnej” przestrzeni domowej do dyskusji na temat dalszych zakątków Imperium. W rozdziale drugim skupia się na przestrzeni pomiędzy Indiami a Rosją, oraz na imperialnych planach obu mocarstw, by nakreślić mapy Tybetu i tym samym otworzyć granice tego państwa dla handlu kolonialnego. Tybet zamknął swoje granice przed przybyszami z zewnątrz, gdyż słusznie obawiał się utraty niepodległości i integralności kulturowej. Jako że niechcianych przybyszy karano śmiercią, Europejczycy chcący przeniknąć do Tybetu musieli polegać na szpiegach zwanych Punditami: byli to Hindusi udający pielgrzymujących Tybetańczyków. Szpiegdy wysyłani do Tybetu, szkoleni w kartografii zachodniej, byli postaciami łączącymi cechy osoby z zewnątrz i tubylca, nigdy nie stając się żadnym z nich. Zabezpieczenie „białości” mapy oznaczało konieczność polegania na hybrydach, które jednak zagrażały samej konstrukcji rasy jako ustalonej raz na zawsze kategorii. Piper wspomina dekret z 1994 roku, w którym brytyjski rząd oznajmia, iż nie widzi możliwości powstania niepodległego Tybetu¹². Jak pokazuje Piper, to samo niedopuszczanie możliwości niezależności, wyrażone zaledwie dziesięć lat temu, kształtowało projekty kartograficzne w drugiej połowie dziewiętnastego wieku.

Kolejny, trzeci rozdział omawia związki perspektywy powietrznej z konstrukcją płci. Kobiety w fotografii i w lataniu od początku tego typu projektów odgrywały ważną rolę, chociaż latanie uznawano za niebezpieczny sport, przez co był on trudno dostępny dla kobiet. Kobiety chcące wzbić się w powietrze musiały wyglądać „kobieco,” by nie narażać się na zarzut maskulinizacji i „dzikości”, a z drugiej strony musiały udowodnić, że nie są „słabą płcią,” tylko kompetentnymi pilotami, co na przykład miał znamionować strój wzorowany na męskim. Ta paradoksalna dwistość, jak pokazuje Piper na przykładzie Madame Blanchard, naznaczała pozycje kobiet – pilotów, a kwestia rasy dodatkowo ją komplikowała, co widać w przypadku Bessie Coleman, pierwszej czarnej Amerykanki z licencją pilota¹³. Perspektywa powietrzna zapewnia poczucie wolności i pozwala odczuwać inaczej proporcje, a przez to symbolizuje zagrożenie dla ustalonych norm płciowych. Fotografie robione z powietrza znajdują użytek w urbanistyce i w rosnącym prze-

myśle turystycznym, przez co wpływają nie tylko na postrzeganie płci, ale też takiego konstruktu jak państwo czy region.

W czwartym rozdziale Piper omawia związki awiacji z faszyzmem i z kontrolą powietrzną zastępującą okupację, wspominając między innymi Dorothy Clayton (jednej z członków ekspedycji mającej na celu odkrycie legendarnej oazy Zerzura) T. E. Lawrence'a (Lawrence'a z Arabii) czy Laszlo Almasy'ego (na którym wzorowana jest postać głównego bohatera *Angielskiego pacjenta* Michaela Ondatjeje). Pisarze i odkrywcy przedstawiają romantyczną wizję Pustyni Libijskiej jako miejsca, gdzie możliwa jest hybrydyczna tożsamość. Zgodnie z tą romantyczną wizją w *Angielskim pacjencie* Almasy mówi: „Bóg jest tylko na pustyni. ... Poza nią są handel i władza”¹⁴. Piper jednak nie pozostawia wątpliwości, że to jedynie pisarska fantazja, wzmiankując o historycznej postaci: „najlepiej określić Almasy'ego przenośnie i dosłownie jako handlarza używanymi samochodami”¹⁵ i zarzuca Ondatjeemu estetyzację faszyzmu i w efekcie zagubienie się w symbolicznej próżni przestrzeni pustynnej.

Następny, piąty rozdział, unosi czytelników jeszcze wyżej, tym razem prezentując obraz całej Ziemi z satelity. Piper wspomina tu kwestie prawa własności, zastanawiając się nad tym, do kogo należą fotografie z przestrzeni, do państwa, które jest fotografowane, czy też do tych, którzy posiadają satelity, z których są robione zdjęcia. Piper cytuje kontrowersje powstałe wokół zdjęć terytorium kanadyjskiego zrobionych przez Amerykanów, by przejść do omówienia powieści Margaret Atwood, kanadyjskiej pisarki, której *Surfacing*, jak cytuje Piper, zostało określone mianem „kobiecego *Jądra Ciemności*”¹⁶. Kanadyjska północ jest tu miejscem, które musi zostać udomowione, a jednak, będąc dzikim terenem, nigdy domem stać się nie może. Cytuje ona również przykład kolejnej kanadyjskiej pisarki, Marian Engel. W powieści Engel, *Bear*, tak jak w *Surfacing*, bohaterki starają się odnaleźć świat natury i zrekonstruować związki z rdzennymi mieszkańcami. Piper określa oba te eksperymenty jako nieudane, kładąc to na karb symbolicznej nieumiejętności czytania rdzennych map. Autorka wspomina mapy Innuity jako częstokroć zbyt skomplikowane dla Europejczyków, choć Innuici nie mieli problemów z odczytywaniem europejskich map¹⁷. Obecnie rdzenni mieszkańcy Kanady dochodzą swoich praw do ziem odebranych im przez białych osadników używając GIS, a także rozwijają technologie (The Aboriginal Mapping Network¹⁸) i oprogramowanie (Eagle's Cry software¹⁹), by bronić swego terytorium.

Zgodnie z logiką rozwoju *Cartographic Fictions*, kolejny rozdział oddala się od Ziemi jeszcze bardziej, by zaprezentować futurystyczną wizję postkolonialnego science fiction, a konkretnie *Chromosomu z Kalkuty* Amitava Ghosha. Według Piper powieść ta jest przykładem nowego gatunku, w którym historia odkryć kolonialnych zostaje napisana na nowych warunkach²⁰. Zazwyczaj opowieści fantastyki naukowej toczą się w wysoce zindustrializowanych społeczeństwach, tymczasem akcja powieści Ghosha rozgrywa się w przestrzeni wirtualnej, przez co znosi podział między Pierwszym i Trzecim Światem. Piper osadza swoją analizę na gruncie religii, pokazując związki między gnozą a fantastyką naukową, przy-

wołując tu dla porównania tak Walentego, gnostyckiego mistrza jak i Philipa K. Dicka, pisarza science fiction. Prowadzi to w rezultacie do ukazania „organicznej rewolucji w cyberprzestrzeni na mapach terenów okupowanych”²¹.

W konkluzji Piper podejmuje się etycznej rewizji projektu kartograficznego, obierając za cel analizy najnowsze zdobycze technologiczne i ich uwikłanie w związki z mocarstwową polityką. Stwierdza, że poleganie na danych pochodzących ze źródeł bogatych korporacji tworzy geografie bogatych krajów, co z kolei sprzyja powstawaniu demokracji w stylu Disneylandu i replikowaniu kolonializmu²². Autorka pokazuje, że termin „prymitywny” został w dzisiejszych czasach zastąpiony przez „nierozwinięty”, przez co znany schemat ulega powtórzeniu: potęgi kolonialne niegdyś cywilizowały kolonie poprzez kolej, Biblię i tamy, teraz zaś dają „krajom nierozwiniętym” GIS, tamy i ideologie humanitarne²³. Piper pokazuje, jak z jednej strony ambiwalentny termin „prymitywizm” cieszy się obecnie powodzeniem tak wśród twórców fanzinów, jak i teoretyków marksistowskich, a jednocześnie, jak równie ambiwalentna kwestia historii kartografii kolonialnej jest kwestionowana przez członków rdzennych społeczności, którzy tworzą własne historie map, przekazując je w podaniach, pieśniach a także w bazach danych²⁴.

Kartografia, jak definiuje ją Piper, jest „walką o narrację”²⁵. Jest ona również związana z walką o konkretne terytorium (w wypadku rdzennych ludów) oraz o prawo do przestrzeni, która w teorii pozostaje wspólna (przestrzeń powietrzna i jej związki z kobietami pilotami). Jak pisze V.S. Naipaul, „pochodzić z kolonii oznacza być trochę śmiesznym i nieprawdopodobnym, zwłaszcza w oczach kogoś z metropolii”²⁶ i ta uwaga mogłaby zapewne odnosić się także do innych podmiotów pozbawionych prawa do własnej narracji. Projekt Piper można potraktować jako niebezpieczny suplement, by odwołać się do derridiańskiego terminu, gdzie suplementacja jest wynikiem braku, nieobecności w centrum, który to brak musi zostać uzupełniony, dodany w przypisie²⁷, i takim właśnie przypisem do oficjalnej historii kartografii jest *Cartographic Fictions*, oddająca głos tym, którzy zostali wymazani z map kolonialnych i z późniejszych projektów kartograficznych.

Przypisy

¹ Homi K. Bhabha, *The Location Of Culture*, New York, Routledge 2004 (first edition 1994), s. 123, w oryginale: „Almost the same, *but not quite*”.

² Piper, *Cartographic Fictions*, s. 13.

³ Robert J. C. Young, *White Myhtologies: Writing History and the West*, London and New York, Routledge 2004 (second edition), s. 50.

⁴ Piper, *Cartographic Fictions*, s. 8.

⁵ „The map’s eventual logoization of political space” Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, New York, Verso 2003 (revised edition), s. xiv.

⁶ Piper, *Cartographic Fictions*, s. 14.

⁷ Piper, *Cartographic Fictions*, s. 10.

⁸ Piper, *Cartographic Fictions*, s. 7–8.

⁹ Piper, *Cartographic Fictions*, s. 15.

¹⁰ Dipesh Chakrabarty, „The Time of History and the Times of the Gods.” *The Politics of Culture In the Shadow of Capital*, red. Lisa Lowe, David Lloyd, Durham, Duke UP 1997, s. 35–60. W oryginale: „The figure of the subaltern is necessarily mediated by problems of representation... The subaltern is... that which constantly, from within the narrative, calls into question the various global narratives that aid particular forms of domination”, s. 56.

¹¹ Piper, *Cartographic Fictions*, s. 36–38.

¹² Piper, *Cartographic Fictions*, s. 60.

¹³ Piper, *Cartographic Fictions*, s. 69–72.

¹⁴ Piper, *Cartographic Fictions*, s. 110.

¹⁵ Piper, *Cartographic Fictions*, s. 119.

¹⁶ Piper, *Cartographic Fictions*, s. 136.

¹⁷ Piper, *Cartographic Fictions*, s. 149.

¹⁸ Piper, *Cartographic Fictions*, s. 150–151.

¹⁹ Piper, *Cartographic Fictions*, s. 148.

²⁰ Piper, *Cartographic Fictions*, s. 158.

²¹ Piper, *Cartographic Fictions*, s. 167.

²² Piper, *Cartographic Fictions*, s. 170–171.

²³ Piper, *Cartographic Fictions*, s. 175.

²⁴ Piper, *Cartographic Fictions*, s. 182.

²⁵ Piper, *Cartographic Fictions*, s. 179.

²⁶ „To be a colonial is to be a little ridiculous and unlikely, especially in the eyes of someone from the metropolitan country” (s. 38); V. S. Naipaul, *Literary Occasions*, New York, Vintage Books 2003, s. 38.

²⁷ Young, *White...*, s. 102.

Noty o książkach

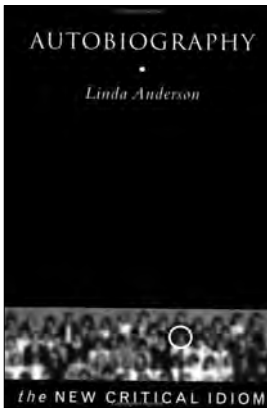
Seria The New Critical Idiom pod redakcją Johna Drakakisa (London and New York: Routledge, Taylor and Francis Group)

Nauczyciele akademicy, szczególnie ci wykładający przedmioty teoretyczne, zdają sobie znakomicie sprawę z tego jak poważnym wyzwaniem może być umożliwienie studentom w miarę „bezbolesnego” zaznajomienia się z podstawową terminologią dziedziny, w której tajniki zamierza się ich wprowadzić. Nielatwy proces „uczenia się języka” współczesnego literaturoznawstwa i studiów kulturoznawczych dodatkowo komplikuje fakt obserwowanego w ostatnim półwieczu rakowatego „bujania” pojęć (jak zapewne mógłby to zjawisko określić Jean Baudrillard), które to pojęcia – jako „funkcjonalne homofony” – w zależności od przyjętej perspektywy metodologicznej odnoszą się często do heterogenicznych zjawisk. Powagę wynikających z terminologicznych pułapek problemów dostrzegł John Drakakis, redaktor publikowanej przez wydawnictwo Routledge serii *The New Critical Idiom* (Język współczesnej krytyki), w której od kilku lat ukazują się pisane przez światowej klasy specjalistów monografie poświęcone kluczowym pojęciom współczesnej teorii literatury i kultury.

Seria, postrzegana całościowo, stanowi „leksykon” terminów literackich i kulturowych, którego „hasła” stanowią osobne książki. Każdy z tomów *Język współczesnej krytyki* stanowi jasny, interesujący „przewodnik” literaturoznawczy, przy pomocy którego czytelnik dogłębnie poznaje dane pojęcie, uczy się jak je świadomie stosować – a przede wszystkim jak unikać błędów wynikających z zastosowań niepoprawnych. Każdy termin, którego często zróżnicowane znaczenia ilustrowane są zawsze przy pomocy czytelnych przykładów, osadzony jest w szerokim spektrum zagadnień teorii literatury i kultury. Dzięki temu czytelnik dostrzega charakter relacji pomiędzy wyrosłym z określonej metodologicznej perspektywy pojęciem, a dyskursywnymi „konstruktami”, jakie ono powołuje do życia – a więc zdobywa także „topologiczną” orientację w przestrzeni kulturowych reprezentacji.

Nie należy jednak sądzić, że *Język współczesnej krytyki* to seria przeznaczona jedynie dla „adeptów” nauk humanistycznych; przeciwnie, jej zaawansowana formuła i szeroka kulturowa perspektywa oferuje także profesjonalną „pomoc naukową” przydatną także dla naukowców z dużym stażem. Podstawowym bowiem założeniem owego szczególnego „słownika terminów literackich i kulturowych” jest unikające uproszczeń, jak najpełniejsze przedstawienie współcześnie używanych pojęć i terminów w kontekście ewolucji kultury. Każdy z autorów uwzględnia przy tym historię transformacji danego pojęcia odkrywając przed czytelnikiem kręte ścieżki ich kulturowych „karier”. Biorąc pod uwagę, że ze słowników korzystamy wszyscy, bez wątpienia można stwierdzić, że *Język współczesnej krytyki* jest serią szczególnie wartościową.

Do dziś ukazało się około trzydziestu takich „tomów-haseł”, z których trzy – *Autobiografię*, autorstwa Lindy Anderson, *Intertekstualizm* Grahama Allena, oraz *Różnicę* Marka Currie – chciałbym pokrótce przedstawić jako ilustrację zasady funkcjonowania owego wieloczęściowego leksykonu.



Linda Anderson, *Autobiography*. London and New York: Routledge, Taylor and Francis Group, 2001 (155 stron). Publikacja anglojęzyczna, w oprawie broszurowej.

Linda Anderson, autorka pierwszej z omawianych tutaj pozycji, jest wykładowcą współczesnej literatury angielskiej i amerykańskiej na Uniwersytecie w Newcastle upon Tyne. Wśród jej najnowszych publikacji znajdują się pozycje stanowiące zapis jej naukowej refleksji nad problematyką tożsamości w kontekście biografii, takie jak *Women and Autobiography in the Twentieth Century* (*Kobiety a autobiografia w dwudziestym wieku*), czy *Women's Lives/Women's Times* (*Kobiece żywoty/kobiece czasy*), które – jak się wydaje – stanowią intelektualny fundament *Autobiografii*.

Książka Anderson oferuje czytelnikowi obszerne, wieloaspektowe wprowadzenie do problematyki zdefiniowanej tytułem. Wstępna nota, poprzedzająca stronę tytułową, celnie podkreśla jej specyfikę:

W swych badaniach nad historycznymi tradycjami tego gatunku, Linda Anderson poddaje analizie szerokie spektrum kanonicznych i niekanonicznych tekstów, zwracając szczególną uwagę na dwudziestowieczne pisarstwo kobiece, literaturę pisarzy etnicznych o korzeniach afrykańskich oraz dzieła innych twórców literatur postkolonialnych. Autorka bada założenia ideologiczne tkwiące u podłoża literatury autobiograficznej, rozpatrując je w świetle najnowszych osiągnięć krytyki feministycznej, psychoanalitycznej i poststrukturalnej. Stanowiąc obszerne wprowadzenie do problematyki związanej z formą i wielorakimi zastosowaniami tego gatunku, *Autobiografia* podnosi także zasadnicze kwestie tożsamości, jaźni, języka i pisma, których sens stanowi o istocie badań pokrewnych. Ten wieloaspektowy i wymagający przewodnik stanowi więc idealny punkt wyjścia dla wszystkich czytelników zainteresowanych autobiografią.

Trudno się z takim stanowiskiem nie zgodzić. Składająca się z obszernego wstępu, czterech rozdziałów, słowniczka używanych pojęć, bibliografii i indeksu *Autobiografia* istotnie oferuje czytelnikowi łatwy dostęp do zgromadzonych w jednym miejscu podstawowych informacji o tym, co dotąd pisano na temat biografii jako *pojęcia* i jako *gatunku* wypowiedzi literackiej, jak tego terminu używano, jak go rozumiano, jakiego typu problemy wiązały się z zastosowaniem tego pojęcia w przeszłości, czy w końcu także jaki jest status biografii dziś.

Naukowe zainteresowania autorki nie pozostają bez związku z metodologiczną orientacją omawianej pozycji – która to „oczywistość” stanowi szczególną jej zaletę. Linda Anderson, z całą świadomością dyskursywnego charakteru wszelkich naukowych wypowiedzi, odrzuca „autorytatywność” cechującą teksty o „słownikowym” charakterze. Autorka nie pozostawia zresztą czytelnikom wątpliwości ani co do założeń swojej pracy (deklarując niejako swoje stanowisko w cytowanej powyżej nocie i decydując się na konkretny układ rozdziałów), ani – tym bardziej – co do ostatecznego sensu *Autobiografii*. W ostatnim akapicie książki pisze bowiem tak:

Zobaczyliśmy wyraźnie, jak beznadziejna jest mrzonka o możliwości ostatecznego zdefiniowania statusu autobiografii jako prawdy bądź fikcji, a [przedstawione w ostatnim rozdziale rozważania dotyczące *Wspomnień* Benjamina Wilkomirskiego], wskazują, że nawet tekst [mający ideologiczny wymiar świadectwa prawdy] – mimo swego etycznego ciężaru gatunkowego – [jako *świadectwo*] jest z punktu widzenia kategorii gatunkowych tak samo „niestabilny” jak autobiografia, i tak jak ona może podlegać sfingowaniu, czy grze pozorów [...]. Jednak mimo, że autobiografia oferuje niewiele pewników czy odpowiedzi, studia nad nią w nieunikniony sposób prowadzą nas do refleksji nad najbardziej „opornymi” lecz także najistotniejszymi pytaniami o specyfikę kultury naszych czasów.

Podstawowa wartość pracy Lindy Anderson polega na tym, że do powyższego wniosku czytelnik dochodzi *stopniowo*, na drodze złożonych przemyśleń, przez które autorka systematycznie go przeprowadza. Proces ów zaczyna się od zaznajomienia czytelnika z zasadniczymi kierunkami rozwoju badań naukowych nad autobiografią ostatnich trzydziestu lat oraz z najważniejszymi problemami teoretycznymi i pojęciami, które determinowały sposoby myślenia o autobiografii, decydowały o „zwrotach” i przemianach w tej dziedzinie, a w końcu wyznaczyły „płynne granice” jej obecnej przestrzeni. W tej „wstępnej” części pracy, badaczka przywołuje stanowiska takich uczonych, jak Candance Lang, Philippe Lejeune, Laura Marcus, Nancy Miller, Roy Pascal, Karl Weintraub, James Olney, Barrett Mandel, Robert Smith, Felicity Nussbaum, czy Mary Jean Corbett – ale odwołuje się także do prac Zygmunta Freuda, Jacquesa Lacana, Helene Cixous, Rolanda Barthesa, Jacquesa Derridy, Fredricka Jamesona, czy Paula de Mana, czyli tych badaczy, którzy stali się symbolami świadomościowych i metodologicznych przemian w humanistyce dwudziestego wieku. Z oczywistych względów nie sposób tu wymienić wszystkich przedstawicieli prezentowanych przez autorkę podejść, ale już taki „wybór” cytowanych teoretyków zjawiska zwraca uwagę na zakres i złożoność problemu z jednej strony i na informacyjną wartość książki jako „kompendium” stanowisk przyjmowanych wobec autobiografii z drugiej.

Specyfika *Autobiografii* jako elementu serii *Język współczesnej krytyki* staje się jeszcze bardziej oczywista w kolejnych rozdziałach, z których pierwszy poświęcony jest tekstom leżącym u źródeł – jak określiła to autorka – „wielkiej tradycji” autobiograficznego pisarstwa (*Wyznania* Św. Augustyna, *Grace Abounding* Bunyana, *Wyznania* Jeana Jacquesa Rousseau i *Preludium* Wordswortha), drugi – wpływowi teorii poststrukturalnych na rozwój stanowisk dotyczących biografii, trzeci – specyfice autobiograficznego pisarstwa kobiecego i etnicznego w perspektywie studiów feministycznych i postkolonialnych, zaś rozdział czwarty, końcowy – relacji jaka zachodzi pomiędzy autobiografią i krytyką literacką, szczególnie w kontekście wartości etycznych, jakie problematyzuje autobiografia, której ostatecznie „nigdy nie udaje się rozwiązać problemu adekwatnego ulokowania przeszłości”.

Podsumowując tę krótką prezentację należy dostrzec, że najważniejszą zaletą *Autobiografii* jako pracy naukowej jest jej układ, który odzwierciedla projekt *procesu poznawczego*, w jaki zaangażowany zostaje czytelnik, nie zaś – jak to jest

w przypadku prac badawczych – dyskurs argumentacyjny, prowadzący do mniej lub bardziej odkrywczych wniosków. A że wartość to niebagatelna – przekona się łatwo każdy krytyczny czytelnik: tak poszukujący argumentów naukowiec, jak i błyskotliwy magistrant, który pragnie używać pojęć swojej dziedziny w sposób odpowiedzialny i w pełni kompetentny.



Graham Allen, *Intertextuality*. London and New York: Routledge, Taylor and Francis Group, 2000 (238 stron). Publikacja anglojęzyczna, w oprawie broszurowej.

Temu samemu hermeneutycznemu założeniu o konieczności „nauczania i uczenia się języka dziedziny”, podporządkowana jest druga przedstawiana tu książka z serii *Języka współczesnej krytyki*. Edytorska nota tak określa specyfikę *Intertekstualności* Grahama Allena:

Od chwili, kiedy w roku 1960 Julia Kristeva ukuła ten termin i wprowadziła go w naukowy obieg, intertekstualność zyskała w dziedzinie studiów literackich i kulturowych status idei dominującej – podejmowały ją wszak wszystkie nieomal ruchy teoretyczne ostatnich czterech dekad. Trzeba przy tym jednak zauważyć, że intertekstualność stała się także przedmiotem tak szerokiego spektrum interpretacji i definiowana była na tak wiele odmiennych sposobów, że – w istocie rzeczy – sens tego pojęcia jest dziś jak najdalszy od „przezroczystości”: nie istnieje bowiem jeden wspólny dla wszystkich sposobów rozumienia tego terminu. Książka niniejsza – pierwsze w anglojęzycznej literaturze fachowej całościowe studium poświęcone intertekstualności – śledzi wszystkie najważniejsze kierunki rozwojowe w historii tego pojęcia i w czytelny sposób wyjaśnia zastosowania, jakie dla intertekstualności znajdowały teorie strukturalistyczne i post-strukturalistyczne, semiotyczne, dekonstrukcjonistyczne, postkolonialne, marksistowskie, feministyczne i psychoanalityczne. Bogactwo jasnych, wyrazistych przykładów zaczerpniętych z tekstów literackich i kulturowych – wśród których znalazła się także specjalna analiza sieci WWW – powoduje, że *Intertekstualność* Grahama Allena jest książką o nieocenionej wartości dla każdego studenta literaturoznawstwa czy kulturoznawstwa.

Książka Allena, na co dzień wykładowcy literatury osiemnastowiecznej, romantycznej i wiktoriańskiej oraz teorii literatury w University College of Cork, istotnie realizuje zarysowane powyżej założenia – i rzeczywiście w sposób jasny i klarowny przedstawia losy pojęcia w kontekście zasadniczych podejść krytycznych dwudziestego wieku, choć z pewnością owo „przedstawianie” jest nie tyle *prezentacją*, ile krytyczną *reprezentacją* współczesnego teoretycznego dyskursu intertekstualności. Autor rozpoczyna „proces dydaktyczny” proponując w pierwszych zdaniach „Wstępu” krytykę obiegowego pojęcia lektury:

Idea, iż czytając dzieło literackie dążymy do tego, by odkryć zawarte w nim znaczenie wydaje się całkowicie zdroworozsądkowa. Teksty literackie posiadają znaczenie; czytelnicy zaś owo znaczenie z nich wydobywają – i taki proces wydobywania znaczeń z tekstów nazywamy lekturą bądź interpretacją. Jednak mimo ich pozornej oczywistości – idee takie, jak zarysowana powyżej, zostały radykalnie zakwestionowane przez współczesną teorię literatury i kultury. Budulcem utworów literackich są wszak systemy, kody i tradycje utrwalone przez dzieła powstałe uprzednio. Także systemy, kody i tradycje innych form sztuki – czy też kultury *sensu largo* – mają zasadniczy wpływ na znaczenie utworu. Teksty – czy to literackie, czy też nie – postrzegane są przez współczesnych teoretyków jako byty pozbawione jakiegokolwiek niezależnego, własnego znaczenia. Są, jak twierdzą dzisiejsi badacze – intertekstualne.

Takie sformułowanie stanowi dla autora punkt wyjścia do ogólnego omówienia problemów, jakie wynikają z terminologicznego chaosu wokół tytułowego pojęcia, któremu „grozi niebezpieczeństwo”, bowiem – zdaniem Grahama Allena – w wyniku bezkrytycznych zastosowań, ten niegdyś „konkretny” termin „może zacząć znaczyć ni mniej ni więcej tyle, ile dany krytyk zechce, by znaczył”. Książka jednak – jak uspokaja jej autor – nie stawia sobie za cel rozwiązania terminologicznej gmatwaniny sensów, ani też ostatecznego wyjaśnienia intertekstualności na drodze wyprowadzenia fundamentalnej definicji tego pojęcia:

[...] Taki bowiem projekt z góry skazany byłby na klęskę. Tym, co powinniśmy w zaistniałej sytuacji uczynić – jest zwrot w kierunku historii pojęcia. Powinniśmy przypomnieć sobie w jaki sposób i dlaczego interesujący nas termin nabrał współczesnych znaczeń i gdzie leżą źródła jego dzisiejszych zastosowań. Potrzeba włączenia się w takie działania jest równie paląca w przypadku krytyków i teoretyków literatury, jak w przypadku tych, którzy spotykając się z pojęciem intertekstualności po raz pierwszy – pragną czegoś się o nim dowiedzieć. Tak więc intelektualny projekt, który podejmuje niniejsza książka można określić z jednej strony jako teoretyczną interwencję, lecz jednocześnie z drugiej – jako *wprowadzenie* w centralną przestrzeń teoretycznej debaty.

Ostatnie zdanie cytowanego fragmentu najlepiej chyba wyjaśnia cel książki, ale także „ideologię” całej serii *Języka współczesnej krytyki*. W moim bowiem przekonaniu opisana przez Grahama Allena teoretyczna „interwencja” polega na tym, iż badacz, prowadzący za sobą „zacytanych” w jego tekście czytelników, dokonuje interpretacyjnego „wkroczenia” w przestrzeń wieloaspektowego, ciągle „rozedrganego” teoretycznego dyskursu, uzbrojony w „pedagogiczne” założenie o konieczności „ewolucjonistycznego” czy też, nieco precyzyjniej, „genetycznego” uporządkowania spostrzeżeń dotyczących tej przestrzeni. Allen nie kryje, że mimo „dydaktycznego celu” pracy – „porządkująca”, diachroniczna perspektywa prezentacji problemów związanych z tytułowym pojęciem wynika z konkretnych *metodologicznych* założeń autora, a więc wyjaśnianie nie jest procesem „niewinnym”, nie oferuje Prawdy innej niż „prawda *bona fide*”. Niezwerbalizowanym

podłożem takiej interwencji wydaje się być naukowy *Urangst*, wyzwalaający głęboką potrzebę porządkowania pojęć, a w konsekwencji – dążenie do jak najbardziej precyzyjnego diagnozowania obecnego stanu kultury. Inaczej przecież autor nie niepokoiłby się chyba o „bezpieczeństwo” terminu.

Nie należy jednak w żadnym wypadku odczytywać powyższych obserwacji jako krytycznej oceny książki Allena. Wręcz przeciwnie: najlepszą metodą *uczenia się* jest samo *tworzenie nauki* lub naoczne doświadczenie tego, jak ona się tworzy. Autor, podążając za własną – oczywistą przecież – potrzebą intelektualnego objęcia rozbuchanego terminologicznego pandemium, już na samym wstępie *zaprasza* czytelników do *udziału* w owej teoretycznej interwencji, a kierując się „wyższą”, dydaktyczną ideą – czyni jedno i drugie *w dobrej wierze*. Opisując kulturę *z perspektywy* wybranego pojęcia zmierza do tego, by czytelnik, podążając jego torem myślenia, dostrzegł *jaką* „rzeczywistość” kultury powołuje do istnienia dyskurs humanistyki, pokazując w ten sposób istotę zjawiska reprezentacji. Autor *buduje* owo czytelnicze rozumienie oferując subiektywną poznawczą perspektywę, gdyż tworząc teorię historycznego rozwoju intertekstualności – *wpisuje się* przecież w dyskurs *opisywanej* dziedziny.

Cel pedagogiczny zostaje osiągnięty. I nie jest ważne, czy efekt dydaktyczny jest „produktem ubocznym” potrzeby teorii, czy też jest odwrotnie. Istotne jest to, że wraz z *interwencją* badacza w przestrzeń naukowego dyskursu o kulturze następują jednocześnie dwa zjawiska: powstaje wartościowa propozycja teoretyczna, a ponieważ ma to miejsce „na oczach” czytelnika – proces ten staje się „rytuałem inicjacyjnym”, w wyniku którego ten ostatni zostaje *wprowadzony* w dyskurs krytyczny.

Przedstawiwszy podstawowe założenia pracy we wstępie, przechodzi Allen do rozważań nad narodzinami pojęcia intertekstualności. Rozdział pierwszy książki koncentruje się na relacjach zachodzących między teoretycznymi propozycjami Ferdinanda de Saussure’a, Michaiła Bachtina i Julii Kristewej, której refleksja nad pracami obu wspomnianych uczonych daje w efekcie pierwszą teorię intertekstualności. Dogłębna analiza prac francuskiej badaczki rozpatrywanych w szerokim kontekście „okresu przejściowego” między strukturalizmem a poststrukturalizmem, prowadzi ostatecznie do dyskusji nad intertekstualnością w rozumieniu Rolanda Barthesa, której poświęcony jest rozdział drugi.

Rozdział trzeci przedstawia z kolei intertekstualność z perspektywy stanowisk strukturalistycznych („opozycyjnych” wobec stanowisk Barthesa i Kristewej), z których wyrastają teorie rozwijane przez uczonych postulujących możliwość „krytycznej pewności” w badaniach literackich – Gérarda Genette’a i Michaela Riffaterre’a. Zestawienie zmierzających ku stosowaniu pojęcia intertekstualności w celu zakwestionowania stałości i pewności znaczenia w tekstach tendencji poststrukturalnych z tendencjami charakterystycznymi dla myśli strukturalistycznej, wykorzystującej intertekstualność w argumentacji mającej na celu ustalenie (czy też „lokowanie”) literackich znaczeń – prowadzi do wniosku o konceptualnej „elastyczności” intertekstualności, a ostatecznie także o podatności tego pojęcia na wszelakiego rodzaju intelektualną „manipulację”. Tym problemom poświęcony

jest rozdział czwarty książki, w którym Allen rozpatruje szerokie teoretyczne spektrum zastosowań intertekstualności, często motywowanych względami politycznymi czy społecznymi – od teorii Harolda Blooma poprzez krytykę feministyczną aż do studiów postkolonialnych.

Rozdział ostatni, zatytułowany „Wnioski ponowoczesne”, oferuje rozważania na temat intertekstualizmu w kontekście sztuki *sensu largo*, prowadząc ostatecznie do dyskusji nad sensem tytułowego pojęcia w przestrzeni ponowoczesności i ponowoczesnego pojmowania historii, oraz hipertekstowości Internetu. Podsumowanie, jakim autor opatruje swoją książkę, w naturalny sposób wynikające z refleksji nad współczesnością postrzeganą z „intertekstualnej” perspektywy, stanowi swoiste zaproszenie do dalszych poszukiwań efektów lub też nowych dróg kulturowej produktywności intertekstualizmu, a – być może – także i nowych teorii, które mogłyby doprowadzić do niedostrzeżonych dotąd zastosowań tego wszechstronnego pojęcia.

Podsumowując tę „mikrorecenzję” trzeba stwierdzić, że *Intertekstualność* Grahama Allena, podobnie jak przedstawiona wcześniej *Autobiografia* Lindy Anderson, tym różni się od innych „haseł” typowych encyklopedycznych leksykonów terminologii literackiej, że – jako efekt intelektualnego doświadczenia *współczesnictwa* w budowaniu teoretycznego dyskursu – wiedza uzyskana na podstawie lektury jest w tym przypadku wiedzą „dynamiczną”, lub precyzyjniej – profesjonalną świadomością tętniącego życiem problemu.



Mark Currie, *Difference*. London and New York: Routledge, Taylor and Francis Group, 2004 (145 stron). Publikacja anglojęzyczna, w oprawie broszurowej.

Tak jak Graham Allen i Linda Anderson, również Mark Currie – autor przedstawianej tu, poświęconej losom pojęcia różnicy książki – dąży do tego, by zaproponowany w jego pracy „porządek” badawczej perspektywy stał się *punktem wyjścia* dla dalszych indywidualnych poszukiwań czytelników, a nie *porządkiem docelowym*, finalną odpowiedzią i ostatecznym aksjomatem, który można byłoby przyjąć raz na zawsze i odetchnąć z ulgą w przeświadczeniu, że „już się wie”. Dzięki tej cesze, złożonej z erudycją autorskiego wywodu i klarownością argumentacji, wszystkie pozycje „wielkiego leksykonu” terminów literackich, jakim jest seria *Języka współczesnej krytyki* – zasługują niewątpliwie na szczególną uwagę wykładowców i studentów, a pozycja tutaj omawiana zasadę tę zdecydowanie potwierdza.

Mark Currie rozpoczyna wywód od przedstawienia zasadniczych sposobów rozumienia pojęcia „różnicy” i omówienia podstaw dyskursów, jakie wokół niego narosły. Punktem wyjścia dla owych rozważań jest wykazanie problematyczności „obiegowych” definicji, które wyjaśniają centralny termin niejako tautologicznie:

różnica, jak wskazuje autor, jest w ujęciu słownikowym „synonimem antonimu” stworzonego przez zaprzeczenie oryginalnego pojęcia:

Wydaje się, że dwie najwygodniejsze i najczęściej wybierane metody, które stosuje się aby wyjaśnić znaczenia danego słowa polegają albo na odniesieniu go do innych słów znaczących to samo (synonimów), tak jak to czynią słowniki, albo – na odniesieniu go do słowa, które znaczy coś przeciwnego [...]. Słownikowa definicja „różnicy” opiera się na pojęciu „niepodobieństwa”, które jest synonimem dlatego, że neguje koncept antonimiczny. [...] [W]yraz „różnica” mógłby stanowić tutaj zasadę, na której dałoby się oprzeć metodę objaśniania tego w jaki sposób słowa uzyskują znaczenia w ogóle. Wywiodłem bowiem znaczenie „różnicy” w oparciu o koncept różnicy, czyli wskazując różnicę pomiędzy wyrazem „różnica” i innym wyrazem. Innymi słowy, zdefiniowałem ją negatywnie, w odniesieniu do jej antonimu, jak gdyby znaczenie owego antonimu było mu przyrodzone i mogło stanowić podstawę, na której dałoby się zbudować sens innego wyrazu, który się do niego odnosi. W istocie rzeczy, gdybym próbował wyjaśnić znaczenie „tożsamości” okazałoby się, że byłoby to niezwykle trudne bez odwołania się do koncepcji różnicy, tak więc stabilność tego konceptu jako podstawy definicji uległaby zakwestionowaniu, a sama definicja objawiła by swoją chwiejność jako zbudowana na zasadzie zamkniętego koła. Moja definicja różnicy nie ma na czym się oprzeć, skutkiem czego znajduję się w sytuacji, w której bez końca oscyluję między jednym a drugim wyrazem.

Demonstrując powyższą zasadę Currie ilustruje relacyjność i arbitralność znaczenia, co z kolei pozwala mu wyraźnie ukazać dychotomię między *relacyjnym* i *referencyjnym* postrzeganiem znaczeń oraz – w konsekwencji – istotę wiążących się z tą dychotomią komplikacji, jakie wynikają z niemożliwości stworzenia definicji, która wykroczyłaby „poza język”. Taki jasny, oparty na dobrze ilustrowanych rozróżnieniach i wolny od przeciążenia naukowym żargonem wstęp pozwala autorowi skutecznie osadzić dyskurs różnicy w złożonych kontekstach filozoficznych, kulturowych, czy politycznych i czytelnie wyjaśniać „multidyscyplinarną” karierę tego pojęcia – szczególnie w zestawieniu z antonimicznym wobec niego konceptem „tożsamości”. Problematyzując bowiem znaczenie wyrazu „różnica” badacz problematyzuje jednocześnie problem istnienia i postrzegania, rzeczywistości pozadyskursywnej i samego dyskursu, świata przedmiotów i świata pojęć, a w końcu także języka i ideologii, która – jak sam język – tworzy przestrzeń o hermetycznych granicach: nie można „poza nią” wykroczyć.

W ten sposób „różnica” (która, będąc zasadą *strukturacji*, stanowi o kształcie rzeczywistości) objawia się jako jeden z fundamentalnych problemów filozofii zachodniej na przestrzeni dziejów. Właśnie takie rozumienie różnicy uznaje Currie za niezbędne, aby móc w pełni zrozumieć rolę, jaką to pojęcie odegrało w kontekście rozwoju nowoczesnego językoznawstwa i dzisiejszych studiów kulturowych. Wychodząc od zasadniczych twierdzeń teorii Ferdynanda de Saussure’a i jego koncepcji różnicy, autor omawia rozwój myśli strukturalistycznej, która (poza je-

zykoznawstwem) inspirowała także błyskotliwy rozwój nowych kierunków w wielu dziedzinach badań nad kulturą i przez wiele lat dostarczała im metodologicznych podstaw. Następnie zestawia Currie ogólną strukturalistyczną koncepcję różnicy z *post*strukturalnymi teoriami dotyczącymi tego pojęcia, rozwiniętymi między innymi przez Jacquesa Derridę i Gilles'a Deleuze'a.

W świetle takiego zestawienia kulturowe zakorzenienie pojęcia „różnicy” w wielowiekowej tradycji zachodniej metafizyki objawia się w całej pełni. Z jednej strony umożliwia to autorowi zwrócenie uwagi czytelnika na bezzasadność obiegowych tendencji do przypisywania pierwszeństwa naukowego zastosowania konceptu różnicy de Saussure'owi, z drugiej zaś stanowi punkt wyjścia do rewizji intelektualnej schedy wielkiego badacza i podstawę szczegółowego wywodu na temat kariery samego pojęcia. Zarysowawszy zatem wstępnie losy różnicy w świetle relacji filozofii i językoznawstwa, omówiwszy językowe pojęcie różnicy w odniesieniu do „różnicy” w rozumieniu kulturowym, oraz zestawivszy dziedzictwo myśli strukturalistycznej z intelektualnymi wyznacznikami *post*strukturalizmu i myśli społecznej doby późnego kapitalizmu, Mark Currie następująco określa założenia swojej książki:

[...] Nie twierdę bynajmniej, iżby społeczna teoria różnicy po prostu przejęła wszystko, co postuluje od językoznawstwa. Jest jednak jasne, że koncept różnicy posiada dość niezwykłą moc łączenia dziedzin tożsamości społecznej, filozofii, władzy i wpływów politycznych – z naturą języka. Celem tej książki jest dokonanie opisu logicznych i skojarzeniowych powiązań, jakie nadają pojęciu różnicy ową moc, a tym samym wydają się być potencjalnym źródłem wyjaśnień dotyczących jego trwałości. Stąd też kolejne rozdziały poświęcone są badaniu ewolucji konceptu różnicy od czasów, kiedy pojęcie to funkcjonowało raczej specyficznie, czyli jako konkretny termin językoznawczy – aż do chwili, kiedy stało się kluczową ideą krytyki kultury.

Autor realizuje tak sformułowany projekt rozpoczynając od dyskusji na temat roli pojęcia różnicy w kontekście analizy zdań i wypowiedzi narracyjnych („Różnica i odniesienie”), gdzie kładzie szczególnie nacisk na to, jak pod wpływem „różnicy” zmienia się perspektywa badacza w kwestii powiązań fikcji i rzeczywistości w wyniku fundamentalnej rewizji przeświadczeń dotyczących relacji zachodzących między formą a treścią wypowiedzi. Rozdział trzeci, („RóżNICa”) poświęca autor „buntowi przeciw binarym opozycjom” i złożonej krytyce, jakiej strukturalną koncepcję różnicy poddali Jacques Derrida i Gilles Deleuze. W rozdziale czwartym, zatytułowanym „Różne historie” Currie pochyla się nad rozwojem krytyki nowohistoryczystycznej i zjawiskami związanymi z „przepisywaniem historii”, rewizją kanonów literackich oraz pojawianiem się nowych odczytań „kanonicznych” tekstów, których reinterpretacja i reewaluacja pozwoliły dostrzec w nich zjawiska wynikające z różnic dyskursów kulturowych wcześniej niedostrzegalne lub marginalizowane. Problemy, wokół których zorganizowany jest wywód rozdziału piątego („Różnica kulturowa”) dotyczą pojęć powiązanych z konceptem „różnicy”, a w szczególności idei „Innego” i „Drugiego”. Te i pokrewne im pojęcia wywarły zasadniczy wpływ na rozwój kierunków krytycznych zoriento-

wanych na relacje związane z podziałem władzy i wpływów politycznych, takich jak krytyka feministyczna, czy postkolonialna, ale także stanowią koncepty centralne dla rozważań dotyczących zjawisk społecznych w dobie globalizacji i informacji. Książkę zamyka rozdział szósty, poświęcony rozważaniom nad „Różnicą i ekwiwalencją”, których celem jest dokonanie oceny konsekwencji, jakie niesie ze sobą centralna pozycja „różnicy” we współczesnych dyskursach krytycznych, oraz próba powrotu do źródeł teorii i tych jej elementów, które wydają się umożliwiać reorientację dyskursów krytycznych w kierunku pewnych form uniwersalizmu, a zatem także próba postawienia pytania o możliwe wyczerpanie się „różnicy” jako elementarnego konceptu współczesnej krytyki.

Pracę Marka Curriego uzupełnia słownik pojęć, bibliografia oraz indeks, które nie tylko zasadniczo ułatwiają lekturę, ale także umożliwiają mniej doświadczonemu czytelnikowi zagłębienie się w dyskursy krytyczne o wysokim poziomie abstrakcji bez lęku czy poczucia zagubienia. Z tego, oraz z wszystkich innych wymienionych wcześniej powodów uważam, że zarówno omawiana tutaj *Różnica*, jak i cała seria *Języka współczesnej krytyki* powinny z pewnością figurować w listach lektur obowiązkowych dla studentów filologii angielskiej, a jeżeli doczekamy się kiedyś przekładu – także dla studentów innych filologii i kulturoznawstwa. Bez wątplenia, z przyjemnością skorzysta z nich także badacz dojrzały – i z pewnością wykorzysta wybrane tomy serii dla celów wykraczających daleko poza uniwersytecką dydaktykę.



Miguel Tamen, *Friends of Interpretable Objects*. Cambridge, Mass. and London: Harvard University Press, 2001 (194 strony). Publikacja anglojęzyczna, w twardej oprawie.

Stworzenie noty krytycznej na temat tej niezwyklej książki nastęrcza nie lada kłopotu. Ujmując rzecz najwięźlelej można byłoby stwierdzić, że zasadniczą ideą Miguela Tamena jest dokonanie rewizji praktyk interpretacyjnych w taki sposób, aby powiązać estetykę z samym obiektem rozważań (czy może trafniej: gestów) estetycznych biorąc pod uwagę pewną zasadniczą cechę fenomenologicznego postrzegania rzeczywistości: interpretując, nadajemy obiektowi życie, ale jednocześnie umieszczamy go w kontekście społecznym, którego istotnym parametrem jest odwzajemniana, lub też całkiem jednostronna przyjaźń. Zaskakujący tytuł książki – *Przyjaciele Przedmiotów Interpretowalnych* – wyjaśniają podstawowe tezy autora, które sformułowane są następująco:

[...] Tezą pierwszą jest, że przedmiot staje się interpretowalny i intencjonalnie opisywalny wyłącznie w kontekście tego, co określam mianem towarzystwa przyjaciół. Rozumiem to zjawisko jako konsekwencję całkiem niekontrowersyjnego faktu, iż – zgodnie z trafną formułą O.K. Bouwsmy – język jest „wspólnotą porozumienia w przestrzeni w której wzajemnie się rozumiemy lub też doświadczają

my nieporozumień,” być może dlatego, że – jak zauważył W.V. Quine, „nabywając język stajemy się w nieunikniony sposób zależni od intersubiektywnie dostępnych wskazówek dotyczących tego co i kiedy należy powiedzieć”. [...] Też drugą jest, iż nie istnieją obiekty interpretowalne ani obiekty intencjonalne, a jedynie to, co uznawane jest za interpretowalny obiekt, a może trafniej jeszcze: istnieją tylko grupy ludzi, w których rozumieniu pewne przedmioty „liczą się” jako interpretowalne – i którzy, w konsekwencji powyższego, podchodzą do pewnych obiektów w charakterystyczny, łatwo rozpoznawalny sposób. [...] Teza trzecia mówi o tym, iż takie grupy są towarzystwami *przyjaciół*.

Rezygnując z wyprowadzenia szczegółowej teorii *przyjaźni*, lecz jednocześnie częściowo odstępując od Arystotelejskiej koncepcji tego zjawiska, na którą się (niezobowiązująco) powołuje, autor pisze dalej:

Moim głównym celem jest zaproponowanie swoistej charakterystyki języka, interpretacji oraz działań „atrybuujących intencję” obiektowi – na drodze opisu pewnych towarzystw *przyjaciół*, jednak opisu nie obciążonego założeniami dotyczącymi socjologicznej precyzji ani też, faktycznie, nie powodowanego jakąkolwiek socjologiczną (czy antropologiczną) ambicją. Wśród opisywanych tutaj towarzystw znajdują się grupy ludzi, które zdolne są sprawić, żeby przedmioty w miejscach takich jak kościoły – zaczęły mówić; będą wśród nich towarzystwa, które są w stanie spowodować, by mówiły przedmioty (często podobne do tych poprzednich) w miejscach takich, jak muzea (lecz nie kościoły); towarzystwa skupiające tych, którzy wiedzą jak przydawać intencje pomnikom czy rzeźbom (bez względu na to w jakim miejscu one się znajdują) i towarzystwa tych, którzy wiedzą co leży w najlepszym interesie korporacji, imbecyli i dzieł sztuki. [...] Z tych między innymi powodów niniejsza książka jest w szczególnym sensie autobiograficzna, bowiem pośrednio opisuje ona języki i problemy, których połączenie przybierające formę ciągłego wywodu można byłoby – bez szczególnej emfazy – określić mianem „autora”.

Składająca się z wstępu, ośmiu rozdziałów, przypisów i indeksu książka jest – jak trafnie ujął to jeden z jej recenzentów – dziełkiem, które powinien przeczytać historyk sztuki, literaturoznawca, ale też każdy, „kto kiedykolwiek wydzierał się na samochód, czy kopnął drzwi”. Ta napisana z niezwykłą swadą praca jest jednocześnie tekstem erudycyjnym i dowcipnym, metodologicznie ugruntowanym i osobistym. Jej twórca – autor trzech książek, a na co dzień profesor Uniwersytetu Lizbońskiego i wykładowca teorii literatury – zabiera czytelnika w szczególną podróż „poprzez różne dyscypliny”, nie ograniczając wyboru do literaturoznawstwa, historii sztuki, czy muzealnictwa. Owa intelektualna wyprawa odkrywa przed podążającym za wywodem Miguela Tamena czytelnikiem „miejsca wspólne” takich dziedzin, jak prawo, nauki ścisłe, politologia, czy krytyka sztuki, pozwalając mu na dokonanie rewizji dotychczasowych przeświadczeń na temat otaczającej go rzeczywistości. Elementem, który błyskotliwy wywód ostatecznie spaja jest wielostronna refleksja nad indywidualnym i zbiorowym rozumieniem świata, w którym żyjemy na co dzień, a którego przecież nie dzielimy wyłącznie z bytami ożywionymi.

Przyjaciele Przedmiotów Interpretowalnych to praca zapraszająca do refleksji nad relacją jaka łączy różne kognitywne światy, w których życie fenomenów jest warunkowane przez wspólnotowe, przyjazne postrzeganie. Lektura tego niezwykle go dziełka jest prawdziwą ucztą dla smakosza i źródłem inspiracji dla adepta intelektualnej kuchni. Przede wszystkim zaś złożony wywód Miguela Tamena jest obiektem nauki żywej, której nie sposób ująć w karby łatwo dających się zautomatyzować formułek, a jako taki – stanowi obiekt *interpretowalny w towarzystwie przyjaciół*.

Summaries

Andrzej Wicher

Paradoxes Connected with Consuming Food in Middle Ages

The article is an interpretation of a late medieval Polish poem written by a relatively unknown poet by the name of Słota who is known to have been associated with king Władysław Jagiełło's court. The poem, *On Behaving at the Table*, belongs to the popular medieval genre of didactic works teaching rules of proper behaviour while consuming food. Though the poem is not a particularly remarkable one, it nevertheless contains a collection of popular social stereotypes which are considered in a broader cultural context. Particular attention is devoted to the questions of necessity and coincidentalness, relationships between social classes and their evolution, the role of a woman within the framework of courtly culture as well as to the phenomenology of consumption in the medieval context. The author draws from such critical works as those of Teresa Michałowska, Norbert Elias and Douglas Gray. The article also compares the Polish poem with selected works of English and Italian medieval literature.

Bartosz Korzeniewski

Rituals of Atonement, Changes in Valorisation of Violence and the Paradoxes of Multiculturalism

The essay addresses changes in attitudes to violence in postmodern societies. Violence is approached along Foucauldian lines, yet at the same time placed within its contemporary, i.e. multicultural context. It is related to (individual and especially communal) phenomena of grief, memory, commemoration, atonement and reparation. The author sets out to capture trajectories of change in the social rites and as material for analysis looks at the complex situations arising, on the one hand, from public rites of atonement in the post-war Polish-German-Jewish relations (in the post-Holocaust context), and on the other, various routes of escape from the burden of guilty past. The dialectics and various paradoxes arising from these tensions are treated from the perspective of Slavoj Žižek's views on politics in the era of multiculturalism.

Paweł Mościcki

Pan Art Teacher. Georges Didi-Huberman's Idea of Seeing

The essay by Paweł Mościcki "Pan Art Teacher. Georges Didi-Huberman's Idea of Seeing" invites a reader to re-think the role of history of art, traditionally seen as science which armed with theories and definitions, describes and stores works of art. Georges Didi-Huberman critically re-reads assumptions of history of art; his idea of seeing challenges an attempt to enclose the study of painting in a network of conceptual schemes and proposes, instead, such a reception of art which rejects the primacy of thinking over seeing in favour of the quest for the "flash of matter" – a moment when a piece (Fr. *pan*) speaks the unspeakable and makes a painting "work." Didi-Huberman articulates the need to establish a new discipline which would welcome an unsolvable dilemma of seeing and turn it into its own point of departure.

Sławomir Masłoń

Deprivation and Overload: Bruce Nauman's Body of Art

The essay attempts to follow Bruce Nauman's work as developing techniques that would enable the artist to remain personal while abandoning representation whose implications are always narcissistic. Nauman accomplishes it gradually by means of activities performed by the artist's body, the hired performers' bodies and finally by constructing restricting environments for the body of the spectator. The aim of these practices is, by means of deprivation or overload (or both) of the human sensory apparatus, to make one aware of oneself as more than one's image allows one to experience. The final part of the essay is concerned with Nauman's aggressive works in the media of mass culture, which sarcastically comment on the failure of emancipation of the consumer's body from the torture of the image.

Ewa Bińczyk

Anti-essentialism and Relationism in Bruno Latour's Research Project

The article presents a research project by Bruno Latour, one of the actor-network theory (ANT) representatives. The project, which is often associated with the social studies of science, draws from the broader field of the sociology of knowledge. The agnostic dictionary of the actor-network theory is constructed in order to, whenever possible, avoid pre-descriptive reductions and a priori ontological hierarchies. Reformulating the rule of symmetry advocated by the sociology of knowledge, Latour consistently tries to design a language which would describe reality after having discarded such traditional oppositions as those between knowledge and society, nature and culture and subject and object. Trying to preserve a certain symmetry we should, according to Latour, explain both society and nature in terms of a third entity, as both notions are being co-produced in a process which is still to be grasped. That is why one should analyse the practice of establishing relations and creating hybrid networks. The main aim of the article is to present those elements of Latour's position which point to its relationism and anti-essentialism. Therefore, the article pays particular attention to such notions as actant, dichotomy of humans and non-humans and the idea of network.

Agnieszka Doda

Žižek's Problems with Excess

Agnieszka Doda begins her discussion of the issue of excess in Slavoy Žižek's writings with a motto from Roland Barthes's *A Lover's Discourse* which introduces some of the key notions explored throughout the essay: love, desire, return and repetition. Žižek's works are interpreted with the aid of psychoanalytic theories; Doda's conclusions owe much to the avatars of (mostly) French postmodernism: Jean François Lyotard, Roland Barthes, Alexandre Kojève and Jacques Lacan. Their views are confronted with Jürgen Habermas's rejection of desire as an inevitable factor in our descriptions of consciousness. In her conclusion, Doda reaffirms the linguistic quality of experience which can never be grasped of desire.

Adrian Gleń

De(con)struction of the Subject as an Epistemological Proposal. Białoszewski and Heidegger

What one may consider as the most significant contribution of Martin Heidegger to the paradigm of modern thought is the anxiety that prompted the ontological analysis in *Sein und Zeit* and then found its full expression in the philosopher's later writings. This anxiety can be defined as the necessity of formulating the appropriate philosophical apparatus suitable for the task that had been neglected in the European metaphysical tradition: the asking of the question of Being. The article is an attempt at delineating a parallel between Heidegger's ontological question and Białoszewski's poetical writings. Focusing on the question of Being as an opening, as an invitation extended towards the thinking subject, the argument presents Białoszewski's poetry as an illustration of what Heidegger names the call of Being, the gift of revelation of Being to *Dasein* and the possibilities of its acceptance. The author argues that a certain reception Białoszewski's poetry allows its reader to experience the revelation of Being more directly, thus bringing, at least partially, Heideggerian theoretical dimension into the epistemological, pragmatic experience.

Remigiusz Ryziński

The Other and The text. A Mystery

The problem of the Other has fascinated philosophers since the beginnings of culture and has manifested itself in a number of human creative and artistic activities. Transgressing Cartesian *cogito* we head towards the Other. Merleau-Ponty points to the coincidence of the I-Other relation and tries to initiate a particular way of thinking of the Other. Still, there appears the problem of intransgressability, the *soi* barrier, freedom and Levinas's separation between the Other and me. In accordance with contemporary approach to the notion of the text as a process (Barthes, Bachelard) we begin to notice the ontological similarity between the text and the Other. Desiring for the infinite text and involved in the passion of reading as well as longing for the Other we turn to significant in an attempt to solve the Other's mystery and win his/her acceptance. The relationships between the Other and the text, the Other and me and the text and me turn into a research field whose aim is to expose the mystery of being from the perspective of the aesthetic ontology.

Projekt okładki
Marek J. Piwko

Redakcja techniczna, skład
Grzegorz Bociak

Wydawca: „Śląsk” Sp. z o.o. Wydawnictwo Naukowe, al. W. Korfańskiego 51, 40-161 Katowice
tel. biuro (032) 25-80-756, 25-81-913, dział handlowy 25-85-870, fax 25-83-229
e-mail: biuro@slaskwn.com.pl, redakcja@slaskwn.com.pl, handel@slaskwn.com.pl
<http://www.slaskwn.com.pl>