

ISSN 1508–6305

e-ISSN 2544–3186

ER(R)GO

Nr 37 2/2018

Teoria | Literatura | Kultura



maska / pseudonim / awatar

uniformy i kostiumy

zamaskowani bohaterowie

maski brunona schulza

twarze (i) sieci

adaptacja awatara

podmiot biomedyczny

(post)sekularyzm/postkolonializm

Anna Maria Bielak • Tomasz Burzyński • Sonia Front
Przemysław Górecki • Marcin Hanuszkiewicz • Alina Mitek-Dziemba
Alicja Muller • Sylwia Papier • Paweł Stachura • Izabela Tomczak
Paweł Tomczok • Tomasz Żaglewski

ER(R)GO

Teoria | Literatura | Kultura

Nr 37 2/2018



WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU ŚLĄSKIEGO
KATOWICE 2018



Wojciech Kalaga

redaktor naczelny

Redakcja

Zastępcy redaktora naczelnego: Paweł Jędrzejko i Marzena Kubisz

Sekretarz redakcji: Marcin Mazurek

Członkowie redakcji: Tomasz Kalaga, Jacek Mydla

Stali współpracownicy redakcji: Anna Kisiel, Michał Kisiel, Ewa Wylęzek

Rada naukowa

Fernando Andacht (Ottawa), Ian Buchanan (Cardiff), Jean-Claude Dupas (Lille),
Piotr Fast (Katowice), Alicja Helman (Kraków), Ryszard Nycz (Kraków),
Libor Martinek (Opava-Wrocław), Giorgio Mariani (Rzym),
John Matteson (Nowy Jork), Floyd Merrell (Purdue),
Edward Możejko (Edmonton), Leonard Neuger (Sztokholm),
Tadeusz Rachwał (Warszawa), Erhard Reckwitz (Duisburg-Essen),
Katarzyna Rosner (Warszawa), Horst Ruthof (Murdoch),
Bożena Shallcross (Chicago), Tadeusz Sławek (Katowice),
Andrzej Szahaj (Toruń), Lech Witkowski (Toruń)

W naszej wdzięcznej pamięci

pozostają następujący Członkowie Rady Naukowej:

Zygmunt Bauman (Leeds), Emanuel Prower (Katowice),

Anna Zeidler-Janiszewska (Łódź)

Opracowanie wydawnicze

redakcja: Gabriela Marszołek

korekta: Joanna Zwierzyńska

skład i łamanie: Monika Grotek

Niniejsza publikacja finansowana jest z funduszu badań statutowych

Instytutu Kultur i Literatur Anglojęzycznych

Wydziału Filologicznego

Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach



INSTYTUT KULTUR I LITERATUR ANGLOJĘZycznych
UNIwersYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH

© Copyright by Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego and Authors, Katowice 2018

ISSN 1508-6305

e-ISSN 2544-3186



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych 4.0 Międzynarodowe
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International

Spis treści

5 wstęp

Wojciech Kalaga	- Er(r)go.....	5
-----------------	----------------	---

9 rozprawy – szkice – eseje

Alicja Muller	- (Nie)widowskowe ciała (nie) idą na wojnę Uniformy i dyscyplina.....	11
Tomasz Żaglewski	- Maski Batmana. Kostium jako element narracji superbohaterskiej w komiksie.....	25
Paweł Tomczok	- Panmaskarada. Maski i maskowanie u Brunona Schulza	35
Izabela Tomczak, Paweł Stachura	- Kształtowanie tożsamości awatara w grach komputerowych Studium komputerowych adaptacji <i>Waldena</i> Henry'ego Davida Thoreau	49
Sonia Front	- „Dusze przemierzają wieki, jak chmury przemierzają niebo” - Tożsamość sieciowa w filmie <i>Atlas Chmur</i>	63
Tomasz Burzyński	- Zrzucając maski. Refleksja na temat podmiotowości w świetle procesów (bio)medykalizacji.....	79
Marcin Hanuszkiewicz	- Wcielenie czy maska? O dynamice ontycznej świata przedstawionego w twórczości literackiej i myśli teoretycznej Brunona Schulza	91
Anna Maria Bielak	- Piękna karlica i żydowski nochal z kartonu	101

117 varia – kontynuacje – antycypacje

Alina Mitek-Dziemba	- Postsekularyzm jako sposób reanimacji literatury postkolonialnej? O granicach i paradoksach <i>secular criticism</i>	119
Przemysław Górecki	- Refleksja estetyczna nad opowiadaniem Ryūnosuke Akutagawy <i>W krainie wodników</i>	133

145 recenzje

Sylvia Papier	- Pawła Jarodzkiego gra w historię <i>Analiza Kompletnej historii wszechświata ze szczególnym uwzględnieniem Polski w kontekście „narracji wizualnej” o Polsce</i>	147
---------------	---	-----

155 noty o książkach

Michał Kisiel	- Brian Massumi, <i>Ontopower: War, Powers and the State of Perception</i>	157
Anna Kisiel	- Judith Butler, Zeynep Gambetti, Leticia Sabsay, <i>Vulnerability in Resistance</i>	161

167 summaries in english

173 informacje dla autorów

Contents

5 editorial

- Wojciech Kalaga – Er(r)go.....5

9 studies and essays

- Alicja Muller – (Un)spectacular Bodies (Do Not) Go to War
Uniforms and Discipline..... 11
- Tomasz Żaglewski – Masks of Batman. The Costume as an Element
of Superhero Narratives in Comics.....25
- Paweł Tomczok – Panmasquerade. Masks and Masking
in Bruno Schulz's Fiction35
- Izabela Tomczak, Paweł Stachura – Shaping the Avatar Identity in Computer Games
A Study in Game Adaptations
of Henry David Thoreau's *Walden*.....49
- Sonia Front – “Souls Cross Ages Like Clouds Cross Skies”—
Network Identity in *Cloud Atlas*.....63
- Tomasz Burzyński – Masks Off. Reflections on Subjectivity
from the Perspective of the (Bio)medicalization Process.....79
- Marcin Hanuszkiewicz – A Mask or an Incarnation? On the Ontic Dynamics
of the Fictional Universe in the Works and Theories
of Bruno Schulz91
- Anna Maria Bielak – A Beautiful Dwarf and a Jewish Paper Nose101

117 varia, follow-ups and anticipations

- Alina Mitek-Dziemba – Postsecularism as a Way of Reanimating
Postcolonial Reading Practices. On the Limits
and Paradoxes of Secular Criticism..... 119
- Przemysław Górecki – An Aesthetic Reflection on *Kappa*
by Ryūnosuke Akutagawa 133

145 reviews

- Sylwia Papier – Game in History by Paweł Jarodzki
An Analysis of *Kompletna historia wszechświata
ze szczególnym uwzględnieniem Polski*
in the Context of the “Visual Narrative” about Poland.... 147

155 notes on books

- Michał Kisiel – Brian Massumi, *Ontopower: War, Powers
and the State of Perception* 157
- Anna Kisiel – Judith Butler, Zeynep Gambetti, Leticia Sabsay,
Vulnerability in Resistance.....161

167 summaries in english

173 info for contributors



czas masek, które chowamy w zanadrzu. Nie, raczej: które nas chowają w zanadrzu. A za nimi płaczą się i skrywają tożsamości: tożsamość narodowa, tożsamość trędowatych, tożsamość prawdziwa, tożsamość szaleńców, heroiczna tożsamość narodowo-romantyczna, tożsamość żydowska, tożsamość sieciowa, tożsamość zwielokrotniona, tożsamość europejska, tożsamość nomadyczna, tożsamość własna, tożsamość ze stanów przejściowych, tożsamość mnoga, tożsamość posthumanistyczna, tożsamość gracza, tożsamość probabilistyczna jako wynik biomedycyzacji. Otwierające się i zamykające drzwi między jaźniami. Ja wewnętrzne i ja zewnętrzne. A śmierć? Śmierć to też tylko drzwi.

Na szczęście są jeszcze ciało i wspólne przebieganki – co zasłonić, co ukryć? Nagiego ciała nie da się łatwo poskromić, bowiem z natury jest niedomknięte, kapryśne i irracjonalne. Z pomocą przychodzi nam wojsko – idealnie zsynchronizowani kaprale, specjaliści od wódki, kopulacji i nagłej śmierci. Ach, ta kruchość nagich, efemerycznych ciał żołnierskich, te żołnierskie pośladki; a jednak to tylko żywe archiwa wyuczonych gestów. Biopolityka i biowładza: ciało prywatne przeistacza się w publiczne, a mimo to pięciu Cezarych w strojach sportowych staje przed komisją w pogoni za niedoścignioną kategorią A. Wszystko to między teatrem, baletem a poligonem.

W międzyczasie trwa dyskusja między Id a Superego, rzeczywistość fermentuje sobie, by stać się panmaskaradą, a panironia emanuje z monistycznej substancji, głębia zasłania powierzchnię, *secular humanism* lustruje się i kwestionuje, czyniąc wysiłek niebinarnego bycia „pomiędzy”, Tłuja masturbuje się na śmietniku, Pan defekuje w zdziczałym ogrodzie, a niepełnosprawny umysłowo filozof perypatectyczny przechadza się wśród drohobyckiej młodzieży. Kapłan nie wierzy w swoją religię i kradnie pieniądze kochanki na wódkę, wybitni artyści oferują wydmuszkę, Schulz jako płynna autorska substancja stoi przed (rozbitym) lustrem, potem pisze i zakrywa, tu i ówdzie pałętają się marni nosiciele katarynek, antecedensy mają swoje „konsekwencje, które tłoczą się ciasno, następują sobie na pięty bez przerwy i bez luki”, *pacjent nr 23* cicho snuje swą opowieść a potem krzyczy coś do łajdaków, płynna substancja naśmiewa się z maski, Thoreau bawi się w dom, żelazny kapitał ducha nie przynosi procentów, polaryzują się wartości estetyczne, postsekularne wyznania wiary pozostają niepewne, pełne blizn i niejednoznaczne, nadal trwa gra wewnętrznego piękna i zewnętrznej brzydoty. A granice człowieczeństwa przesuwać się i przesuwać.

Pośród tych opowieści przeróżne wędrują charaktery: zamaskowani mściciele, nietoperze i pająki, budowle z oparów i szmat, awatar Thoreau, bohaterowie liminalni, krwionośny system semiotyczny, bezkres potencjalnej semiozy, nowotworowe rozrosty chaotycznych potencjalności i ciemne, życiodajne łono, Schulz-hereszjarcha, dumni przysmażacze Żydów, Henri Michaux jako paliwo dla wywołu (brrr!), klony, awatary, świadoma sztuczna inteligencja, genetycznie zmodyfikowane mutanty, twarz wyjąłowiona z płci, jednostki oddzielone od właściwej dla nich czasoprzestrzeni, mozaika puentylistyczna, krnąbrne dziecko zachłyśniętej modernizmem epoki Taishō, karzeł jako piękne i fascynujące monstrum, karzeł w nas samych, japońskie wodniki: kappy i nadkappy, bezimienna mgławica, awatar nicości, która zawiera w sobie obietnicę wszystkiego, uwierający brak opracowań na temat karła (oj, uwierający!), hybrydowa psychika, podmiotowość probabilistyczna, dusze jak chmury, średnio antropoidalne istoty, boskie pulsacje odpływu i przypływu, maska performatywna, garby wygnania, negatyw człowieka prawego, religijny fundamentalizm i świecki umysł, szantaż Oświecenia, Żyd przebrany za Żyda, kalumnie, postarzałe plecy żydowskiego dziecka, neurasteniczne plecy z koroną garbu, dieta multimediów, konflicja odgórna i konflicja oddolna, cokolwiek to może znaczyć, medykalizacja dzieciństwa, afazja mieszana jako utrata maski, lisia fizjonomia ojca, fanatycznie dialektyczne myślenie, dobrowolna eugenika, opresyjność historii i postępu, archetypiczne znaczenie piwnicy i nadmarioneta.

Co za czasy! Czas mechanistyczny, czas linearny, czas ludzki, czas fizyki, czas ewolucyjny, czas cyfrowy, czas skompresowany, cyber-czas, czas sieci, cyfroczas, teraz-czas, czas pusty, czas mesjanistyczny, mityczny czas Wielkiego Powrotu – powrót różnicy i przypadku, a ostatecznie wieczna terażniejszość. Tymczasem podmiot jest nagi.

Ktoś krzyczy: „Bez kostiumu jestem niczym!”. A my?

Wojciech Kalaga

the time of masks we conceal up our sleeves. No, it is rather they who conceal us up their sleeves. And behind them loiter and hide identities: national identity, leprous identity, true identity, madmen’s identity, heroic nationalist-romantic identity, Jewish identity, web identity, multiplied identity, European identity, nomadic identity, own identity, identity from transitory stages, multiple identity, posthumanist identity, player’s identity, probabilistic identity as a result of biomedicalization, doors opening and closing between selves. Inner and outer self. What of death? Death is only a door, too.

Fortunately, there is also the body and common dress-ups—what to cover, what to conceal? The naked body cannot be easily tamed, as it is innately half-closed, capricious and irrational. The military arrives to assist us—perfectly synchronized corporals, experts in vodka, copulation and sudden death. Oh, the fragility of naked, ephemeral military bodies, those military buttocks; yet they are only living archives of learned gestures. Biopolitics and biopower: a private body turns into a public one, and in spite of this, five Cezarys wearing sport clothing face the commission in pursuit of the unreachable A category. All of this is between theater, ballet and military range.

In the meantime, an ongoing debate between the Id and the Superego, the reality ferments to become panmasquerade, and pan-irony emanates from monistic substance, the depth covers the surface, secular humanism scrutinizes and questions itself, making the effort at a non-binary being “in-between,” Thuja masturbates on the rubbish dump, Pan defecates in the wild garden, and a mentally handicapped peripatetic philosopher wanders among the Drohobian youth, a priest does not believe in his religion and steals his lover’s money to buy vodka, outstanding artists offer empty shells, Schulz as a fluid authorial substance stands against a (broken) mirror, then he writes and covers, here and there rove pathetic carriers of barrel organs, antecedents have their “consequences which crowd thickly, step on one another’s toes, with no space and no gap,” *patient no. 23* quietly spins his yarn, then screams something to the scoundrels, fluid substances laugh at the mask, Thoreau plays house, endowment fund of the spirit brings no interest, aesthetic values become polarized, postsecular confessions of faith remain uncertain, scarred and ambiguous, the play of inner beauty and external ugliness continues. And the limits of humanity keep on extending.

Various characters wander among these tales: masked avengers, bats and spiders, constructions of vapours and rags, Thoreau's avatar, liminal heroes, a circulatory semiotic system, the boundlessness of potential semiosis, cancerous growths of chaotic potentiality and the dark, life-giving womb, Schulz-hereticrat, proud fryers of Jews, Henri Michaux as fuel for argument (ugh!), clones, avatars, self-aware artificial intelligence, genetically modified mutants, a face devoid of gender, individuals separated from their time-space continuum, pointillist mosaic, an insubordinate child of modernism-fascinated Taishō era, a dwarf as a beautiful and fascinating monstrosity, a dwarf within us, Japanese vodyanoy: kappas and uber-kappas, a nameless nebula, an avatar of nothing which carries within a promise of everything, a nagging absence of studies on a dwarf (so nagging, indeed!), hybrid psyche, probabilistic subjectivity, souls like clouds, semi-anthropoid creatures, divine pulsations of influx and ebb, a performative mask, the humps of exile, a negative of the righteous man, religious fundamentalism and secular mind, the blackmail of the Enlightenment, a Jew dressed up as a Jew, calumnies, an aged back of a Jewish child, a neurasthenic back crowned with a hump, multimedia diet, downwards and upwards conflation, medicalization of childhood, mixed aphasia as a loss of a mask, a vulpine physiognomy of the father, fanatically dialectical thinking, voluntary eugenics, oppressiveness of history and progress, the archetypal meaning of a basement and uberpuppet.

Such times! Mechanistic time, linear time, human time, physics' time, evolutionary time, digital time, compressed time, cybertime, the web's time, digitime, now-time, empty time, messianic time, the mythical time of the Great Return—the return of difference and contingency, and finally, the eternal present. Meanwhile, the subject is naked.

Somebody shouts: "Without a costume I am nothing!" What about us?

Wojciech Kalaga

ER(R)GO

rozprawy | szkice | eseje

Alicja Muller
Uniwersytet Jagielloński

(Nie)widowiskowe ciała (nie) idą na wojnę Uniformy i dyscyplina

Odkrywanie/zakrywanie. Ustalenia wstępne

Wojsko i balet to przestrzenie względem siebie „równoległe”, dopuszczające różne obrazy męskości i – jak mogłoby się wydawać – rządzone innymi prawami. Po jednej stronie, jeśli trzymać się stereotypowych wyobrażeń, mamy bowiem silnych mężczyzn-wojowników, po drugiej – kruchość i efemeryczność tańczących ciał. Oba rodzaje bycia w świecie łączy jednak imperatyw przebiegania, podporządkowanych mechanizmom jednoczesnego zasłaniania (słabości oraz niedoskonałości) i odsłaniania czy raczej hiperbolicznego akcentowania pewnych cech (odwagi i niezwykłości). Zarówno ciała żołnierzy, jak i ciała baletowe poddawane są procesom dyscyplinującym, które powołują do istnienia „ja” będące już nie tyle autokreacją, ile formą umożliwiającą funkcjonowanie w danym systemie reprezentacji. Akt powoływania do istnienia takich podmiotów staje się gestem opresyjnym i przemocowym. Podmiot nie stwarza siebie, ale jest stwarzany – przez władzę, rozumianą jako wojsko lub – jak w przypadku baletu klasycznego – jako tradycja i konwencja. W tym kontekście zarówno poligon, jak i sala baletowa okazują się miejscami tresury, która polega na dostrajaniu ciał do obowiązującego wzorca. Moment wejścia w taką przestrzeń wiąże się ze zmianą statusu ciała – prywatne przeistacza się w publiczne, a podmiotowi zostaje odebrana intymność. Kostium (mundur lub baletowy trykot) przypieczętowuje to przejście, stając się maską przysłaniającą indywidualność i podkreślającą przynależność „ja” do nowego porządku.

Niniejszy tekst jest próbą pokazania, że kostium (uniform), poprzez właściwą mu dwoistość, w przestrzeniach takich jak balet klasyczny i wojsko funkcjonuje na zasadach maski, pojmowanej jednak raczej w kategoriach teatralnych niż magiczno-rytualnych (pomijam magiczne, religijne i rytualne aspekty masek, a skupiam się na ich potencjale kreacyjnym, podmiototwórczym). Pod wpływem masek – jak pisze Magdalena Hasiuk – „noszący je ulegają całkowitej wewnętrznej transformacji, która polega na ukryciu lub ograniczeniu indywidualnej tożsamo-

ści oraz ucieleśnieniu innej postaci, obrazu grupy lub wydarzenia”¹. Zarówno baletowe, jak i wojskowe uniformy pełnią podobne funkcje, dlatego pojęć takich jak „maska” i „kostium” będą używała zamiennie.

W dyskursie antropologicznym maskę definiuje się nie tyle jako zakrycie twarzy lub/i głowy, które służy przysłonięciu prawdziwej tożsamości tego, kto ją nosi i ukazania innego oblicza, ile jako „ogólniejszą kategorię ekspresji, obejmującą przebranie, a w rozszerzonym znaczeniu – wszelką transformację czyjegoś wyglądu”². Co istotne, kostium można rozumieć z jednej strony dosłownie – jako materialny ubiór, z drugiej – metaforycznie – jako konwencję, tradycję, ale też pewien wzorzec, zgodnie z którym ciało jest formowane i dyscyplinowane. Z tego powodu uprawomocnionym wydaje się jeszcze szersze rozumienie maski – wzorce i modele narzucają bowiem na podmioty konieczność ucieleśniania jednych i zakrywania innych cech/elementów tożsamości.

Ciało wtłoczone w uniform należy do „ja” i je przekracza. Symbolizuje bowiem społeczną rolę podmiotu, a jednocześnie – jego podporządkowanie temu, co ponadjednostkowe. W tym ujęciu maska-kostium nie może być aktem świadomej kreacji tego, kto ją zakłada, ale jawi się odgórnym imperatywem; koniecznością chroniącą przed wykluczeniem albo, by odnieść się do terminologii teatralnej, gotową rolę do odegrania, swoistym „ready-made”. Nie jest też narzędziem oporu, wręcz przeciwnie – podmiot, aby odzyskać sprawczość, musi ją zerwać lub przynajmniej zanegować, do czego wrócę w dalszej części artykułu. Warto dodać, że maska pozostaje tutaj zarówno przedmiotem materialnym, jak i performatywnym, przy czym nie służy już autokreacji, ale dyscyplinie. Wydaje się przez to podstawowym narzędziem władzy/tradycji – najłatwiej bowiem zapanować nad sferą wyglądown.

Zadania maski-kostiumu w balecie klasycznym i wojsku są w gruncie rzeczy podobne, przede wszystkim w kontekście zakrywania tego, co w obu przestrzeniach winno pozostać niewidzialne: słabości, ułomności, niedoskonałości, śmieszności, nienormatywności czy cielesnych anomalii. Mimo że ciała walczące lub gotowe do walki i ciała tańczące funkcjonują w odmiennych porządkach, narzędzia ich dyscyplinowania wydają się analogiczne, można nawet rzec „tożsame”. W tym artykule skupię się na pracach dwóch artystów, którzy to podobieństwo czynią wręcz namacalnym. Mowa o niespełna ośmiominutowym filmie Artura Żmijewskiego *KRWP* (2000) i spektaklu Cezarego Tomaszewskiego *Cezary idzie na wojnę* (2017), wyprodukowanym w Komunie // Warszawa, w których balet

1. Magdalena Hasiuk, *Ciało i maska w teatrze*, „Kultura Współczesna”, 2004, nr 3, s. 260.

2. Asa Boholm, *Weneckie widowiska karnawałowe w maskach*, przeł. Justyna Jaworska, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, 2002, nr 2002/3–4, cyt. za: Wojciech Dudzik, „Maska”, w: *Encyklopedia Teatru Polskiego* <<http://www.encyklopediateatru.pl/hasla/17/maska>> (01.02.2018).

staje się kontekstem dla opowieści o wojskowej dyscyplinie. Te przykłady, wzbogacone niekiedy odwołania do innych tekstów kultury, posłużą mi do analizy fenomenu uniformu jako maski, będącej narzędziem tresury i dyscyplinowania podmiotów. Co istotne, w takim ujęciu trzeba mówić o rozszerzeniu pojęcia maski nie tylko na kostium i konwencję, lecz także na całe przebrane ciało, które – podobnie jak maska – służy, zgodnie z tezą Patrice’a Pavis’a, „zarówno ukazywaniu, jak i ukrywaniu”³.

Kostium/konwencja jako maska Między teatrem, baletem a poligonem

Maski – w różnorodnych formach, znaczeniach i funkcjach – od wieków towarzyszą sztukom widowiskowym⁴. Są bowiem najprostszym narzędziem służącym aktorom do przeistoczenia się w nową postać, a tym samym – jak chce Hasiuk – „istnieją jako emblemat teatru”⁵. W starożytnej Grecji pod terminem „maska” (grec. *prosopon*) kryły się pojęcia takie jak „twarz”, „oblicze” i „osoba dramatu”⁶; ich rzymskim odpowiednikiem była zaś *persona* (drugiemu z terminów Carl Gustav Jung nadał w XX wieku znaczenie metaforycznej maski, którą człowiek przybiera w kontekstach społecznych⁷). W tradycji greckiej posiadały moc magiczną; po przedstawieniach ofiarowywano je bogom. Zadaniem twórców nie było powoływanie do istnienia nowych istot, ale przywoływanie tych, które odeszły – przede wszystkim bóstw⁸. Z czasem wyodrębniły się konkretne typy bohaterów, które maski przedstawiały, a ich cechą charakterystyczną była niezmienność. Ukrywały indywidualne właściwości aktorów, którzy w czasie przedstawienia funkcjonowali nie tyle jako ucieleśnienia swoich postaci, ile jako żywe reprezentacje pewnych charakterologicznych figur. W dużym uproszczeniu można rzec, że maski funkcjonowały w starożytności jako *pars pro toto* charakterów, które reprezentowały. Na tym, jak najbardziej podstawowym, poziomie widać zatem analogię między nimi a uniformami, radykalnie upraszczającymi złożoność noszących je podmiotów.

3. Patrice Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przeł. Sławomir Świontek, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków 1998, s. 74.

4. Ze względu na objętość i temat tego artykułu pomijam znaczenie masek w teatrze wschodnim, skupiając się przede wszystkim na tradycjach europejskich.

5. Hasiuk, *Ciało i maska...*, s. 262.

6. Mieczysław Kocur, *Teatr antycznej Grecji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001, s. 243.

7. Dudzik, „Maska”.

8. Zob. Karl Kerényi, *Człowiek i maska*, przeł. Anna Kryczyńska-Pharm, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty”, 2002, nr 3–4, s. 142.

W kontekście rozważań nad współczesną maską-kostiumem bardziej istotne od starożytnych wydają się koncepcje dwudziestowiecznych reformatorów teatru, którzy niejako zrehabilitowali znaczenie maski jako medium teatralnej ekspresji, przy czym ich prace trudno nazwać rekonstrukcjami czy nawet reinterpretacjami antycznej estetyki, chociaż powraca w nich fenomen maski jako synekdochy bohatera-typu. Warto jednak podkreślić, że wojskowe mundury, baletowe kanony i teatralne maski należą do różnych porządków ontologicznych, dlatego idee twórców teatralnych przywołuję tylko fragmentarycznie, starając się wyłuskać z nich to, co z jednej strony łączy wszystkie płaszczyzny, z drugiej – pozwala na uwierzytelnienie tezy o maskowym rodowodzie zarówno uniformów oraz konwencji, jak i samego ciała. Najbardziej oczywistym łącznikiem jest samo pojęcie gry czy też kreacji – immanentnie wpisanej w tradycyjny teatr (z wyłączeniem postdramatycznych postulatów nie-grania, które najsilniej wybrzmiewają chyba w manifeście Yvonne Rainer, jednej z pionierek tańca postmodernistycznego, *No manifesto* z 1965 roku), ale też towarzyszącej procesom podmiototwórczym i właściwej im tożsamości performatywnej (autokreacja polega wszak na, mniej lub bardziej świadomym, wybieraniu masek – ról do odegrania⁹).

Powrót maski na XX-wiecznych scenach wiązał się z dążeniem do odnowienia teatralności teatru (jego sztuczności, iluzoryczności), będącym wyrazem sprzeciwu wobec dominacji realizmu oraz prymatu twarzy jako ośrodka teatralnej ekspresji. Edward Gordon Craig, który zasłynął jako twórca teorii nadmarionety, uczynił maskę „gwarantem sukcesu w walce przeciwko naturalizmowi, czynnikiem skłaniającym aktora do gry całym ciałem”¹⁰. Ten postulat grania całym ciałem zdaje się jednocześnie kwintesencją munduru. Uniform nie jest bowiem tylko ubraniem-symboliem, lecz także – a może przede wszystkim – medium, za pośrednictwem którego władza dyscyplinuje zarówno ciało, jak i umysł. Ma zatem zasięg całościowy, by nie powiedzieć „totalny”, narzuca, podobnie zresztą jak (baletowa) tradycja, zachowania oraz ogranicza repertuar dopuszczalnych gestów.

Paralele między teatralnymi maskami a maskami-kostiumami/maskami-konwencjami jeszcze wyraźniej, jak sądzę, widać na przykładzie praktyki Wsiewołda Meyerholda. Rosyjski reformator, twórca teorii biomechaniki, postawił maskę w sercu swojej autorskiej estetyki, przypisując jej poczwórną rolę – symbolu, narzędzia, techniki i tematu¹¹. Maska była dla niego medium, poprzez które można było odkryć „mechaniczny wymiar świata” pozbawionego mistyki oraz – dzięki

9. Zob. Erving Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. Helena Datner-Śpiewak i Paweł Śpiewak, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008.

10. Hasiuk, *Ciało i maska...*, s. 266.

11. Hasiuk, *Ciało i maska...*, s. 268–269.

właściwemu jej naturze bezruchowi – zmierzyć się na scenie ze śmiercią, przekształcając to spotkanie w dzieło sztuki¹². W kontekście tematu mojego artykułu szczególnie znaczący wydaje się jednak czysto praktyczny, niekoniecznie metafizyczny wymiar tej praktyki. Meyerhold poniekąd odświeżył tradycję masek-typów, czyniąc z nich fundamenty swoich bohaterów, które determinowały kostiumy, sposoby odkrywania i zakrywania ciała, dając aktorom jednak nie tyle gotowy scenariusz, ile przyczynek do działania, również improwizowanego. Co ciekawe, w tym teatrze maski jako obiekty materialne pojawiały się rzadko; ważniejsze było to, co ich domniemana obecność wyzwalała i uruchamiała w ciałach, z którymi tworzyły jedność. Celem tych zabiegów było – jak referuje Hasiuk – „wykształcenie precyzyjnego i sprawnego ciała aktora, który z równą lekkością będzie posługiwał się narzędziami istniejącymi w rzeczywistości i w wyobraźni”¹³.

Na tym poziomie rola masek Meyerholda wydaje się tożsama z zasadami, na jakich w klasycznym balecie funkcjonuje, zawsze przecież niematerialna, tradycja, rozumiana z jednej strony jako zbiór wyobrażeń o idealnym ciele widowiskowym, z drugiej – abstrakcyjny repertuar dopuszczalnych gestów, który najpierw zostaje ukonkretniony przez choreografa, a następnie ucieleśniony przez tancerza. Co istotne, twórca baletowy zawsze pozostaje w, poniekąd poddańczym, dialogu z tradycją, czyli maską-typem, która ogranicza jego twórczą wolność. Improwizować można tutaj bowiem tylko, jak w teatrze Meyerholda, w przestrzeni ściśle wyznaczonej przez maskę, której odrzucenie byłoby gestem niemalże anarchicznym. Ciało baletowe to, zgodnie z terminologią Susan Foster, przede wszystkim „ciało estetycznie idealne”, które konstytuuje się w, nigdy niedokończonym, procesie wcielania konwencji, stając się tym samym bytem zinstytucjonalizowanym¹⁴. Tancerz musi ukryć swoją indywidualność i podporządkować swoje działanie masce-konwencji, wymyślonej przez władzę (balet klasyczny jako instytucja).

Wojskowy mundur także jest, w tym przypadku namacalną, maską-typem, ponieważ tworzy jedność z ciałem, na które nakłada pewien wzorec męskości do zrealizowania czy raczej odegrania. Warto tutaj przytoczyć tezę Ariane Mnouchkine z Theatre du Soleil, która powiada, że maska „stanowi formę, a każda forma stanowi pewną dyscyplinę”¹⁵. Chociaż francuska artystka pojmuje dyscyplinę nie tyle jako symbol terroru, ile jako warunek powodzenia projektu/przedstawienia, uwagę zwraca właśnie zaproponowany przez nią ciąg zależności. Opisaną wyżej prawidłowość można bowiem sparafrazować i maskę zastąpić mundurem.

12. Hasiuk, *Ciało i maska...*, s. 269.

13. Hasiuk, *Ciało i maska...*, s. 269.

14. Zob. Dominika Byczkowska, *Ciało w tańcu. Analiza socjologiczna*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2012, s. 77.

15. Ariane Mnouchkine, *Le masque: une discipline de base au Theatre du Soleil*, w: *Le Masque*, s. 233, za: Hasiuk, *Ciało i maska...*, s. 270.

W parafrazie zmienia się oczywiście konotacje słowa „dyscyplina”, która stanie się bezpośrednim nawiązaniem do rzeczywistości militarnej i aktów ujarzmiania/poskramiania/trenowania ciała, a innymi słowy – przystosowywania ich do formy, której – dosłowny i metaforyczny – kształt wyznacza mundur. Użycie masek – zarówno w teatrze, balecie, jak i wojsku – zmienia ciało, narzucając mu sposób gry albo – by odnieść się do metafory świata jako teatru – po prostu bycia.

Żołnierskie pośladki

W *KRWP* Żmijewski dekonstruuje mechanizmy dyscyplinowania ciała, umiejscawiając symboliczną, utrzymaną w poetyce śmieszności, akcję swojego filmu na granicy publicznego i prywatnego. Praca, której bohaterami są byli żołnierze z Kompanii Reprezentacyjnej Wojska Polskiego, została podzielona na dwie części. W pierwszej artysta dokumentuje żołnierskie ćwiczenia, przeprowadzane w pełnym umundurowaniu pod Pomnikiem Berlinga w Warszawie. Żmijewski wprowadza widzów w swoisty teatr działań militarnych. Dowódca, który zdaje się jednocześnie dyrygentem i choreografem, wydaje podstawowe komendy, a pozostali uczestnicy treningu ucieleśniają je w kolejnych powtórzeniach. Żmijewski zwraca tutaj uwagę na rytmiczność podejmowanych działań. Niemalże idealnie zsynchronizowani kaprale zdają się uczestniczyć w zbiorowym rytuale, generującym poczucie wspólnoty, które w kontekście wojskowej musztry należy utożsamiać raczej z manipulacją niż z przyjemnością płynącą z bycia razem. Ciała żołnierzy są przedstawione jako żywe archiwa wyuczonych gestów, składających się na swoistą wojskową choreografię – kapral, niczym tancerz, uwierzytelnia swoje istnienie w ruchu. Efekt ten potęgują śpiewane przez kompanię piosenki, których trywialność kontrastuje z powagą sytuacji. Co ciekawe, to dowódca wybiera przyśpiewki, ostatecznie przypieczętowując tym samym swoją dominację, która jednak także została zaprogramowana przez system.

Druga część w pewnym sensie jest rekonstrukcją pierwszej; kamera ponownie śledzi wojskowy trening, złożony z tych samych elementów. Następuje jednak znaczące przesunięcie – kompania znajduje się teraz w sali baletowej (lustra i drążki). Żołnierze ćwiczą nago, z mundurów zostały im tylko czapki i buty; zachowali także swoje atrybuty – karabiny, co tylko potęguje komizm zaistniałej sytuacji. Żmijewski proponuje niemalże karnawałowe rozbicie i odwrócenie zastanego porządku; świat – czy też raczej wojsko – na opak. Akt rozebrania kaprali i ich dowódcy jest działaniem antysystemowym, w pewnym sensie nawet rewolucyjnym. Nagość uwidoczniła to wszystko, co zakrywał mundur – różnicę (każde ciało jest inne), niedoskonałość, nieprzewidywalność i kruchość ciał, które wcześniej musiały odgrywać niezłomność.

Bohaterowie filmu początkowo dzielnie odtwarzają wojskową choreografię – ich ciała zdają się pamiętać o dyscyplinujących je uniformach. Poczucie absurdu niespiesznie wypiera jednak powagę, a nadzy wojskowi wypadają z rytmu i sztywnej formy, odsłaniając swoją śmieszność. Świadomi własnej komiczności, coraz częściej wybuchają śmiechem. W ten sposób Żmijewskiemu udało się uchwycić moment, w którym „ja” wyzwala się z opresji, wymyka się władzy, a co za tym idzie – zrzuca maskę i odzyskuje zarówno podmiotowość, jak i autentyczność. To wyzwolenie przebiega też w przestrzeni ciała, które – jak chce Pierre Bourdieu¹⁶ – społecznie samo dzieli się na dwie sfery: prywatną (przypisaną kobietom) i publiczną (przynależną mężczyznom jako podmiotom dominującym i aktywnym). Po pierwszej stronie znajdują się te części ciała, które kultura uznaje za wstydlive i nakazuje je przysłaniać, po drugiej – twarz i jej elementy (czoło, oczy, broda, usta), a ich odpowiednie eksponowanie daje chłopcom/mężczyznom poczucie tożsamości i honoru. W tym kontekście kostium wydaje się atrybutem męskości. Rozebrani żołnierze podwójnie – jako mężczyźni i jako wojskowi – opuszczają zaś przestrzeń publiczną i zostają przeniesieni w sferę intymną, w której postulat performowania męskości, w takim rozumieniu, jakie proponuje Bourdieu, nie może być w pełni zrealizowany.

Różnice w zachowaniu ubranych w mundury i rozebranych żołnierzy uwypuklają rolę maski-uniformu jako narzędzia umożliwiającego władzy/instytucji zawładnięcie ciałami i ich uprzedmiotowienie, którego celem jest przekształcenie nieprzewidywalnych podmiotów w posłuszne maszyny, zawsze gotowe do użycia. Jak bowiem pouczał Michel Foucault w *Nadzorować i karać*¹⁷ – dyscyplinująca władza przenika wszystkie sfery życia jednostek, uzurpuje intymność i wnika w ciała traktowane jako obiekty, które może odgórnie modyfikować i przystosowywać do konkretnych wzorców bycia w świecie. Nagiego ciała nie sposób tak łatwo poskromić, bowiem z natury jest ono niedomknięte, kapryśne i irracjonalne, przez co wyłamuje się ze ściśle skodyfikowanego systemu i staje po stronie tego, co Giorgio Agamben nazywa „nagim życiem”¹⁸, czyli egzystencją rozwijającą się, z całym dobrodziejstwem inwentarza, poza prawem i poza społeczno-kulturowymi konwencjami.

Druga część filmu Żmijewskiego wydaje się w tym kontekście pewną wariacją na temat dwuznaczności wpisanej w stan anarchii. Na twarzach żołnierzy duma miesza się bowiem ze wstydem, ich radości towarzyszy zaś bezradność. Odrzucenie

16. Myśl Pierre’a Bourdieu przytaczam za: Dominika Byczkowska, „Cieleśność”, w: *Słownik socjologii jakościowej*, red. Krzysztof T. Konecki, Piotr Chomczyński, Difin SA, Warszawa 2012, s. 45–49.

17. Michel Foucault, *Nadzorować i karać: narodziny więzienia*, przeł. Tadeusz Komendant, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009.

18. Giorgio Agamben, *Homo Sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, przeł. Mateusz Salwa, Prószyński i S-ka, Warszawa 2008.

maski-kostiumu, choć wyzwalające, jest w *KRWP* jednocześnie gestem skazującym na niepewność. Mundur nie był bowiem tylko symbolem zależności, ale też częścią żołnierskiej tożsamości. Mamy zatem do czynienia z podwójnym rozebraniem, które nie oznacza jednak powrotu do stanu sprzed maski – ciało pamięta. Tadeusz Rachwał, odwołując się do biblijnej opowieści o grzechu pierworodnym, stwierdza, że ubiór jest „zniewoleniem, które pragniemy odrzucić, lecz odrzuciwszy go, pozbawieni zostaniemy ochrony przed światem, który po upadku niczego nam już nie da”¹⁹. W tym ujęciu każdy kostium staje się czymś więcej niż neutralnym lub symbolicznym (jak mundur) okryciem – to on konstytuuje „ja”, umożliwia indywidualizację. Nagość stoi po stronie „autentycznej nagiej tożsamości i jej autonomiczności, pewnej przedjęzykowej jedni”²⁰, którą ludzkość bezpowrotnie utraciła, czego symbolem są listki figowe, zakrywające ciała Adama i Ewy. W tak skonstruowanej wizji świata nawet Agambenowskie „nagie życie” nie jest przestrzenią, w której (nie)podmioty odzyskują pierwotną autentyczność; ciało dalej pamięta o utraconym raju, a co za tym idzie – o śmierci. Zakłopotanie rozebranych żołnierzy wynika, między innymi, z wychowania w kulturze wstydu, która ufundowana jest właśnie na wspomnieniu występku pierwszych rodziców.

Niemniej nagość w obrazie Żmijewskiego staje się – przeciwstawioną masce – przestrzenią (nie)bezpiecznej wolności i narzędziem oporu. Celem filmu było bowiem, jak mówi sam reżyser „zwrócenie żołnierzom ich ciał, zawłaszczonych przez wojsko, przez mundur, przez sformalizowane, właściwe dla musztry ruchy”²¹. Co istotne, *KRWP* jest jednak nie tyle protestem, ile afirmacją (nagiego) życia bez maski; opowieścią o mężczyznach zwolnionych z obowiązku grania twardzieli czy specjalistów „od wódki, kopulacji i nagłej śmierci”²². Artysta czyni nagie, bezbronne pośladki „ambasadorami delikatności”²³, przekształcając tym samym niewidzialne w widzialne, a innymi słowy – ucieleśniając słabość, która – wbrew temu, co sugerowałby dominujący (patriarchalny) system reprezentacji – nie musi być wstydliva.

Queer i groteska a wojsko

Słabość – dość przewrotnie (jeśli mieć na uwadze tytuł spektaklu) – stawia w centrum swojej teatralnej narracji Tomaszewski. Rewiowo-operowe przed-

19. Tadeusz Rachwał, *Ciało jako ubiór*, w: *Media, Ciało, Pamięć. O współczesnych tożsamościach kulturowych*, red. Andrzej Gwóźdź i Agnieszka Nieracka-Ćwikiel, Warszawa 2006, s. 99.

20. Rachwał, *Ciało jako ubiór...*, s. 99.

21. Artur Żmijewski, *Spisek słabych*, z Arturem Żmijewskim rozmawia Izabela Kowalczyk, w: Izabela Kowalczyk, *Niebezpieczne związki sztuki z ciałem*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2002, s. 36.

22. Żmijewski, *Spisek...*, s. 37.

23. Żmijewski, *Spisek...*, s. 43.

stawienie *Cezary idzie na wojnę* to performatywna, quasi-autobiograficzna opowieść reżysera, który przekształca swoje „ja” w uniwersalną, mitologiczną figurę niedopasowania i nienormatywności, reprezentowaną na scenie przez sześć quasi-postaci (samego Tomaszewskiego, aktorów-tancerzy Michała Dembińskiego, Oskara Malinowskiego, Bartosza Ostrowskiego i Łukasza Stawarczyka oraz pianistkę, Weronikę Krówkę). Tytułowy bohater ponad dwadzieścia lat temu stanął przed obliczem komisji poborowej, weryfikującej (nie)zdolność mężczyzn do odbycia służby wojskowej, która przyznała mu kategorię E, czyli najgorszą z możliwych, orzekając tym samym o społeczno-politycznej bezużyteczności jego ciała, od tego momentu pojmowanego jako nienormatywne, bo niezgodne z ministerialnym wzorcem. Od tej decyzji pragnie się odwołać, czemu – na planie fabularnym – zostaje podporządkowane sceniczne działanie. *Cezary idzie* jednak nie tyle na wojnę z WKU jako taką, ile z patriotyczno-bohaterskim modelem prawdziwego mężczyzny.

Tomaszewski umiejscawia akcję na sali gimnastycznej, a więc w miejscu trenowania męskości, której obraz jest w tym – utrzymanym w konwencji uwspółcześnionej, ironicznej śpiewogry – spektaklu naprzemiennie negowany i negocjowany. Pięciu Cezarych w strojach sportowych staje przed komisją, by raz jeszcze poddać się ocenie. Zachwycające sprawnością ciała performerów pozostają w nieustannym, rytmicznym, intensywnym ruchu. Problem polega na tym, że ich wyczyny, choć niekiedy ekstremalne, nijak mają się do wojskowej kategorii A, wyznaczającej znormalizowany – pożądaný przez system (władzę) – model męskości. Performans Tomaszewskich jest bowiem przegiętym popisem, na który składają się groteskowe reminiscencje legendarnych choreografii (*Popołudnie fauna* Waława Niżyńskiego), gwiazdy, świece i dziwaczne figury, tworzone przy pomocy ławki do ćwiczeń oraz śpiew.

Groteska w spektaklu *Cezary idzie na wojnę* staje się narzędziem dekonstrukcji opresyjnej normy, której symbolem jest niedościgniona kategoria A. Łączy się ona jednak nie tyle z brzydota czy monstrialnością, ale właśnie z estetyką udziwnienia i przegięcia, a tym samym ukazuje niezwykłość wpisaną w nieidealne ciała. Jak bowiem pisze Kajetan Mojsak – „każde ciało jest, czy raczej może stać się niesamowite, każda cielesność może okazać się ekscentryczna – poetyka groteski służy unaocznieniu tej niezwykłości”²⁴. Groteska jako narzędzie może zatem sprzyjać, jak dzieje się to w przedstawieniu Tomaszewskiego, demokracji wizualności, a co za tym idzie – umożliwić ustanowienie „innej normy”, opartej na fundamencie różnorodności. W groteskowym świecie podział na »nor-

24. Kajetan Mojsak, *Ciało groteskowe. O ciele i cielesności w dwudziestowiecznej grotesce literackiej*, w: *Ucieleśnienia. Ciało w zwierciadle współczesnej humanistyki*, red. Anna Wiczorkiewicz i Joanna Bator, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2007, s. 165.

malsów« i »freaków«, zaproponowany przez Goffmana w książce *Piętno*, nigdy nie będzie – zgodnie z myślą Mojsaka – „ostateczny i dany raz na zawsze; każdy jest tu potencjalnym monstrum”²⁵. Dlatego Tomaszewski dekonstruuje zarówno wzorzec męskości wpisany w obraz rycerza-patrioty, jak i ten właściwy kultowi fizycznej (nad)sprawności.

Dramaturgiczną dominantą spektaklu Tomaszewskiego – podobnie jak w przypadku filmu Żmijewskiego – jest motyw mocowania się z maską-uniformem, rozumianą jako opresyjny wzorzec. O ile jednak mundur w *KRWP* jest namacalny, o tyle tutaj mamy do czynienia z kostiumem metaforycznym, tkanym z idiomów polskości (także w warstwie akustycznej), którego bohaterowie, odgórnie wypchnięci poza naród (niezdolni, aby mu służyć), na społeczne peryferia, nie mogą nawet przymierzyć. Normatywna maska nie pasuje bowiem do nienormatywnych ciał. W tym kontekście warto przywołać wspólnotwórcze znaczenie masek, które – jak pisze Hasiuk, odwołując się do tez Odette Aslan – „podobnie jak inne przedmioty rytualne, należą do wspólnoty, klanu, plemienia i nie sposób oddzielić ich od mitów, które je spłodziły”²⁶. W przypadku prac obu polskich artystów należy mówić o mitach narodowych i patriarchalnych, propagujących silne, męskie podmioty, które ufundowały dominujące w Polsce heteronormatywne wyobrażenia męskości i patriotyzmu.

Tak jak u Żmijewskiego narzędziem oporu była nagość, tak u Tomaszewskiego podobną rolę, obok omówionej wyżej groteski, pełni queerowa tożsamość, będąca hiperbolą niedopasowania. W spektaklu *Cezary idzie na wojnę*, odwrotnie niż w *KRWP*, docelową strategią oporu nie jest zerwanie maski, które ma przywrócić podmiotowi głos, ale założenie jej, a co za tym idzie – stworzenie siebie na nowo. Kostium przegięcia to ironiczna odpowiedź na wykluczenie; przymusową nieobecność może przezwyciężyć tylko obecność spotęgowana – to, co znalazło się poza system reprezentacji (kategoria E), w kampowo-groteskowej stylistyce okazuje się wybitnie widowiskowe i wyznacza terytorium subwersywnej kontrwizualności.

Polskość jako kostium

Sceniczni Tomaszewscy konstruują swoją podmiotowość poprzez ironiczno-komiczne negacje zastanego – opresyjnego – porządku. Mierzą się z, wciąż kultywowanym przez państwo (w tym system edukacji), XIX-wiecznym etosem rycerskim, zrównującym męskości z rzemiosłem wojennym, a patriotyzm – z walką (i bohaterską śmiercią) w obronie ojczyzny. To, co proponują w zamian można

25. Mojsak, *Ciało groteskowe...*, s. 165.

26. Hasiuk, *Ciało i maska...*, s. 260.

by zamknąć w klamrę szeroko pojętej nienormatywności – performerzy kreują na scenie przenikające się obrazy nie-wojowników: mężczyźni metroseksualnych i pacyfistów, dla których autoironia staje się podstawową strategią przetrwania. Przedefiniowana zostaje także kategoria siły. Zamiast gloryfikacji podmiotów walczących i odważnych mamy bowiem do czynienia z kultem sprawnego, wygimnastykowanego, elastycznego ciała. Co istotne, tutaj także obowiązuje dyscyplina: powtarzane sekwencje dynamicznych ruchów, przede wszystkim przewrotów bokiem, w końcu stają się torturą. Jest w tym coś rozpaczliwego – fizyczne ćwiczenia wydają się obsesją, której towarzyszy pragnienie uwierzytelnienia swojego prawa do bycia w świecie. Spektakl Tomaszewskiego to – jak słusznie sugeruje Krystyna Duniec:

sceniczna wiwisekcja *Męskich fantazji* opisanych przez Klause Thewelita – demaskująca totalitarny charakter patriarchalnej, przemocowej wizji świata, który wyklucza miłość do człowieka, zastępując ją miłością do narodu, symboli, władzy, do podszytej udręką Nietzscheańskiej wiedzy radosnej: kultu ciała i nadaktywności²⁷.

Nad spektaklem unosi się widmo heroicznej tożsamości narodowo-romantycznej, którą performerzy próbują zainscenizować, a tym samym udowodnić swoją rycerskość, ale ich próby są groteskowe, skazane na niepowodzenie. Ani baletowy taniec, ani piękny, quasi-operowy śpiew nie mieszczą się bowiem w paradygmacie romantyczno-husarskiej polskości. Absurdalne próby przymierzenia narodowo-patriotycznego kostiumu bywają śmieszne, ale, w gruncie rzeczy, prowadzą do gorzkich diagnoz: polskość to mundur skostniały, skrojony z myślą o heteronormatywnym społeczeństwie. Reżyser zadaje niewygodne pytania o dominujący wzorzec kulturowy, z którego wyrastamy. Okazuje się on maską, zakrywającą różnorodność, a odkrywającą niechęć do tego, co inne.

Patriotyczno-wojenne mity w przedstawieniu *Cezary idzie na wojnę* zostają przywołane także w warstwie akustycznej, skomponowanej między innymi z *Symfonii wojennych* Dymitra Szostakowicza, w których rosyjski kompozytor przekłada na dźwięki doświadczenie terroru, i *Śpiewnika domowego* Moniuszki, czyli zbioru pieśni narodowo-patriotycznych, dominujących w muzycznej narracji Tomaszewskiego. Niemniej ważnym dla wymowy spektaklu odniesieniem jest *Popołudnie fauna* – przez wielu dwudziestowiecznych komentatorów okrzyknięta skandaliczną – choreografia Wacława Niżyńskiego z 1912 roku, uznawana, obok *Gier*, za część erotycznej autobiografii rosyjskiego reformatora. W tych spektaklach choreograf z jednej strony ucieleśniał pożądanie, z drugiej – badał dwuznaczność

27. Krystyna Duniec, *Męskie fantazje i wojna*, „Dwutygodnik”, 2017, 07/2017 <<http://www.dwutygodnik.com/artukul/7283-meskie-fantazje-i-wojna.html>> (31.01.2017).

swojej seksualnej tożsamości (był biseksualny)²⁸. Dla krytyków najbardziej problematyczną częścią *Popołudnia* był finał, w którym Niżyński doprowadzał swoje drżące ciało do orgazmu. Tomaszewski nie cytuje co prawda tej sceny, ale istotny wydaje się sam gest przywołania baletowej legendy – tancerza, który, odrzuciwszy tradycyjny baletowy kostium (konwencję), zrewolucjonizował zarówno język tańca, jak i sceniczne sposoby pokazywania męskiego ciała. Nie przypadkiem Ramsay Burt nazywa pierwszego choreografa *Święta wiosny* „ikoną gejowską”²⁹. Niżyński bowiem, wbrew ówczesnym zasadom tańca klasycznego, otworzył przestrzeń baletu mężczyznom zmysłowym, a tym samym sprzeciwił się heteronormatywnej, czyli zakładającej, „męski punkt widzenia”, ideologii „normalnego” samca³⁰. Można zatem rzec, że u Tomaszewskiego pojawia się on jako patron ruchu nieheteronormatywnego, a szerzej – jako model męskości, alternatywny wobec heroiczno-patriotycznego wzorca.

Męskość jako widowisko

Zarówno Artur Żmijewski, jak i Cezary Tomaszewski zwracają w swoich pracach uwagę na podwójność wpisaną w ciało, które jest równocześnie bytem biologicznym i społeczno-kulturowym (dyskursywnym); prywatnym i publicznym. Takie pojmowanie ciała właściwe jest mechanice biopolityki i biowładzy, która – przejąwszy kontrolę nad ciałami, zapanowała nad całością życia, zagarniając tym samym także to, co intymne. W filmie *KRWP* i spektaklu *Cezary idzie na wojnę* zobrazowano obustronny proces przeistaczania prywatnego w publiczne i publicznego w prywatne. U Żmijewskiego byli żołnierze tylko pozornie opuszczają terytorium publiczne (plac miejski). Wchodzą w zamkniętą przestrzeń sali baletowej (miejsca, w którym ciała trenują swoją widowiskowość), która staje się metaforą intymności zawłaszczonej przez władzę. Zrzucenie maski-munduru nie przywraca im pełnej swobody – lustra zdają się tutaj odpowiednikami strażnika z Panoptikonu, którego domniemana obecność narzuca na nagie ciała wstyd.

W tej przestrzeni unaocznia się też podobieństwo żołnierzy i tancerzy baletu klasycznego, których nagość zawsze wydaje się naznaczona piętnem przekroczenia, będącego konsekwencją wyjścia poza akceptowalne w danym porządku ramy cielesnej obecności. Aby jeszcze mocniej wypuklić tę analogię, warto pokrótce

28. Zob. Lucy Moore, *Niżyński. Bóg tańca*, przeł. Hanna Pawlikowska, Wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2014, s. 155.

29. Ramsay Burt, *Niżyński, modernizm i problem przedstawiania nienormatywnych typów męskości*, tłum. Katarzyna Pastuszek, w: *Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym*, red. Jądwiaga Majewska, Korporacja Ha!art, Kraków 2013.

30. Burt, *Niżyński...*, s. 360.

przywołać spektakl Mikołaja Mikołajczyka *Waiting*, będący pierwszą częścią autobiograficznego tryptyku tego tancerza – niegdyś solisty w poznańskim Teatrze Wielkim, teraz niezależnego performerera i choreografa, wykluczonego z baletu ze względu na kontuzję nogi. Miejszem akcji – podobnie jak w *KRWP* – jest sala baletowa. Tematem swojej opowieści Mikołajczyk czyni codzienność baletowego tancerza, a więc to, co niejako z natury przeczy idei widowiskowości. Publiczność obserwuje rozgrzewkę performerera, której istotę stanowią powtórzenia pozornie prostych sekwencji ruchowych. Co jednak istotne, artysta tańczy nago, a jego ciało stopniowo zalewa się potem, odkrywając tym samym to, co w baletowych widowiskach ukryte – nadludzki wysiłek, którym okupiona jest nadzwyczajność. Iluzję zastępuje obraz doświadczającego ciała, ujawniającego swoją niedoskonałość, pospolitość, a wreszcie – śmiertelność.

Zarówno wojsko w wojsku, jak i w balecie ciałom narzuca się kostium widowiskowości, którą w przypadku żołnierzy należy rozumieć jako imperatyw ucieleśniania heteronormatywnego wzorca męskości, a w przypadku tancerzy baletowych – jako konieczność negowania/maskowania cielesnych ograniczeń. Żmijewski i Mikołajczyk zgodnie przedstawiają nagość, którą skądinąd można by definiować jako kostium buntu, jako narzędzie dekonstrukcji zastanego porządku i obnażenia nieautentyczności funkcjonujących w nim podmiotów. Mamy tutaj do czynienia ze swoistą instrumentalizacją ciała, która – jak chce Artur Pastuszek – jest jednym ze sposobów „odkrywania politycznego uwikłania życia i represyjnej obecności władzy”³¹. W spektaklu Tomaszewskiego analogiczną funkcję zdaje się zaś pełnić groteska, za pośrednictwem której reżyser obnaża umowność i opresyjność postulowanego przez władzę (wojsko) wzorca męskości.

Zakończenie

Maska jako zjawisko, które towarzyszy ludzkości właściwie od początku jej istnienia, jest fenomenem kulturowym o niemalże nieograniczonej pojemności znaczeniowej i funkcjonalnej, znanym większości kultur i społeczeństw. W tym artykule najbardziej interesowały mnie jednak (nie)bezpieczne związki maski z jednostkową tożsamością, przy czym skupiałam się nie tyle na aspektach autokreacyjnych, ile (auto)dyscyplinujących, a tym samym odkrywałam przemocowy charakter masek. Z jednej strony mogą one pełnić funkcję ochronną, z drugiej – są narzędziem, za pośrednictwem którego szeroko pojęta władza formuje ciała i dostosowuje je do opresyjnego wzorca. W tym kontekście maską

31. Artur Pastuszek, *Ciało politycznie obramowane – pomiędzy wzniosłością a wstrętem*, w: *Terytorium i peryferia cielesności. Ciało w dyskursie filozoficznym*, red. Andrzej Kiepas i Elżbieta Struzik, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2010, s. 520.

jest zarówno wojskowy mundur, służący zakrywaniu słabości i eksponowaniu tego, co w żołnierzach najbardziej męskie, jak i konwencja wpisana w tradycję baletu klasycznego, która przeistacza tańczące ciało w widowisko, odbierając mu prawo do niedoskonałości. Co istotne, maska – jak w teatrze Meyerholda – może być niematerialna, czysto umowna; najważniejsza wydaje się bowiem jej domniemana obecność, która narzuca temu, kto ją nosi konkretne scenariusze dopuszczalnych zachowań. Jej zasięg ogarnia całe ciało, które w konsekwencji samo zyskuje maskowy charakter. Maska służy stwarzaniu świata i jego dyscyplinowaniu: podmioty, które odmawiają jej nakładania, czyli dostosowywania się do obowiązującego wzorca, zostają zepchnięte na społeczne peryferia.

Spektakl *Cezary idzie na wojnę* w reżyserii Cezarego Tomaszewskiego i film Artura Żmijewskiego *KRWP* to opowieści o mocowaniu się mężczyzn z maskami-kostiumami, rozumianymi przede wszystkim jako patriarchalne wzorce bycia w świecie. Autorzy obu prac przywracają ciałom biologiczną realność, która – w społecznych praktykach – rozplywa się dyskursie, a jednocześnie, mniej lub bardziej, dosłownie rozbierają swoich bohaterów z opresyjnych idiomów męskości (Żmijewski) i polskości (Tomaszewski). Ciało tańczące (baletowe), tak radykalnie inne od ciała walczącego, staje się w tych narracjach metaforą wyzwolenia z heteronormatywnej maski. Warto jednak pamiętać, że tradycja baletowa sama w sobie także jest tworem opresyjnym; maską nakładaną na ciała w celu zakrycia ich śmiertelności. Karl Kerényi, analizując naturę maski, pisał, że „zasłania (twarz) i służy ukryciu tego, kto ją nosi, ale równocześnie odsłania (wyzwala) prawdziwą naturę człowieka – nagle może on stać się dzikusiem, którym nigdy nie odważyłby się być bez przebrania”³². Jeśli jednak maskę rozumiemy jako to, w co podmiot został wtłoczony, do podobnego wyzwolenia konieczne jest jej zrzucenie, a zatem – bunt. U Żmijewskiego i Tomaszewskiego autentycznych „dzikusów” do życia powołują nagość i groteska.

32. Karl Kerényi, *Człowiek i maska*, cyt. za: Dudzik „Maska”.

Tomasz Żaglewski

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Maski Batmana. Kostium jako element narracji superbohaterskiej w komiksie

W filmie *Spider-Man: Homecoming*¹, będącym jedną z kilku już filmowych adaptacji przygód komiksowego nastoletniego superbohatera znanego jako Człowiek-Pająk, pada niezwykle wymowna sentencja. Wygłasza ją nie kto inny, jak Tony Stark/Iron Man – kolejny z grupy herosów pochodzących, podobnie jak Spider-Man, z komiksowej rzeczywistości amerykańskiego wydawnictwa Marvel Comics. Po swoim wcześniejszym lekkomyślnym zachowaniu w trakcie walki z przestępcami i ryzykowaniu życia postronnych cywilów, nastoletni „pajęczy” bohater wykrzykuje: „Bez kostiumu jestem niczym!”. W ten sposób Spider-Man reaguje, słysząc, że Stark domaga się zwrotu pajęczego kostiumu, którego był zresztą głównym konstruktorem. „Jeśli bez kostiumu jesteś niczym, to znaczy, że nie powinieneś go mieć” – stwierdza w odpowiedzi Stark. Jak się okazuje, zdanie to ma podwójne znaczenie: jedno wiąże się bezpośrednio z fabułą superbohaterskiego filmu, podczas gdy drugie odwołuje się do przewodniej myśli niniejszego artykułu, opisującego narracyjne funkcje kostiumu komiksowego herosa.

W filmie *Spider-Man: Homecoming* brutalna reakcja Tony’ego Starka, wywołująca u młodego chłopaka paniczną niemalże reakcją na widmo utraty superbohaterskiego atrybutu (czyli kostiumu), zakorzeniona jest w zasadniczej wymowie przedstawionej tu fabuły. Ta oscyluje wokół przekonania, iż to nie przebranie, ale wola działania czynią prawdziwego bohatera. Jakkolwiek pokrzepiającym i motywującym mogłoby być to wyznanie, to jednak – paradoksalnie – nie pokrywa się ono z komiksową mitologią superbohaterów. Dla nich kolorowe kostiumy są czymś więcej niż tylko przebraniem, zaś owa wewnętrzna siła – której gloryfikacją jest *Homecoming* – nie ma w zasadzie większego znaczenia, jeśli nie jest jednocześnie manifestowana przez wizualny trop (symbol/logo, pelerynę, maskę itd.), identyfikujący daną postać z motywem superherosa. Błędem byłoby zatem sprowadzanie roli kostiumu w narracji superbohaterskiej do ornamentu lub ikonograficznego kodu, który miałby uatrakcyjnić graficzne opowieści. Rekonstrukcja głębszej idei stojącej za zamaskowanymi – *nomen omen* – mścicielami

1. *Spider-Man: Homecoming*, reż. Jon Watts, dyst. Imperial-Cinepix, USA 2017.

wymaga bowiem jednocześnie pogłębionego namysłu nad definiującymi te postacie maskami i kostiumami. Te okazują się zasadniczymi nośnikami narracji komiksowej, w przypadku której symbolika przebrania okazuje się fundamentalnym składnikiem znaczenio- i fabułowtórczym.

Kostium jako opowieść

Jak zauważa Peter Coogan, autor kompleksowej analizy komiksowych narracji superbohaterskich pt. *Superhero. The Secret Origin of the Genre*, kostium superherosa nie tylko pełni w rzeczonych opowieściach funkcję identyfikacyjną, czyli wyróżniającą postać w masce jako tajemniczego nadczłowieka na tle innych bohaterów, lecz także stanowi niejako widomy zapis biografii poszczególnych „supermenów”, sprowadzając częstokroć ich skomplikowane losy do konkretnego znaku wizualnego². Batman, jeden z najbardziej rozpoznawalnych komiksowych bohaterów, jest znakomitym przykładem „ikonizacji” towarzyszącej narracji, polegającej na zamknięciu rozbudowanego tła psychologicznego w łatwo rozpoznawalnym symbolu. Historia Bruce’a Wayne’a, cywilnego *alter ego* Człowieka-Nietoperza, oparta jest na dwóch fundamentalnych wydarzeniach: zamordowaniu jego rodziców przez ulicznego opryszka oraz odkryciu przezeń powołania do zwalczania przestępczości na skutek dostrzeżenia sylwetki przelatującego nietoperza. Interpretowane od dziesięcioleci przez kolejnych twórców na wielorakie i twórcze sposoby, oba te wydarzenia stanowią niejako stałą narracyjną bazę. Na niej oparta jest postać Batmana i stanowi ona punkt wyjścia dla kolejnych fabuł eksplorujących lub rozwijających znane wątki. Zgodnie z przywołaną wcześniej myślą Coogana warto jednak raz jeszcze spojrzeć na tragiczną biografię, stanowiącą mit założycielski postaci Batmana, pod kątem jej zwizualizowania przez charakterystyczny kostium superbohatera. Utrzymywany przez większość czasu komiksowej obecności Człowieka-Nietoperza w tonacji szarości oraz czerni, a także ozdobiony klasycznymi, „nietoperzowymi” atrybutami (imitująca skrzydła peleryna, kaptur z wyraźnie zarysowanymi uszami i rozpięta sylwetka nietoperza w formie logo na piersi), strój Batmana stanowi rodzaj „kostiumowej biografii”: nieustannie przypomina o definiujących postać wydarzeniach, którymi są śmierć rodziców w ciemnej alejce oraz wybór nietoperza jako symbolu budzącego lęk.

W historii komiksowych herosów nie tylko Batman okazywał się posiadaczem niezwykle bogatego w narracyjne uwarunkowania stroju, umożliwiającego liczne zastosowania i reinterpretacje. Mający swoją premierę w 252 numerze magazynu „The Amazing Spider-Man” słynny „Czarny Kostium” Człowieka-Pajaka

2. Peter Coogan, *Superhero. The Secret Origin of the Genre*, MonkeyBrain Books, Austin 2006, s. 35.

może być tu uznany za kolejny przykład kostiumu superbohatera, który w toku rozwoju fabuły na temat komiksowej postaci okazywał się nie tyle ozdobnikiem dla wybranych wątków, ile ich istotnym składnikiem, a nawet motywem przewodnim. Właściwy początek narracji towarzyszącej „Czarnemu Kostiumowi” związany był z ważną dla bohaterów wydawnictwa Marvel historią „Secret Wars”, zaprezentowaną w 1984 roku jako wydarzenie wpływające w znacznym stopniu na każdą z marvelowskich postaci. „Secret Wars” było opowieścią przenoszącą kluczowe ikony Marvela – jak właśnie Spider-Man, zielonoskóry Hulk, Kapitan Ameryka czy Iron Man – na tajemniczą planetę kontrolowaną przez boską istotę zwaną Beyonderem, zmuszająca ziemskich herosów do walki z grupą złoczyńców również pochodzących z Ziemi. Prymitywny oraz jawnie ukierunkowany na zysk komercyjny pomysł stojący za „Secret Wars” niósł jednak ze sobą szereg ciekawych konsekwencji dla rozwoju konkretnych sylwetek. Było tak również w przypadku Człowieka-Pająka, który po latach spędzonych w ikonicznym czerwono-niebieskim stroju otrzymał unowocześniony czarny uniform z gigantycznym pajęczym symbolem na piersi. Kluczowym aspektem związanym z „Czarnym Kostiumem” było jednak jego zaplanowanie nie tylko jako zmiany w wizerunku postaci. Wprowadzono bowiem nowy wątek związany z jej rozwojem: oto nowe przebranie w toku kolejnych przygód Spider-Mana okazało się kosmicznym pasażem, zwiększającym siłę oraz agresywność swojego „żywiciela”. Na przestrzeni kilku zeszytów kwestia przezwyciężenia negatywnego wpływu kostiumu stała się bodaj najciekawszym wątkiem komiksów poświęconych postaci Spider-Mana. Natomiast wyniesienie samego czarnego stroju na kolejny etap narracyjno-twórczego potencjału dokonało się w historycznym numerze 300 serii „The Amazing Spider-Man” w maju 1988 roku. Wtedy to czarny kostium, ostatecznie opuszczając swego dotychczasowego nosiciela, połączył siły z niejakim Eddie’em Brockie’em, powołując tym samym do życia zupełnie nową postać złoczyńcy w uniwersum Marvela – zabójczego Venoma.

Oba z przywołanych powyżej przykładów stanowią jedynie jednostkowe ilustracje wielu innych komiksowych narracji, dla których istotnym wątkiem stawała się maska lub kostium kluczowego bohatera. Jak zauważają zresztą Barbara Brownie i Danny Graydon, autorzy opracowania „The Superhero Costume: Identity and Disguise in Fact and Fiction”, nieco na przekór przywołanej we wstępie niniejszego tekstu konstatacji z filmu *Spider-Man: Homecoming*, to właśnie kostium jest prawdziwym (super)bohaterem komiksowej narracji oraz jej główną atrakcją. Jak podkreślają badacze, pojawienie się kostiumu ostatecznie inicjuje początek tego rodzaju opowieści:

Założenie maski stanowi tu oczywisty rytuał przejścia pomiędzy zwykłym a niezwykłym, kiedy to cywil staje się superbohaterem. W opowieściach o genezach tych postaci pierw-

sze pojawienie się kostiumu wyznacza symboliczny moment zaadaptowania przez daną postać nowej roli: jest to chwila, w której rodzi się bohater. [...]. Pierwsze przywdzianie kostiumu stanowi inicjację do przejścia ekskluzywnej roli oraz dopełnia wewnętrzną podróż bohatera³.

Wspomniany moment symbolicznego wprowadzenia kostiumu do narracji superbohaterskiej nie tylko wyznacza jej punkt zwrotny, lecz także nierozzerwalnie wiąże ją właśnie z przebraniem, jako głównym motorem tego typu opowieści, bowiem „superbohaterska osobowość nie może istnieć bez kostiumu”⁴. Z tego też powodu nie powinno dziwić, iż wiele historii powiązanych z postaciami superbohaterów koncentruje się na aspekcie zdemaskowania potraktowanym jako główne źródło zagrożenia dla herosa. Takie ujawnienie kryjącej się za maską osobowości interpretowane jest jako potencjalny koniec istnienia zamaskowanej osoby, a tym samym kres podstawowego nośnika kolejnych fabuł. Symbolicznym wyrazem tego przekonania jest historia *The Laughing Fish* opublikowana na łamach serii komiksowej „Detective Comics” nr 476 (marzec 1978). Przedstawia ona kolejne starcie pomiędzy parą odwiecznych komiksowych antagonistów: Batmanem oraz jego upiornym *nemesis*, Jokerem. Zostaje ono przedstawione z nieco odmiennej perspektywy, podkreślającej nieredukowalny status maski dla wiecznie odtwarzanego konfliktu bohater-złoczyńca. W tej konkretnie opowieści Batmanowi grozi zdemaskowanie ze strony Ruperta Thorne’a, skorpumpowanego polityka działającego w fikcyjnym mieście Gotham. Znamienna jest tu jednak reakcja samego Jokera, bądź co bądź postaci teoretycznie najbardziej zainteresowanej zniszczeniem swojego heroicznego przeciwnika. Wyznaje on Thorne’owi: „Wiem o Twoim zainteresowaniu prawdziwą tożsamością Batmana... Nie chcę, żeby ktokolwiek się o niej dowiedział – kiedykolwiek!”. Takie pozornie nielogiczne podejście okazuje się bardziej zrozumiałe właśnie w wyniku potraktowania Jokera w tej konkretnej historii jako niemalże metatekstualnego pośrednika pomiędzy komiksem a czytelnikiem, dla którego zdradzenie prawdziwej tożsamości Batmana oznaczałoby koniec jego bohaterskiej kariery, a tym samym koniec komiksowej narracji.

Na maskę i kostium superbohatera warto również spojrzeć z perspektywy postaciotwórczych działań kolejnych autorów fabuł komiksowych. To właśnie relacje pomiędzy zamaskowaną osobą a jej „cywilnym” wcieleniem stanowią punkt wyjścia dla wielu narracji superbohaterskich. Należy zdać sobie sprawę, iż tego rodzaju opowieści często zaburzają prosty dychotomiczny podział na „autentyczne” oraz „odgrywane” Ja. A czynią to niekiedy w sposób niezwykle

3. Barbara Brownie, Danny Graydon, *The Superhero Costume: Identity and Disguise in Fact and Fiction*, Bloomsbury Academic, London–New York 2016, s. 30.

4. Brownie, Graydon, *The Superhero Costume...*, s. 29.

wyrafinowany. Przenosząc na ten grunt klasyczne podejście Ervinga Goffmana i George'a Herberta Meada i posługując się językiem Goffmanowskim⁵, u Meada zastępowanym przez dychotomie biologicznego „I” oraz społecznie uwarunkowanego „Me”⁶, możemy powiedzieć, że czytelnik nie zawsze jest w stanie trafnie przyporządkować cywilne oraz zamaskowane wcielenie superbohatera do odpowiednio „psychologicznie prawdziwego” oraz „odgrywanego/performatywnego” aspektu jego/jej osobowości. Wobec próby psychologiczno-kulturowego zrekonstruowania funkcji superbohaterskiej maski być może byłoby bardziej wskazane odnieść się do ustaleń Efrata Tseëlon, który w książce *Masquerade and Identities: Essays on Gender, Sexuality, and Marginality* przekonująco wyjaśnia, iż maska ma nie tyle „porządkować” obraz jednostkowej osobowości, ile raczej symbolicznie wyrażać jej chaotyczną konstrukcję, zbudowaną z wielu przecinających się osobowościowych „narracji”⁷.

Przenosząc tego rodzaju przekonanie na grunt analizy masek oraz kostiumów superbohaterów, stwierdzić można, że ich podstawowym sensem jest podkreślanie dualistycznej natury określonego osobnika, jako z jednej strony manifestowanej, „nadludzkiej” osobowości oraz kryjącej się za maską „cywilnej” tożsamości. W ramach wielu szczególnie interesujących narracji komiksowych dotyczących superbohaterów, to jednak ów aspekt skonfliktowanego współistnienia dwóch podmiotów w jednym ciele okazuje się najciekawszym wyzwaniem, przed jakim staje sam superheros. Jak podkreślają Brownie i Graydon:

Noszenie kostiumu przez superbohaterów stanowi konsekwencję ich ekstremalnie podzielonej osobowości. Podczas gdy większość z nas musi jedynie poruszać się pomiędzy wieloma odgrywanymi przez siebie rolami (osobistymi i zawodowymi), superbohater radzić sobie musi z dwoma kompletnie różnymi tożsamościami, które nie mogą nigdy wejść w bezpośredni kontakt⁸.

Jak już wzmiankowaliśmy, problematyzowanie owego „schizofrenicznego” stanu superbohatera stanowi punkt wyjścia dla wielu fabuł komiksowych. Poddają one narratywizacji dualistyczny stan herosa poprzez szereg konwencji, zarówno dramatycznych, opisujących walkę o „nadrzędność” którejś z osobowości, jak i komediowych, ukazujących zabawne konsekwencje posiadania dwóch odseparowanych żyć. Co istotniejsze, owo ciągłe przechodzenie „pomiędzy” wcieleniami

5. Zob. Erving Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, Aletheia, Warszawa 2011.

6. Zob. Herbert George Mead, *Mind, Self, and Society: The Definitive Edition*, University of Chicago Press, Chicago 2015.

7. Zob. Efrat Tseëlon, *Reflections on Mask and Carnival*, w: *Masquerade and Identities: Essays on Gender, Sexuality, and Marginality*, red. Efrat Tseëlon, Routledge, New York 2001.

8. Brownie, Graydon, *The Superhero Costume...*, s. 29.

superbohatera stanowi jedną z najważniejszych przyjemności czytelniczych. Buduje ono nieustanny fabularny suspens oraz tragicomiczną charakterystykę superbohatera i jego losów, zamkniętych w niekończącym się kole potrzeby godzenia ze sobą interesów dwóch person.

Batman: Ego, czyli maski Batmana

Na tle wszystkich komiksowych, zamaskowanych superbohaterów Batman, stworzony w 1939 roku przez parę twórców Boba Kane'a i Billa Fingera, jest zdecydowanie najciekawszą figurą, jeśli wziąć pod uwagę jego wieloznaczne zależności pomiędzy dwoma, rywalizującymi de facto ze sobą stronami osobowości. W przeciwieństwie bowiem do większości klasycznych już dzisiaj postaci komiksowych (jak Peter Parker i jego alter ego Spider-Man, Tony Stark alias Iron Man, Bruce Banner alias Hulk itd.) niezwykle trudno ocenić czytelnikowi, która strona Bruce'a Wayne'a vel Batmana jest bardziej autentyczna: czy ta związana z personą ekscentrycznego multimilionera Wayne'a, czy też ponurego a niekiedy także brutalnego Mrocznego Rycerza? Właśnie ten niejednoznaczny czynnik odróżnia herosa Kane'a i Fingera od przywołanych powyżej postaci, takich jak Parker czy Stark. W przypadku tych ostatnich ich cywilne wcielenie zdaje się zajmować centralną pozycję względem bardziej utylitarnie traktowanego (tzn. związanego z wypełnianiem prospołecznej misji) superheroicznego awatara. Owo nieustanne „dryfowanie” pomiędzy nadrzędnością osobowości Wayne'a lub Batmana zostało bardzo wymownie wyrażone w scenie wieńczącej ekranizację przygód Człowieka-Nietoperza – *Batman – Początek*⁹. W jednej z końcowych sekwencji multimilioner wyznaje miłość swej wieloletniej przyjaciółce; obiecuje jej, że porzuci swą zamaskowaną osobowość, kiedy tylko zakończy się wojna ze zbrodnią. W odpowiedzi Wayne słyszy, że to jego „ludzkie” wcielenie stało się w istocie maską, za którą kryje się prawdziwa „twarz” – oblicze mściciela, którego mają lękać się przestępcy.

Eksploracja wielorakich aspektów osobowości Batmana, niekiedy jawnie konkurencyjnych względem siebie, stała się na przestrzeni lat jednym z najciekawszych motywów towarzyszących komiksowym opowieściom poświęconym tej postaci. Wśród nich jednak chyba żadna historia nie zdołała w równie przejmujący i dogłębny sposób opisać schizofrenicznej sylwetki Człowieka-Nietoperza, jak *Batman: Ego*, napisana i narysowana przez kanadyjskiego artystę Darwyna Cooke'a. Wydany pierwotnie w roku 2000, a przetłumaczony na język polski w roku 2003, komiks Cooke'a stanowi bardzo nowatorski typ superbohaterskiej narracji. Komiks

9. *Batman – Początek*, reż. Christopher Nolan, dyst. Warner Bros., USA–Wielka Brytania 2005.

nie tylko problematyzuje, lecz także narratywizuje kostium Batmana, czyniąc z niego całkowicie autonomiczny byt i składnik fabuły. Dzieło Kanadyjczyka rozpoczyna się jednak w dość stereotypowy sposób: oto Batman ściga kolejnego drobnego rzezimieszka, Bustera Snibbsa, chcąc go zmusić do ujawnienia kryjówki szefa, czyli samego Jokera. Spektakularny pościg kończy się na miejskim moście, gdzie Snibbs wyjawia swojemu prześladowcy straszliwy sekret. Otóż obawiając się możliwej zemsty Jokera za pomoc udzieloną Batmanowi, Buster zdecydował się „prewencyjnie” zamordować swoją rodzinę, sam zaś popełnia samobójstwo. Złamany swoją bezradnością zamaskowany mściciel powraca do swojego azylu, sekretnej jaskini, gdzie nawiedza go oskarżające widmo Snibbsa. Jest to jednak zaledwie początek tej swoście dickensowskiej opowieści. Oto bowiem, starając się odpocząć po wyczerpującej nocy, Wayne budzi się nagle słysząc dochodzący z monitora umieszczonego w jaskini głos... Batmana. Użyty zaś w formie monologu wewnętrzny tekst stwierdza wymownie: „Nie wiem jak ani skąd, ale z sercem wypełnionym grozą zrozumiałem jedno... patrzyłem na siebie”¹⁰.

Oryginalność komiksu Darwyna Cooke’a polega w znacznej mierze na zasygnalizowanej powyżej próbie upostaciowienia zamaskowanej osobowości Człowieka-Nietoperza, a co za tym idzie skonfrontowania po raz kolejny cywilnego i superbohaterskiego fragmentu osobowości Wayne’a. Warto podkreślić jednak, iż zgodnie z wcześniejszymi uwagami Efrata Tseëlona, *Batman: Ego* nie zmierza do jednoznacznej konkluzji na temat „pierwotności” lub też „nadrzędności” którejs z „masek” – Bruce’a Wayne’a lub Batmana. Zamiast tego, czytelnik otrzymuje rozbudowany wgląd w hybrydową, zbudowaną na przecinaniu się dwóch tożsamości psychikę, ukazującą jednocześnie organiczną nierozzerwalność zamaskowanej i zdemaskowanej osoby. Najciekawiej o owym zespoleniu zaświadczają słowa, które już na początku spotkania Wayne’a z Batmanem wypowiada „upostaciowiony” kostium Człowieka-Nietoperza: „Nie jestem przebraniem, postacią, którą możesz przestać odgrywać. Pochodzę z jądra samego siebie. Przez całe dzieciństwo trwałem w uśpieniu, bez twarzy... bez imienia, ale istniałem”¹¹. Już ten krótki cytat zawiera szereg ciekawych tropów interpretacyjnych, którymi można podążyć, by zdefiniować wielofunkcyjność maski komikсового superbohatera. W oczywisty sposób dochodzi tu zatem do głosu owa współzależność cywilnego „I” i superbohaterskiego „Me” (lub na odwrót!). Można powiedzieć za Brownie i Graydonem, że przywdzianie przez bohatera kostiumu stanowi biograficznie symboliczny wyraz dla jego istniejącej już wcześniej „drugiej” osobowości, domagającej się jedynie „imienia i twarzy”. Jednocześnie ponownie kwestia „centralności” którejs z twarzy Wayne’a ulega komplikacji, bowiem – jak sugeruje wypowiedź

10. *Batman: Ego*, scen. i rys. D. Cooke, Egmont, Warszawa 2003, s. 16.

11. *Batman: Ego...*, s. 21.

Batmana – równoległe istnienie obydwu sięga samego początku życia bohatera, poprzedzającego nawet stworzenie kostiumowego alter ego. „Wolałeś nazywać mnie Batmanem” – słyszy Wayne w komiksie Cooke’a – „Ale powód, dla którego nie możesz ode mnie uciec jest taki, że mam na imię strach. I żyję w tobie”¹².

Punktem kulminacyjnym komiksu *Batman: Ego* jest potrzeba ustalenia dalszych reguł „współpracy” pomiędzy osobowością Batmana i Wayne’a, teraz, kiedy obie osoby zdają sobie sprawę z faktu, że są nierozłączne. W tym też miejscu najsilniej objawia się sens symbolicznego podtytułu historii, odwołującego się do psychoanalitycznego modelu ludzkiej osobowości. Posługując się klasyczną Freudowską koncepcją, można stwierdzić, iż w zasadzie cały dialog pomiędzy cywilną twarzą Wayne’a a zamaskowanym obliczem Batmana zawarty w dziele Cooke’a jest w zasadzie dyskusją pomiędzy id (którego „upostaciowieniem” jest widmo Człowieka-Nietoperza) oraz superego (za które odpowiada ludzkie oblicze Wayne’a). Widać to wyraźnie w sposobie, w jaki ożywiony kostium Batmana stara się wynegocjować współpracę ze swoim nieheroicznym odpowiednikiem: „Zatem, jakkolwiek dzielimy jedno ciało, sugeruję, abyśmy obaj przyznali, że obaj jesteśmy odrębnymi osobowościami – ty nie jesteś odpowiedzialny za moje działania... ani ja za twoje [...]. Ale, kiedy przyjdzie czas Batmana, wycofasz się i pozwolisz mi zatańczyć z samym diabłem”¹³. W oczywisty sposób zatem sugerowane tu „rozwiązanie” opiera się na wyzwoleniu przez zamaskowaną osobowość sfery popędowej, w przypadku omawianego herosa odpowiedzialnej przede wszystkim za kompulsywną potrzebę zaprowadzenia sprawiedliwości w imię zemsty za zamordowanie rodziców Wayne’a. Ponownie jednak niezwykle symboliczną jest jego reakcja na rozwiązanie sugerowane przez ożywioną osobowość maski: „To moja siła woli nadała ci tę postać. Także ja ukazałem twej furii jasny cel. Ostudziłem twój gniew. Bez mojej kontroli twoja zemsta byłaby... potworna”¹⁴. W taki właśnie sposób przemawia tu ponownie „upostaciowione” ludzkie superego.

Celem komiksu Cooke’a jest jednak właśnie wypracowanie owych „warunków współpracy” pomiędzy zamaskowaną i zdemaskowaną osobowością Wayne’a/Batmana. Wynegocjowanie statusu ego okazuje się zatem centralnym motywem nie tylko tej wybranej historii, lecz także uniwersalnie traktowanego motywu zamaskowanych superbohaterów, zbudowanych na psychologicznym fundamencie „hybrydowych” osobowości. Symboliczny moment „pogodzenia” id i superego w *Batman: Ego* następuje w momencie, kiedy obie skonfliktowane osoby osiągają stopień obustronnej satysfakcji: zamaskowane id otrzymuje obietnicę realizacji zemsty na kryminalistach, z kolei cywilne superego za-

12. *Batman: Ego...*, s. 34.

13. *Batman: Ego...*, s. 55.

14. *Batman: Ego...*, s. 56.

chowuje kontrolę nad tymi działaniami. „O ile Batman ma być przerażającym symbolem dla półświatka, o tyle jednocześnie dla zwykłych ludzi tego miasta ma pozostać symbolem nadziei”¹⁵ – stwierdza Wayne. Warto mocno podkreślić, że w kontekście omawianej wcześniej funkcji maski i kostiumu w narracji superheroicznej rozwiązanie to nadal nie rozstrzyga kwestii nadrzędności którejś z person. Nie kreśli ono również wyraźnych granic pomiędzy superbohaterem i jego ludzkim wizerunkiem. Wciąż mamy do czynienia z modelem wysoce „schizofrenicznego” podmiotu, sugerowanym wcześniej przez Tseëlonę oraz Brownie i Graydona. W kontekście refleksji na temat specyficznej funkcji maski/kostiumu oraz definicji zamaskowanej osobowości, kluczową „atrakcją” okazuje się założenie o nieredukowalności twarzy do prostej dychotomii: autentyczne/odgrywane. Ono właśnie czyni z komiksowych superbohaterów postacie odkrywające, nomen omen, niejawnie zastosowania figury maski.

Batman: Ego Darwyna Cooke’a to rzecz jasna jedynie jednostkowy przykład wybrany z szeregu interesujących tekstów komiksowych, które odwołują się do skomplikowanego statusu maski oraz kostiumu, nie tylko jako ozdobnika, lecz także zasadniczego elementu tego rodzaju rozrywki. Przystępując do uważnej lektury tych opowieści, warto mieć na uwadze sygnalizowane w przedstawionych rozważaniach uwarunkowania problematyki maski w komiksie, albowiem bardzo często stanowią one kluczowy składnik narracyjno-twórczy. W niewielu obszarach kultury tematyka zamaskowania i zdemaskowania zyskuje tak różnorodne oraz barwne realizacje. Pomimo swego eskapistycznego charakteru, maski Batmana przyczyniają się wydatnie do poszerzenia wiedzy na temat współczesnych uwarunkowań kulturowych i psychologicznych funkcji kostiumu.

15. *Batman: Ego...*, s. 61.

Paweł Tomczok

Uniwersytet Śląski w Katowicach

Panmaskarada

Maski i maskowanie u Brunona Schulza

Recepcja dzieła Brunona Schulza skupiła się na relacjach rodzinnych, problematyce pamięci i skomplikowanego stylu, który miał unieść *Wspomnienia o ojcu*. Temat masek przyciągnął znacznie mniejszą uwagę badaczy, gdyż pozornie w tej prozie nie odgrywają one wielkiej roli: ani nie zakłada się konkretnych zakryć twarzy, ani nie wykorzystuje różnych literackich tradycji teatrów maskowych – co przecież dzieje się w licznych utworach powstałych w XIX i XX wieku. Mimo braku realnych – teatralnych czy rytualnych – masek sama kategoria pojawia się w prozie drohobyckiego autora bardzo często¹. Schulz uznaje bowiem rzeczywistość za panmaskaradę. W jednej z niewielu wypowiedzi komentujących własną twórczość umieszcza maski w centrum swojej wizji świata:

Sklepy cynamonowe dają pewną receptę na rzeczywistość, statuują pewien specjalny rodzaj substancji. Substancja tamtejszej rzeczywistości jest w stanie nieustannej fermentacji, kiełkowania, utajonego życia. Nie ma przedmiotów martwych, twardych, ograniczonych. Wszystko dyfunduje poza swoje granice, trwa tylko na chwilę w pewnym kształcie, ażeby go przy pierwszej sposobności opuścić. W zwyczajach, w sposobach bycia tej rzeczywistości przejawia się pewnego rodzaju zasada panmaskarady. Rzeczywistość przybiera pewne kształty tylko dla pozorów, dla żartu, dla zabawy. Ktoś jest człowiekiem, a ktoś karakonem, ale ten kształt nie sięga istoty jest tylko rolą na chwilę przyjętą, tylko naskórkiem, który za chwilę zostanie zrzucony. Statuowany tu jest pewien skrajny monizm substancji, dla której poszczególne przedmioty są jedynie maskami, Życie substancji polega na zużywaniu niezmiernej ilości masek. Ta wędrówka form jest istotą życia. Dlatego z substancji tej emanuje aura jakiejś panironii. Obecna jest tam nieustannie atmosfera kulis, tylnej strony sceny, gdzie aktorzy po zrzuceniu kostiumów zaśmiewają się z patosu swych ról. W samym fakcie istnienia poszczególnego zawarta jest ironia, nabieranie, język po bladeńsku wystawiony².

1. Jeden z tomów zbiorowych poświęconych Schulzowi podejmuje w tytule grę z pojęciem maski, niestety w poszczególnych artykułach tytułowa problematyka nie pojawia się jako osobny temat. Zob. *(Un)Masking Bruno Schulz. New Combinations, Further Fragmentations, Ultimate Re-integrations*, red. Dieter De Bruyn, Kris Van Heuckelom, Rodopi, Amsterdam–New York 2009, s. 17.

2. *Bruno Schulz do St. I. Witkiewicza*, w: Bruno Schulz, *Szkice krytyczne*, oprac. Mirosław Wójcik i Piotr Sitkiewicz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2017, s. 9.

Schulz przenosi maski i proces maskowania z dziedziny sztuki czy rytuału, a także relacji społecznych („teatru życia społecznego”) na poziom ontologii. Dualizm formy i substancji zostaje bowiem skonceptualizowany jako przybieranie masek, które nieustannie się zrzuca, by założyć inne. Maski są zatem chwilowymi utrwaleniami, uformowaniami płynnej, zmiennej substancji, a rzeczywistość przybiera charakter teatru, w którym autorzy naśmiewają się ze swoich masek. Zauważmy, że mówi się tu o *Sklepiach cynamonowych* w kategoriach teatralnych kulis – można więc potraktować sytuacje, w których znajdują się postaci omawianej prozy, jako miejsca tożsamościowego napięcia: dlatego tak często uwaga narratora koncentruje się na odnotowywaniu znieruchomienia twarzy albo załamania się przyjętej maski.

W przytoczonej wypowiedzi maski nie są oceniane pozytywnie. Ich status okazuje się znacznie słabszy niż samej płynnej substancji, która naśmiewa się z ich patetycznej stałości. Czy zatem autor *Sklepiów cynamonowych* zmierzać będzie do zdzierania masek, do demaskacji i ukazywania skrytej substancji, poszukiwania jakiejś głębi skrytej za maskami? W *Ulicy Krokodyli* stwierdzenie dwuznacznego charakteru różnych obiektów nie prowadzi do ujawnienia ich rzeczywistego statusu. Narrator mówi: „Ale dalecy jesteśmy od chęci demaskowania widowiska. Wbrew lepszej wiedzy czujemy się wciągnięci w tandetny czar dzielnicy” (*Ulica Krokodyli*, s. 81³). Schulz porusza się zatem pomiędzy świadomością panmaskarady a zgodą na życie i funkcjonowanie w niej, a w opowiadaniach tworzy kolejne maski dla biografii, starając się ją zarazem ujawnić i w jakiś sposób ukryć⁴.

W artykule omówię problematykę maski i maskowania zarówno w prozie, jak i w korespondencji oraz eseistyce Schulza. W pierwszej części przedstawię problematykę autobiografii pisarza. Utwory pozornie autobiograficzne faktycznie okazują się maską albo symulacją rzeczywistej biografii, ukrytej za fikcyjnym przedstawieniem. Schulz wikła swój życiorys w skomplikowaną relację z fikcją i zmyśleniem. Jak zauważa Hans Belting: „Nasze twarze mogą się w każdej chwili przeistaczać w maski albo zamykać. Ta przemiana jest naturalną zdolnością naszej mimiki i naszego głosu. Już choćby z tego powodu twarz i maska nie dają się sprowadzić do prostego przeciwieństwa”⁵. Zdjęcie maski wcale nie odsłania zatem jakiejś nagiej, prawdziwej twarzy – oznacza raczej wyjście poza układ społeczny,

3. Cytaty oznaczone tytułem opowiadania oraz numerem strony odsyłają do wydania Bruno Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. Jerzy Jarzębski, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998.

4. Dialektyka ujawnienia i skrycia została przez Sigmunda Freuda związana z kategorią niesamowitości. Zob. Sigmund Freud, *Pisma psychologiczne*, przeł. Robert Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, s. 240.

5. Hans Belting, *Faces. Historia twarzy*, przeł. Tadeusz Zatorski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015, s. 26.

znalezienie się na granicy mieszczańskiego towarzystwa. Albo przeciwnie – otwiera pole innej komunikacji, którą Schulz określał jako międzymonadyczną komunikację bliskich towarzyszy duchowych.

W drugiej części artykułu omówię problem masek i maskowania w opowiadaniach Schulza – szczególnie skupię się na dialektyce maski i twarzy. Twarze w tych opowiadaniach bardzo często nieruchomieją, zastygają – i przypominają maski. Schulzowski model komunikacji⁶ zmierzać będzie zatem w stronę znieruchomiejącej w jednym wyrazie twarzy, która nie może mówić słów, komunikować się za pomocą języka, a jedynie wyrażać jedną, często konwencjonalną emocję. To przejście od komunikacyjnej funkcji języka do ekspresyjnej funkcji twarzy⁷ czy maski kieruje uwagę w stronę Schulzowskiej antropologii zmierzającej ku redukcji postaci ludzkich do różnych figurek: manekinów, figur woskowych czy postaci z pozytywek. Wszystkie te postaci charakteryzują się ustaloną na zawsze ekspresją pustego wnętrza.

Maska autobiografii

Jednym z oczywistych kluczy do opowiadań Brunona Schulza jest potraktowanie jego prozy jako zapisu prawdziwej rzeczywistości – nie tylko prywatnej, jednostkowej, ale także społecznej. Artur Sandauer stwierdza z wielką pewnością, że *Ulica Krokodyli* wiernie zapisuje przemiany społeczno-gospodarcze, jakim ulegała okolica Drohobycza w latach przed pierwszą wojną światową⁸. Mocne wyeksponowanie dzieciństwa bohatera, a także pierwotny tytuł pierwszego zbioru opowiadań, *Wspomnienia o ojcu*, sprawiają, że ma się wrażenie autobiograficznego charakteru tej twórczości.

W niektórych wypowiedziach pisarz zdaje się potwierdzać taką interpretację, od razu jednak wprowadzając liczne zastrzeżenia. W korespondencyjnej odpowiedzi na pytania Witkacego, Schulz składa następującą deklarację:

Uważam *Sklepy cynamonowe* za powieść autobiograficzną. Nie dlatego tylko, że jest pisana w pierwszej osobie i że można w niej dopatrzeć się pewnych zdarzeń i przeżyć

6. Na temat komunikacji u Schulza zob. Krzysztof Kłosiński, *Schulzowskie modele komunikacji*, w: *Studia o prozie Brunona Schulza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1976, s. 91–101; Andrzej Sulikowski, *Schulzowskie sytuacje komunikacyjne*, w: *Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej „Bruno Schulz – w stulecie urodzin i pięćdziesięciolecie śmierci”*, Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 8–10 czerwca 1992, red. Jerzy Jarzębski, TiC Oficyna Naukowa i Literacka, Kraków 1994, s. 231–250.

7. Zob. Krzysztof Stala, *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach w twórczości Brunona Schulza*, IBL PAN, Warszawa 1995, s. 213.

8. Artur Sandauer, *Rzeczywistość zdegradowana (rzecz o Brunonie Schulzu)*, w: Artur Sandauer, *Studia o literaturze współczesnej*, Czytelnik, Warszawa 1985, s. 562.

z dzieciństwa autora. Są one autobiografią albo raczej genealogią duchową, genealogią *kat'exochen*, gdyż ukazują rodowód duchowy aż do tej głębi, gdzie uchodzi on w mitologię, gdzie gubi się w mitologicznym majaczeniu⁹.

Być może zaproponowana przez Schulza klasyfikacja jest tylko wymuszoną odpowiedzią na pytanie o rodzaj literacki – pytanie niezbyt pasujące do twórczości opartej na zacieraniu różnicy między fikcją a rzeczywistością, bohaterem literackim a autorem oraz historyczną rzeczywistością Drohobycza a jej literackim ujęciem i przetworzeniem. Co może oznaczać zatem deklaracja tworzenia powieści autobiograficznej? Zauważmy, że Schulz nie mówi, że tworzy autobiografię i po prostu zawiera pakt autobiograficzny zobowiązujący go do mówienia prawdy o samym sobie¹⁰. Deklaruje, że tworzy powieść autobiograficzną – czyli biografię przetworzoną literacko, poddaną fikcji, poszerzoną o sytuacje możliwe, prawdopodobne, a także tylko wyobrażone, swobodnie zmyślane. Choć znacznie więcej wątpliwości może budzić uznanie *Sklepow cynamonomowych* za powieść, to chyba ciekawsze wnioski wynikają z owej deklaracji autobiograficznej, która nie tyle ogranicza autora do mówienia prawdy o swoim życiu, co raczej oznacza, że wszystko, co autor mówi – zmyślenie, fantazja, kłamstwo – ma być właśnie prawdą o jego życiu: prawdą uchwyconą za pośrednictwem figur często dalekich od faktycznego życia, ale dzięki temu lepiej wyrażających jego biografię¹¹.

Wielu badaczy prozy Schulza zwracało uwagę na skomplikowany związek między autorem a opisywanymi przez niego postaciami. Jerzy Jarzębski zauważa ograniczenia, a nawet bezsilność interpretacji biograficznej, by dostrzec w prozie Schulza określony model samopoznania: „to w »maskach« tkwi klucz do sensu dzieła, nie zaś w tym, co pod nimi się kryje. Dlatego pisarz, pragnąc dotrzeć do jądra własnej osoby, nie pogrąży się w introspekcji, ale przeciwnie: postara się »rozmnóżyć« na szereg osobowości-masek, którym następnie każe działać w na poły kreowanej, na poły rekonstruowanej ze wspomnień i marzeń rzeczywistości”¹². Pozytywny wniosek z autobiograficznej deklaracji pisarza może być zatem taki: *Sklepy cynamomowe*, a także inne utwory Schulza, należy czytać jako figuralne ujęcia jego własnego życia – obojętne, o kim pisze: o ojcu, Adeli, piesku Nemrodzie, Dodo czy Edziu – pisze o sobie, wykorzystując inne

9. Schulz, *Szkice...*, s. 10.

10. Zob. Philippe Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. Regina Lubas-Bartoszyńska, Universitas, Kraków 2001.

11. Artur Sandauer zauważył, że „*Sklepy cynamomowe* to urywki fantastycznej autobiografii”. Zob. Sandauer, *Rzeczywistość zdegradowana...*, s. 562. Filip Szałasak wspomina zaś o „pakcie fantazmatycznym”. Por. Filip Szałasak, *Erros Schulza*, „Schulz/Forum” 2016, nr 7, s. 71–72.

12. Jerzy Jarzębski, *Powieść jako autokreacja*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Warszawa 1984, s. 205.

osoby jako figuracje własnej osobowości. Nie należy zatem ograniczać biografii autora do autorskiego narratora Józia, ale trzeba dostrzec go w innych postaciach, które transponuje do własnej prozy jako pozycje własnej podmiotowości. Stanisław Rosiek zauważa, że „Rekonstrukcja fizjonomiki Schulza doprowadzić powinna do ontologii twarzy. Gdy zaś ta ontologia powstanie, przejść już będzie można łatwo do tematu królewskiego, który jest celem całego przedsięwzięcia: Schulz przed lustrem”¹³. Wielość bohaterów prozy będzie zatem zbiorem masek, które kierują uwagę czytelnika na płynną autorską substancję przyjmującą różne formy-maski i ukazującą pisarza przed lustrem, a może raczej przed ułamkami rozbitego zwierciadła.

Świat Schulza należy traktować trochę niczym zapis jego świata wewnętrznego, w którym umieścił całe swoje, odpowiednio przekształcone, otoczenie. Zauważmy, że w kolejnych zdaniach przytoczonej wypowiedzi pisarz trochę modyfikuje swoją deklarację geneologiczną – zamiast powieści autobiograficznej woli genealogię duchową, która jednak nie jest opisem życia duchowego biologicznych przodków, ich kultury i obyczajów, lecz „własną, prywatną mitologią”¹⁴. Powieść autobiograficzna dotyczyć zatem będzie „fikcyjnej rodziny”, genealogia duchowa – nie rodu faktycznego, lecz „rodu prawdziwego”. Zatem, możemy wnioskować, przedstawienie faktycznej rodziny oznaczałoby ukazanie fałszywego rodowodu, prawdziwego tylko w sensie biologicznym.

Maska dzieciństwa

W *Exposé* o książce *Sklepy cynamonowe* Schulz deklaruje:

W książce tej podjęto próbę wydobycia dziejów pewnej rodziny, pewnego domu na prowincji, nie z ich realnych elementów, zdarzeń, charakterów czy prawdziwych losów, lecz poszukując ponad nimi mitycznej treści, sensu ostatecznego owej historii.

Autor odnosi wrażenie, że nie sposób osiągnąć najgłębszego dna biografii, ostatecznego kształtu losu poprzez opisywanie zewnętrznego życiorysu ani poprzez analizę psychologiczną, choćby nawet docierała jak najgłębiej¹⁵.

Deklaracja autobiograficzna zostaje zatem zupełnie odwrócona. I już tu zaczyna się skomplikowany proces maskowania własnej biografii przez pisarza. W miejsce powierzchni należących do życiorysu faktów proponuje bowiem natrętnie po-

13. Stanisław Rosiek, *Schulz fizjonomista*, w: *Teatr pamięci Brunona Schulza*, red. Jan Ciechowicz, Halina Kasjaniuk, Teatr Miejski, Gdynia 1993, s. 62.

14. Schulz, *Szkice...*, s. 11.

15. Schulz, *Szkice...*, s. 123.

wracający w jego pismach dyskurs głębi, sensu ostatecznego i duchowego. Jakby głębia miała właśnie ukryć, zasłonić powierzchnię¹⁶.

Na pierwszy plan w odpowiedzi Witkacemu Schulz wysuwa zatem nie fakty ze swojego życia, które miałyby określać jego twórczość, lecz dzieciństwo z wyeksponowanymi dwoma obrazami: dorożki oraz „dziecka niesionego przez ojca przez przestrzenie ogromnej nocy, rozmawiającego z ciemnością”¹⁷. Autor oba obrazy krótko interpretuje – ale przede wszystkim umieszcza je w ramach określonej koncepcji sztuki. Twórczość artystyczna polegać ma bowiem na wykładaniu i wyczerpywaniu tych pierwotnych wglądów, owego żelaznego kapitału ducha. Handlowa i ekonomiczna metaforyka zastosowana do pamięci artysty kieruje naszą uwagę w stronę aktów akumulacji wizualnego bogactwa – obrazów, które nie powinny być wymienione na cokolwiek innego i które powinny zawsze znajdować się ukryte w bezpiecznym miejscu naszej pamięci. Ten kapitał – w przeciwieństwie do innych typów kapitału – nie musi się pomnażać, nie musi przynosić procentu, nie powinien być wydany na ryzyko jakiegokolwiek inwestycji. Jego użycie wcale go nie narusza, gdyż czerpanie z żelaznego kapitału to ujmowanie jego metafizycznej zawartości.

W ekonomiczno-metafizycznej metaforyce Schulz ujawnia swoją obsesję dzieciństwa rozumianego jako epoka genialnej, źródłowej twórczości, gdy dziecko poznaje świat za pośrednictwem bezpośrednich obrazów, a nie intelektualnej analizy. W zapamiętanych obrazach ma się kryć jakaś wielka wartość poznawcza i duchowa, której nie da się już nigdy zdobyć w późniejszym wieku. Ujawnienie własnych pierwotnych obrazów, własnego kapitału żelaznego powinno być zatem aktem odważnego obnażenia, wręcz ekshibicjonistycznej autobiografii – to tak jakby opowiedzieć swój dziecięcy fantazmat czy ujawnić dziecięce traumy i krzywdy. Schulz, szeroko przedstawiając swoje dzieciństwo, zdaje się doskonale wpisywać w kulturę psychoanalizy: czytelnik ma mieć poczucie, że dysponuje gotowym materiałem do analizy wyobraźni pisarza.

Czy jednak powinniśmy w te obrazy wierzyć? Czy Schulz, używając tej metaforyki, nie podejmuje dość skomplikowanej gry ujawniania i zasłaniania własnej biografii? Owe dziecinne obrazy pisarz wypowiada bez kłopotu, bez zająknięcia, a przede wszystkim bez wstydu. Same obrazy, a przede wszystkim kontekst ich powstania, sugerują szczęśliwe dzieciństwo – wypełnione artystycznymi zabawami i troskliwą opieką matki, czytającej balladę Goethego w oryginale. W miejsce

16. Krzysztof Stala zauważa jednak, że „Nie istnieje topos głębi, idea głębi w prozie Schulza. Istnieje zwielokrotniona siatka odbić, które zawężają się w pewnych miejscach, tworząc dynamiczną opcję wobec rzeczywistości, rodzaj splotu, poprzez który świat ukazuje się w specyficznym, jednorodnym rysunku, uchwycie-pojęciu”. Zob. Stala, *Na marginesach rzeczywistości...*, s. 67.

17. Stala, *Na marginesach rzeczywistości...*, s. 7.

znanych z psychoanalizy traum dzieciństwa, licznych kompleksów i niepewności Schulz podsuwa inne obrazy – dorożki i romantycznej ballady.

Być może ten autokomentarz stanowi ważny trop do badania relacji między dziełem Schulza a jego biografią, pozwalając przeczuć najważniejszy – i konieczny – fałsz tego dzieła. Proza Schulza powstaje bowiem jako ujawnienie i zasłonięcie jego życia w podwójnym sensie. Schulz przede wszystkim tworzy obraz szczęśliwego dzieciństwa, które zakryć ma to prawdziwe i prawdziwą rodzinę – w miejsce tej drugiej tworzy zespół figurek, którym może narzucić dowolne relacje. Ale ten szczęśliwy obraz nie tylko zakrywa inne dzieciństwo. Przede wszystkim ma za zadanie zakryć terażniejszość Schulza – jego rodzinną, zawodową i egzystencjalną sytuację, która wpędza go w różne stany chorobowe, w depresję. Schulz zatem pisze, by zakryć własne życie – podrzędnego nauczyciela: zakryć przed sobą i przed innymi. Dalej: Schulz pisze, by zakryć własne dzieciństwo, które naznaczyła trauma ekonomicznej i społecznej degradacji rodziny, degradacji spowolnianej i ukrywanej dzięki pomocy świetnie zarabiającego brata¹⁸. Wreszcie: Schulz pisze, by wydobyć się z Drohobycza i swojego fatalnego położenia. W tym celu odpowiednio kształtuje swój wizerunek – zarazem starając się zaciekawić odbiorców swoją twórczością, jak i unikać kompromitacji.

Autor *Sanatorium pod Klepsydrą* zdaje się wpisywać swoją wypowiedź w dyskurs szczerości – ujawnia swoje fantazje z dzieciństwa, zakładając, że właśnie w nich tkwi prawda o jego osobie i twórczości, lecz w kolejnych akapitach zdradza, że jego autobiografia jest tylko fikcją, która służy do uchwycenia sensu duchowego, a nie tylko faktyczności.

Od-twarzanie. Dialektyka maski i twarzy

Projekt duchowej, sięgającej do głębi powieści autobiograficznej zestawień warto z kategorią od-twarzania Paula de Mana¹⁹. Schulz wykonuje pracę zakrywania i zacierania swojej twarzy w podwójnym procesie: wizualnym (kształtowanie jednego wyrazu twarzy na licznych portretach) oraz tekstowym (proces maskowania i demaskacji – pisanie autobiografii oderwanej od faktów to także odrywanie biografii od prawdziwych wyglądów, by przedstawić jakości od-twarzane, duchowe). Schulz zatem próbuje zakryć siebie poprzez kilka gestów, wyrazów twarzy, które powtarza w tekście i na grafikach.

18. Na temat brata zob. Bohdan Łazorak, *Wpływowy brat Izidor (Baruch, Izrael) Schulz*, „Schulz/Forum” 2014, nr 3, s. 89–104.

19. Paul de Man, *Autobiografia jako od-twarzanie*, przeł. Maria Bożenna Fedewicz, „Pamiętnik Literacki. Czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej” 1986, rocznik 77, nr 2, s. 307–318.

Proces od-twarzania, maskowania i demaskowania najmocniej ujawnia się w przypadku ojca – to substancja duchowa umierającej osoby podlegać ma kolejnym metamorfozom i maskaradom. W jednej z nich twarz Jakuba okazuje się przyjmować zwierzęcy wygląd: „Twarz jego i głowa zarastały bujnie i dziko siwym włosom, sterczącym nieregularnie wiechciami, szczecinami, długimi pędzlami, strzelającymi z brodawek, z brwi, z dziurek nosa – co nadawało jego fizjonomii wygląd starego, nastroszonego lisa” (*Sklepy cynamonowe*, s. 61). Fizjonomia lisa przekłada się na zmianę percepcji – uwaga ojca koncentruje się na zakamarkach i kominach, na doznaniach z innego świata życia, jakby opuszczał już przestrzeń ludzkich zmysłów, by komunikować się z rzeczywistością za pośrednictwem innych bodźców, a kontakt nawiązywał już tylko z kotem, zainteresowanym podobnymi obszarami.

Coś, co mogłoby pozostać tylko portretowym podobieństwem²⁰, pozwolić się wpisać w znany dyskurs historii twarzy, gdy dostrzegano w ludzkich osobnikach podobieństwa do różnych zwierząt²¹, u Schulza zostaje przeniesione w inny rejon. Zwierzęce podobieństwo nie służy tu bowiem do charakterystyki osoby, lecz do rozwinięcia alternatywnych historii – już nie o podobieństwo tu chodzi, lecz raczej o ekwiwalencje i tożsamość, gdyż zwierzęce podobieństwo twarzy okazuje się nową maską jednostkowej substancji, która staje się bohaterem kolejnego opisu czy historii.

W eseju recenzyjnym dotyczącym *Cudzoziemki* Marii Kuncewiczowej Schulz pisze o fizjonomii: „Miałem od dawna pomysł, że można z twarzy spotkanego człowieka, z jego fizjonomii, wyprowadzić całą nowelę lub powieść, uruchomić niejako, zmobilizować z powrotem biografię w to, co w tej twarzy zastygło w jakiś ostateczny rezultat, w jakąś figurę fizjonomiczną”²². Schulza interesuje twarz, z którą się nie rozmawia – a jedynie na nią patrzy. Powstaje zatem nie-ludzka relacja – twarz staje się „martwym konturem fizjonomii”, skamieliną, ożywianą przez narratora, jego fantazje – ale nie przez drugiego człowieka, którego świat wewnętrzny się nie liczy. Zauważmy, że w ten sposób Schulz przedstawia większość postaci w opowiadaniach. Liczne opisy twarzy niewiele mają wspólnego z filozofią dialogu, otwarcia na innego, jego wnętrza i głębię. Zamiast tego pisarz zapisuje

20. Anna Szyjkowska-Piotrowska zwraca uwagę na rozbieżność konwencji traktowania twarzy jako całości: „Istnienie twarzy zostaje zakwestionowane. Treścią przedstawienia jest raczej maska lub zanikanie twarzy. Twarz zamieniona w maskę przestaje być synonimem jednostkowej całości i indywidualności, wskazuje na to, co kolektywne”. Zob. Anna Szyjkowska-Piotrowska, *Antyportret w wersji literackiej*, „Schulz/Forum” 2015, nr 6, s. 36.

21. Zob. Jean-Jacques Courtine i Claudine Haroche, *Historia twarzy. Wyrażanie i ukrywanie emocji od XVI do początku XIX wieku*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007.

22. Schulz, *Szkice...*, s. 30 (szkic nosi tytuł *Aneksja podświadomości. Uwagi o „Cudzoziemce” Kuncewiczowej*).

twarze zastygające w jednym geście, niezdolne do zmiany własnej mimiki – jakby dopiero ich unieruchomienie pozwalało w pełni zrealizować malarski opis²³.

Przyjrzyjmy się kilku przykładom takich opisów twarzy. W *Sierpniu* pojawia się kuzyn Emil „z twarzą, z której życie zmyło jakby wszelki wyraz”, a sama „twarz zwiędła i zmętniała zdawała się z dnia na dzień zapominać o sobie, stawać się białą pustą ścianą z bladą siecią żyłek, w których, jak linie na zatartej mapie, plątały się gasnące wspomnienia tego burzliwego i zmarnowanego życia” (*Sierpień*, s. 11). Podobnie wuj Marek „o twarzy wyjąłowionej z płci” otwiera poczet postaci jeszcze żyjących, ale już z życia wyłączonych, wyeliminowanych. Już w przypadku tych dwóch mężczyzn, ojca i syna, narrator wskazuje jakby ich rodzinne, międzypokoleniowe podobieństwo wyczerpania i konania, które w tak bujny sposób zostanie rozwinięte w przypadku postaci ojca narratora. O ile jednak zamieranie twarzy blokuje jeszcze pracę fantazji dostrzegającej zadziwiające podobieństwa, to znacznie bardziej energiczna substancja umierającego Jakuba przyjmować będzie różne formy i wykonywać przypisane maskom funkcje i działania.

Jednym z częstych tematów pojawiających się w omawianej prozie są katarynki. Ich pogłos słychać już w pierwszym opowiadaniu *Sklepów cynamonowych*, natomiast początek drugiego zbioru zawiera przedstawienie twarzy kataryniarzy:

[...] wyjedzone przez życie, były jakby zasnute pajęczyną i całkiem niewyraźne, twarze o łzawiących, nieruchomych oczach, które z wolna wyciekały, twarze wyjąłowione z życia, tak odbarwione i niewinne, jak kora drzew spękana od pogód wszelkich, i pachnące już tylko deszczem i niebem, jak ona (*Księga*, s. 121).

W opisie pięknych katarynek postaci staruszków zostają zredukowane do ich marnych nosicieli. Właściwie to katarynki wędrują na plecach kataryniarzy. By opisać ich podporządkowanie Schulz charakteryzuje twarze pozbawione już życia, co wzmacniają jeszcze obrazy pajęczyny i nieruchomych oczu. To zatem znowu twarze, które niewiele mogą powiedzieć o aktualnym stanie emocjonalnym osoby, lecz raczej mają dawać wiedzę o całym jej życiu i miejscu w podziale społeczeństwa. Twarz z kontekstu dynamicznych relacji społecznych przeniesiona zostaje w inną perspektywę – ma informować o metafizycznym losie jednostek, a nawet ich grup, ma zdradzać „tajemnicę rodu i krwi”.

23 Rosiek widzi w prozie Schulza nie metamorfozę, lecz anamorfozę: „Figury ludzkie nie tyle bowiem w jego prozie przemieniają się, co zwykle ukazują w innej postaci”. Zob. Stanisław Rosiek, *Schulz fizjonomista...*, s. 62. W trochę inną stronę zmierza Tymoteusz Skiba: „Twarz człowieka jest dla Schulza terenem nieustannego spektaklu przemian, teatru, w którym nie tylko nakładamy, ale także ściągamy maski. [...] Zastygnięcie twarzy jest równoznaczne z jej utratą”. Por. Tymoteusz Skiba, *Homunkulusy Brunona Schulza*, „Schulz/Forum” 2014, nr 3, s. 80. Oba cytaty – zestawione ze sobą – sygnalizują związek zastygnięcia twarzy z możliwością anamorficznego rozpoznania.

Twarze często zastygają w maski. Odrazą zamienia zatem „twarz w stężoną maskę tragiczną” (*Karakony*, s. 88), zaś tytułowy bohater opowiadania *Dodo*, ma także tragiczną, choć zarazem sfalszowaną fizjonomię:

Jego fizjonomia wcześniej zaczęła dojrzewać i, rzecz dziwna, podczas gdy przejścia i wstrząsy życiowe zatrzymywały się na progu tego życia, oszczędzając jego pustą nienaruszoność, jego zmarginesowaną wyjątkowość, rysy jego formowały się na tych przeżyciach, które przechodziły mimo niego, antycypowały jakąś nie urzeczywistnioną biografię, która zarysowana zaledwie w sferze możliwości, modelowała i rzeźbiła to oblicze w iluzoryczną maskę wielkiego tragika, pełną wiedzy i smutku wszystkich rzeczy (*Dodo*, s. 294).

W przeciwieństwie do wuja Marka i kuzyna Emila, których fizjonomia zaświadcza o intensywnym życiu, które ich wyczerpało, twarz Doda jest maską fałszywą, zapisem biografii, która nie mogła się urzeczywistnić z powodu przebytej w dzieciństwie choroby. Schulz pokazuje jednak, że owa iluzoryczna maska pozwala jednak niepełnosprawnemu umysłowo bohaterowi odgrywać rolę filozofa perypatetycznego wśród drohobyckiej młodzieży. Ustalona twarz zastępuje zatem rzeczywiste doświadczenia i pozwala zająć choćby marginesowe miejsce w środowisku małego miasteczka.

Spółeczne granice masek

Fizjonomiczne opisy twarzy-masek w opowiadaniach Schulza dotyczą głównie jego drohobyckiego otoczenia. To w odniesieniu do znanych sobie osób, często z bliższej bądź dalszej rodziny można zastosować taką charakterystykę – to twarze, z którymi nie trzeba, nie warto już rozmawiać, bo zna się ich losy i można je łatwo połączyć z ich stałymi wyrazami.

Trochę inaczej Schulz podchodzi do twarzy Tłui²⁴ oraz włóczęgi, bohatera opowiadania *Pan*. Te dwie postacie pisarz opisuje w sytuacjach raczej wstydlivych, kompromitujących – Tłuja masturbuje się na śmietniku, zaś Pan defekuje w zdziczałym ogrodzie. Twarz bohaterki ukazuje następująco: „Twarz jej jest kurczliwa, jak miech harmonii. Co chwila grymas płaczu składa tę harmonię w tysiąc poprzecznych fałd, a zdziwienie rozciąga z powrotem, wygładza fałdy, odsłania szparki drobnych oczu i wilgotne dziąsła z żółtymi zębami pod ryjowatą, mięsistą wargą” (*Sierpień*, s. 7). Twarz bezdomnej, chorej umysłowo Tłui

24. Postać Tłui zwykle opisywana jest jako pozytywny obraz witalności. W przeciwną stronę zmiernają uwagi Ewy Świąc. Zob. Ewa Świąc, *Wariatka na śmietniku*. „Sierpień” Brunona Schulza, w: *Białe plamy w schulzologii*, red. Małgorzata Kitowska-Lysiak, Wydawnictwo KUL, Lublin 2010, s. 213–221.

przybiera różne wyrazy, nie może ustabilizować się w jedną maskę. Zauważmy, że ekspresja nie odpowiada tu jednak różnym stanom emocjonalnym, nastrojom i przeżyciom, lecz jest skutkiem rytmicznych przejść podobnych do ruchów akordeonu. W czasie gdy „uderza mięsistym łonem z wściekłą zapalczowością w pień bzu dzikiego” (s. 8) jej twarz przybiera jeszcze inny wygląd: „z poczerniałej, ciemniejszej od gniewu twarzy, na której, jak malowidła barbarzyńskie, wykwitają arabeski nabrzmiałych żył, wyrывa się wrzask zwierzęcy” (s. 8).

W podobny sposób zostaje pokazany włóczęga podglądany w czasie defekacji:

Była to twarz włóczęgi lub pijaka. Wiecheć brudnych kłaków wicherzył się nad czołem wysokim i wypukłym, jak buła kamienna, utoczona przez rzekę. Ale czoło to było skręcone w głębokie bruzdy. Nie wiadomo, czy ból, czy palący żar słońca, czy nadludzkie natężenie wkręciło się tak w tę twarz i napięło rysi do pęknięcia. Czarne oczy wbiły się we mnie z natężeniem najwyższej rozpacz czy bólu. Te oczy patrzyły na mnie i nie patrzyły, widziały mnie i nie widziały wcale. Były to pękające gałki, wytężone najwyższym uniesieniem bólu, albo dziką rozkoszą natchnienia.

I nagle z tych rysów, naciągniętych do pęknięcia, wyboczył się jakiś straszny, załamany cierpieniem grymas, i ten grymas rósł, brał w siebie tamten obłęd i natchnienie, pęczniał nim, wybaczał się coraz bardziej, aż wyłamała się ryczącym, charczącym kaszlem śmiechu (*Pan*, s. 57).

Zauważmy, że dynamika twarzy pojawia się w czasie czynności fizjologicznych – jakby właśnie defekacja wymagała ściągnięcia nie tylko spodni, ale też społecznej maski²⁵. Na tej twarzy widzimy grymasy bólu i rozkoszy, a zatem emocje, które nie mają prawa wyjść spod masek w teatrze życia codziennego. Te afekty ujawniają tylko wariaci i włóczędzy, przyłapani w otwartej przestrzeni, gdzie muszą ściągnąć maski, gdyż nie mogą ich zdjąć we własnych domach.

Zarówno *Sierpień*, jak i *Pan* pisane są z perspektywy dziecięcego narratora, który idzie na spacer z matką bądź odwiedza położony za podwórkiem dziki sad. W obu przypadkach wyjście poza przestrzeń miejskich ulic, w rejony łąk czy sadów prowadzi do spotkania z przedstawicielami społecznego marginesu, pokazanymi od strony ich fizjologii. Brak maski, stałego wyrazu twarzy okazuje się zatem oznaką wyłączenia z miejskiej społeczności, cechą istot bliskich z jednej strony naturze, a z drugiej mitowi – to właśnie te dwie postacie chyba najbardziej zbliżają się do dosłownie pojętej mityzacji rzeczywistości, gdyż ich problematyczny społeczny status uzupełniają imiona bądź skojarzenia z mitologią grecką.

Dialektyka twarzy i maski w opowiadaniach Schulza dość ściśle wiąże się zatem z obrazami różnych sfer społecznych. Przynależność do mieszczaństwa

25. Zauważmy, że inny opis defekacji – w *Nawiedzeniu* – został napisany w zupełnie odmienny sposób.

to zdolność noszenia jednej twarzy, która odzwierciedla czyjeś życie, jednostkowy los – zwykle jednak jest to życie już zanikające, przemijające. Natomiast brak maski, ujawnienie różnych cielesnych afektów charakteryzuje osoby spoza mieszczańskiego świata – nawet chory umysłowo Dodo dzięki mieszczańskiej, choć także zdziwaczałej rodzinie może przyjąć maskę filozofa i wędrować z dziećmi po mieście. Natomiast Tłuja czy Pan ukazani są tylko od strony doznającego ciała, które odbija się na twarzy nieosłoniętej żadną maską.

Od upalnego dnia do nocy wielkiego sezonu

Zauważmy, że pierwsze i ostatnie opowiadanie pierwszego zbioru Schulza tworzą ciekawą klamrę – właśnie, gdy uwzględni się problematykę masek. Upalny dzień sierpnia powoduje, że spacerujący po rynku mieszczanie następująco kształtują swój wygląd:

I wszyscy brodzący w tym dniu złotym mieli ów grymas skwaru, jak gdyby słońce nałożyło swym wyznawcom jedną i tę samą maskę – złotą maskę bractwa słonecznego; i wszyscy, którzy szli dziś ulicami, spotykali się, mijali, starcy i młodzi, dzieci i kobiety, pozdrawiali się w przejściu tą maską, namalowaną grubą, złotą farbą na twarzy, szczerzyli do siebie ten grymas bakchiczny – barbarzyńską maskę kultu pogańskiego (*Sierpień*, s. 4).

Upał zamienia galicyjskie miasteczko w greckie bachanalia! Wszystkim nadaje tę samą maskę, identyczny grymas. Maską ma tu wymiar tyleż indywidualny i cielesny – wynika z doznania ciepła i światła, co społeczny – maska służy do pozdrawiania się, potwierdzenia wzajemnego uznania.

W *Nocy wielkiego sezonu* natomiast dochodzi do następującej sytuacji:

Ludzie uciekali przed zmierzchem w cichym popłochu i naraz dosięgał ich ten trąd, i wysypywał się ciemną wysypką na czole, i tracili twarze, które odpadały wielkimi, bezkształtnymi plamami, i szli dalej już bez rysów, bez oczu, gubiąc po drodze maskę po masce, tak że zmierzch roił się od tych larw porzuconych, sypiących się za ich ucieczką (*Noc wielkiego sezonu*, s. 102).

Ostatnie opowiadanie *Sklepów cynamonowych* przedstawia prawdopodobnie żydowskie święto Purim²⁶ i związane z nim transgresje – picie alkoholu, hałasowanie, bluźnierstwa. W tym dość dziwnym zestawieniu świąt greckich i żydowskich

26. Zob. Shalom Lindenbaum, *Obecność elementów judaistycznych oraz tożsamości żydowskiej Brunona Schulza w jego twórczości literackiej* („Noc wielkiego sezonu”), w: *Bruno od księgi blasku. Studia i eseje o twórczości Brunona Schulza*, red. Paweł Próchniak, Wydawnictwo EMG, Kraków 2013, s. 191–207.

Schulz przeciwstawia dwa sposoby obchodzenia się z maskami. O ile wywiedzione z greckiej mitologii bachanalia w *Sierpniu* pozwalają zachować maski, o tyle święto żydowskie doprowadza do zrzucenia mieszczańskich masek i przekroczenia granic mieszczańskiej powagi, zbliżając świat miasteczka do nastroju karnawału. Jediną postacią, która nie potrafi się dostosować do świątecznego ściągnięcia masek, jest ojciec narratora – broni swoich towarów i nie chce wypuścić ich ze swojego sklepu, jakby maska kupca tak już do niego przylgnęła, że nie ma prawa jej ściągnąć.

Podsumowanie

W opowiadaniu *Emeryt* narrator fantazjuje o powrocie do szkoły w charakterze ucznia. Przesłuchanie u dyrektora kończy się dla dużo młodszych kolegów szybką demaskacją. Narrator mówi: „Patrzyłem obojętnie na ich niewczesną skruchę, na zdeformowane nagłym płaczem twarze, jak gdyby z pierwszymi łzami zesłała z nich maska ludzka i obnażyła bezkształtną miazgę płaczącego mięsa” (*Emeryt*, s. 321). Maską oznacza w prozie Schulza właśnie element ludzki, społeczny – zakrywający biologiczną substancję, która może się ujawnić w chwilach załamania społecznej roli.

Posiadanie maski nie stanowi jednak antropologicznej stałej. Pozwala właśnie na przeprowadzenie społecznej stratyfikacji na tych, którzy maski noszą, potrafią je nosić, a czasem nawet zrzucić, na przykład w ramach tradycyjnego święta²⁷. Na dole Schulzowskiej drabiny społecznej znajdują się zatem żebracy, tacy jak Tłuja czy Pan, których widzimy bez maski, w momencie, gdy ciało odciska się na ich twarzach. Środek tej drabiny zajmują właśnie mieszczenie – podporządkowani swoim maskom, aż do tego stopnia, że w narracji Schulza zaczynają przypominać manekinowe figurki, dysponujące tylko jedną stroną twarzy, potrzebną do odegrania odpowiedniej roli²⁸. Ta mieszczańska rzeczywistość, w której Schulz dorasta i żyje wydaje się tak stabilna i przejrzysta, że uchwycić ją można w stabilnych opisach fizjonomii, zarysach twarzy zastygłych w maski obrazujące życiowy los danej postaci. Jako że większość opowiadań rozgrywa się właśnie w tej sferze,

27. Roger Caillois zauważa, że „Maska była *par excellence* znakiem przewagi”, także przewagi społecznej. Zob. Roger Caillois, *Gry i ludzie*, przeł. Anna Tatarkiewicz i Maria Zurowska, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 1997, s. 93.

28. Schulz pisze: „Jeśli będą to ludzie, to damy im na przykład tylko jedną stronę twarzy, jedną rękę, jedną nogę, tę mianowicie, która im będzie do roli potrzebna” (*Traktat*, s. 37). Belting zaś zauważa, że „Maska twarzy natomiast to maska sztuczna, ukazująca i utrwalająca tylko jeden jej wyraz” (Hans Belting, *Faces...*, s. 25). U Schulza maska staje się modelem tworzenia ludzkich przedstawieli, figurek zdefiniowanych przez jedną rolę, w której mają wystąpić. Jeden wyraz, jeden gest to właśnie przystosowanie człowieka do ideału maski – stabilnej reprezentacji zmienności ludzkiej mimiki.

nie potrzeba zbyt wielu dialogów – jakby wszystkie informacje, jakie można pozyskać od osoby, były już wypisane na jej twarzy. Być może w tym świecie Schulz, zwykle przecież nieśmiały, nie czuje się doceniony i uznany, wybiera zatem ciekawy sposób poradzenia sobie z kompleksami wobec mieszczańskiego otoczenia – redukuje je do świata manekinów, masek, figurek, z którymi nie musi rozmawiać, a może je dość swobodnie opisywać.

Ale na tym nie kończy się świat Schulza. Oprócz przysłoniętego maskami mieszczaństwa, świata półżywych marionetek, pisarz dostrzega jeszcze inny świat. Świat już nie marionetek, których twarze zamknęły się w maskach, lecz rzeczywistość duchowych monad, prawdziwych indywidualności, towarzyszy ambitnych rozmów – których znajduje głównie poza Drohobyczem. W korespondencji Schulz bardzo często wspomina o takim podejściu do ludzi, których poszukuje i z którymi pragnie przebywać. By jednak do nich dotrzeć, by spotkać duchowych towarzyszy, sam pisarz musi podjąć grę ze swoją tożsamością. Musi przede wszystkim zasłonić, zamaskować swoją prawdziwą tożsamość – nauczyciela rysunków, a przede wszystkim robót ręcznych, swoją trudną sytuację egzystencjalną (żyje z matką, siostrą, siostrzeńcami, przez lata wspierany przez brata, po jego śmierci w 1935 roku sam musi utrzymywać rodzinę). Schulz zatem maskuje swoją sytuację życiową za pomocą obrazu dzieciństwa – ale nie może być to prawdziwe dzieciństwo, tak jak nie interesuje go genealogia żydowskiej rodziny kupieckiej. Tę rzeczywistość degraduje do statusu wtórnych masek, a w jej miejsce podstawia własną fantazję na temat duchowej genealogii, zbliżonej do prywatnej mitologii. Mityzacja rzeczywistości polega tu zatem na podwójnym zamaskowaniu własnej rzeczywistości – realna codzienność ma być światem mieszczańskich masek – tak zostaje przedstawiona, a zarazem ukryta za obrazami dziwnych doznań, eksperymentów i fantazji. Ten zabieg pozwala Schulzowi zachować maskę szczęśliwego dziecięcego geniusza, któremu życiowe przypadki zablokowały rozwój²⁹. A ta maska okazała się na tyle atrakcyjna, że przyjął ją nie tylko sam pisarz, lecz także wielu jego czytelników.

29. W liście do Romany Halpern z 3 marca 1938 pisał: „Żał mi straconej, zmarnowanej głupio młodości: jest we mnie gorączka i niepokój, i panika „przed zamknięciem bramy” (Bruno Schulz, *Księga listów*, oprac. Jerzy Ficowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002, s. 160).

Izabela Tomczak, Paweł Stachura

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Kształtowanie tożsamości awatara w grach komputerowych Studium komputerowych adaptacji *Waldena* Henry’ego Davida Thoreau

Wiele gier komputerowych umożliwia mniej lub bardziej swobodne kształtowanie postaci, którą się gra (*player character*), przy czym warto podkreślić, że już w latach osiemdziesiątych XX wieku postać ta była określana jako awatar¹, tak jakby gracz ucieleśniał się w fikcyjnym świecie w swoim komputerze. Kształtowanie awatara, jak podkreślają gracze i krytycy, jest jednym ze źródeł przyjemności i rozrywki, gdyż daje graczom poczucie swobody i możliwość wyrażenia siebie oraz realizacji marzeń na swój temat. Krytyka i teoria gier komputerowych omawiają tworzenie i kształtowanie awatarów, posługując się pojęciem “kustomizacji”, czyli dostosowania produktu do potrzeb gracza; kustomizacja następuje zwykle przez wybór niewielkiej liczby wariantów i opcji, które same często narzucają graczom zaprojektowane przez kogoś obrazy postaci², często oparte na stereotypach dotyczących kobiet³, mężczyzn i różnych grup etnicznych⁴. Jednocześnie jednak wielu graczy identyfikuje się ze swoimi awatarami⁵, wykorzystując je do zaspokajania podstawowych potrzeb społecznych, takich jak poczucie przynależności, uznania, wyrażania uczuć i opinii, kształtowania swojego wizerunku⁶. Część krytyków

1. Kelly Boundreau, *Avatars*, w: Mark. J.P. Wolf, *Encyclopedia of Video Games: The Culture, Technology and Art of Gaming*, Greenwood, Santa Barbara 2012, s. 60–62.

2. Zach Wagoner, *My Avatar, Myself: Inentity in Vodeo Role-Playing Games*, McFarland, Jefferson 2009.

3. Nicholas Merola, Jorge Pena, *The Effects of Avatar Appearance in Virtual Worlds*, „Journal of Virtual Worlds Research”, 2010, 2, 5, s. 4–12.

4. Lisa Nakamura, *Cybertypes: Race, Ethnicity, and Identity on the Internet*, Routledge, New York 2002.

5. Jilian Hamilton, *Identifying with an Avatar: An Interdisciplinary Perspective*, „Proceedings of the Cumulus Conference: 38° South: Hemispheric Shifts Across Learning, Teaching and Research, 12–14 November 2009, Swinburne University of Technology and RMIT University, Melbourne, Australia” <https://www.researchgate.net/publication/41016689_Identifying_with_an_avatar_a_multidisciplinary_perspective> (3.12.2017).

6. Kathy Cleland, *Image Avatars: Self-Other Encounters in a Mediated World*. Rozprawa doktorska dostępna na stronie autorki <http://www.kathycleland.com/wp-content/uploads/2009/07/cleland_thesis-2008-image-avatars.pdf> (15.11.2017).

zadaje pytanie, jak dużo swobody mają gracze w kształtowaniu awatarów⁷. Czy wizerunek budowany z szeregu standardowych opcji może zastąpić swobodne kształtowanie swojej tożsamości w realnym życiu? Jak dużą swobodę dają gry w takiej aktywności?

Do omówienia tych kwestii dobrze nadaje się przykład adaptacji książki *Walden, czyli życie w lesie* Henry'ego Davida Thoreau, którego jednym z głównych tematów jest wolność od ograniczeń narzuconych społecznie, a jednocześnie podporządkowanie się regułom narzuconym przez przyrodę. Podobnie w grze komputerowej stworzonej na podstawie tekstu Thoreau, swoboda działania i indywidualnej ekspresji wydaje się jedną z podstawowych cech gry: na ile gracz może swobodnie kształtować swoją tożsamość w adaptacjach *Waldena* Thoreau? Pytanie to wydaje się ważne również dlatego, że istnieją już trzy gry oparte na pamiętniku pustelnika znad jeziora Walden: *Walden, A Game* (2017), *Walden, Thoreau It All Away* (2016), oraz *Walden and the Werewolf* (2014), która jest tylko marginalnie powiązana z tekstem Thoreau. Dostępne są one na serwerze itch.io i są bardzo od siebie różne: różne są ich struktury fabularne, tematyka oraz samo podejście do grania i zabawy. Ponieważ związane są one z tekstem literackim, można je uznać za trzy różne odczytania *Waldena*, skupiające się na różnych obszarach myśli Thoreau i różnych tezach z jego tekstu. Co ważne, różnice pomiędzy trzema grami można odnieść do trzech stadiów ewolucji gier komputerowych oraz do ogólnego podziału w historii literatury i sztuki najnowszej: od modernizmu, przez postmodernizm, do okresu określanego niezbyt odkrywczo jako post-postmodernizm. Przedstawiona poniżej analiza prowadzi do wniosku, że gry-adaptacje tekstu i różne interpretacje tego tekstu są ze sobą powiązane i można je podzielić na tę samą sekwencję okresów filozoficznych, a z tego wynikają trzy różne podejścia do pojęć tożsamości i awataru. Ponieważ analiza przedstawiona w niniejszym artykule wynika ze współczesnej teorii gier internetowych, opis tła teoretycznego rozpocznie się od cytatu z klipu na YouTube.

W niedawno opublikowanym klipie na temat teorii gier komputerowych, MatPat, DannyMendiola, Luke MacAdams i IDistraxx⁸ argumentują, że ewolucja gier komputerowych dzieli się na fazy podobne do okresów w rozwoju sztuki, literatury i filozofii dwudziestowiecznej: modernizm, postmodernizm i post-postmodernizm, przy czym historia gier komputerowych przebiega według autorów znacznie szybciej, osiągając stadium post-postmodernistyczne po zaledwie czterdziestu latach. Według autorów klipu, modernizm w sztuce przypomina

7. Karen E. Dill, Kathryn P. Thil, *Video Game Characters and the Socialization of Gender Roles: Young People's Perceptions Mirror Sexist Media Depictions*, „Sex Roles”, 57, 11–12, s. 851–864.

8. MatPat, Danny Mendiola, Luke MacAdams, IDistraxx, *Game Theory: Gaming is BROKEN! ... What Comes Next?* <<https://www.youtube.com/watch?v=gxzKZdTxNp8&t=6s>> (23.07.2017).

okres w latach dziewięćdziesiątych XX wieku, kiedy powstawały pierwsze gry „zanurzające” gracza w fikcyjny świat (*immersion games*): innowacje techniczne i postęp techniczny prowadziły do powstania bardziej sugestywnych reprezentacji doznań zmysłowych, pamięci i doświadczenia. Natomiast w projektowaniu gier postmodernistycznych celem nie jest „zanurzenie” w fikcyjny świat: odrzucenie sugestywnej i angażującej gracza reprezentacji ma być podobne do postmodernistycznego odrzucenia tradycyjnych funkcji sztuki, odrzucenia norm wartości artystycznej. Tak jak wszystko może być sztuką postmodernistyczną, wszystko może być również taką grą. Jako przykłady autorzy klipu podają dzieła surrealistów oraz gry autorów niezależnych (*Indie gaming*) z początku XXI wieku:

W grach autorów niezależnych widać ten sam pomysł, co u surrealistów. W tych grach eksperymentalnych podważane są wszystkie nasze wyobrażenia o tym, czym w ogóle jest gra komputerowa. Na przykład Soda Drinker Pro jest jak narkotyczna wizja, ma niechlujną grafikę w tle, niewygodne guziki do kierowania postacią, i dosłownie udaje okropną grę, dopóki nie dokopie się do znacznie lepszej, całkowicie ukrytej drugiej gry. A co z grami takimi jak Mountain? Autorzy tej gry obiecali, cytuję, „spełnić marzenia o byciu górą”. Albo Rock Symulator (symulator kamyka), żart, na który znalazły się pieniądze z crowdfundingu – całość gry polega na obserwacji kamyka. [...] Najbardziej widać tę zmianę w trendzie do produkcji gier, w których świadomie podkreślany jest ich status gier komputerowych, na przykład w Pony Island trzeba się wyrwać z pliku gry na swoim komputerze, w Undertale zapisywanie i ładowanie zapisanej gry jest częścią fikcyjnego świata, w którym się gra, a w Doki Doki Literature Club trzeba samemu modyfikować pliki gry, by dojść do jej przerażającego zakończenia. Są to gry, których celem jest łamanie przyjętych zasad, stanowiących o tym, jak się gra, w co się gra oraz czym w ogóle jest granie⁹.

W końcu post-postmodernizm jest powrotem do gier narracyjnych i realistycznych, co odzwierciedla panujący nastrój zmęczenia i znużenia ironią i wywrotowością gier postmodernistycznych.

To raczej krótkie i niefrasobliwe omówienie modernizmu i postmodernizmu należy uzupełnić o odwołania do bardziej konkretnych analiz zbioru *Walden* oraz do ogólnie znanych koncepcji teoretycznoliterackich. Po pierwsze, ponieważ większość krytyków identyfikuje przyrodę i poleganie na sobie (*self-reliance*) jako główne tematy książki Thoreau, tematy związane z amerykańską tożsamością narodową¹⁰, to omówienie gier powinno również odwołać się do modernistycznych i postmodernistycznych koncepcji przyrody i autonomii podmiotu. Podobnie, ponieważ kompozycja *Walden* jest często omawiana jako przykład

9. MatPat, Danny Mendiola, Luke MacAdams, IDistraxx, *Game Theory...* (23.07.2017).

10. Francis Otto Matthiessen, *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*, Oxford University Press, Oxford 1968, s. 174.

formy organicznej, na przykład w dziele Francisa Otto Matthiessena o renesansie amerykańskim oraz w wielu późniejszych książkach, w niniejszym omówieniu zostanie podjęta próba zastosowania pojęcia formy organicznej do analizy gier komputerowych, adaptacji *Walden*. Równie ważne są analizy formalistyczne, których autorzy posługują się pojęciami formy zamkniętej i otwartej, jak sugeruje historyczny przegląd interpretacji dzieła Thoreau (2007), gdzie wymienione są późnomodernistyczne analizy Shermana Paula (1957) i Charlesa R. Andersona (1961), porównane do odczytań szczegółowych (*close reading*) „zamkniętego artefaktu werbalnego” (*self-contained verbal artifact*), porównywalnego z wierszem; te pojęcia podobne są do zamkniętych i otwartych modeli fabuły gry, które zostaną omówione poniżej.

Najbardziej skomplikowane pojęcie, przydatne w postmodernistycznym odczytaniu *Walden* (tekstu i jego adaptacji na gry), to podmiotowość postmodernistyczna. Klasyczna interpretacja *Walden* w książce Matthiessena, który uznał *Walden* za formę organiczną wyrosłą z samodzielnego, polegającego na sobie podmiotu¹¹, sugeruje przekonanie krytyka o totalnej autonomii podmiotu i o potrzebie jego afirmacji. Takie odczytanie zostało niedawno rozbudowane i usystematyzowane przez Forougha Baraniego i Wan Roselezam Wan Yahyę¹². Pojęcie formy organicznej prowadzi jednak do pytań, które przypominają postmodernistyczną dekonstrukcję podmiotu przez Derridę w eseju *Różnia*¹³. Tak jak pytający podmiot w szkicu Derridy kwestionuje proces *różni* (różności), choć nie może zostać ukonstytuowany przez ten proces, jak sugeruje francuski filozof, kiedy pyta o to, „kto różni” w procesie różnicowania i definiowania pojęć¹⁴, tak samo podmiot wzrostu nie jest konstytuowany przez sam wzrost. Organiczna forma wypowiedzi podmiotu nie jest sama wzrostem (mechanizmem wzrostu), nie jest sama w stanie produkować form organicznych; myśl i wypowiedź nie są w stanie udzielić odpowiedzi, same z siebie, na pytania o to, „kto rośnie”, „z czego wyrasta” myśl i podmiotowość. Inny sposób postmodernistycznego zakwestionowania autonomii podmiotu pochodzi od myśli Althussera: podmiot ekonomiczny jednocześnie narzuca i polega na nieosobowych formach determinizmu ekonomicznego i opresji¹⁵. Nawet dekonstrukcja podmiotowości, jak zasugerował

11. Matthiessen, *American Renaissance...*, s. 176.

12. Forough Barani, Wan Roselezam Wan Yahya, *Literary Art as a Form of Self-Inquiry in Thoreau's Walden*, „International Journal of Interdisciplinary Social Sciences”, 2010, 5, 1, s. 39–51.

13. Jacques Derrida, *Różnia (différance)*, przekł. Joanna Skoczylas, w: Marek Siemek, *Drogi współczesnej filozofii*, Czytelnik, Warszawa 1978, s. 374–411.

14. Derrida, *Różnia...*, s. 380.

15. Louis Althusser, *W imię Marksa*, przeł. Michał Herer, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2009, s. 228 i nn.

James Heartfield w 2002 roku, ma cechy samozwrotności i samozaprzeczenia, co prowadzi do zatrzymania procesu dekonstrukcji:

Krytyka podmiotowości charakteryzuje się pewną intensywnością emocjonalną, pewnym *elan*. Rozpoczyna się ona od działań ostrożnych, jakby dziecko testowało nowopoznane bluźnierstwo. Odkrywszy, że nie napotyka na silny opór, krytyka podmiotowości skacze do przodu, wywarzając otwarte drzwi. To tak, jakby ktoś zebrał odwagę, by powiedzieć „Podmiot jest nagil!”, po czym nagle wszyscy dostrzegają nagość mówiącego. Takie nagłe zmiany zachęcają krytyków do działania. Atak na Podmiot przybiera formę rewolucji, jak szturm na Pałac Zimowy. Ci, którzy stawiają opór, to starzy, reakcyjni głupcy. Dość szybko wczorajsze poglądy rewolucyjne stają się poglądami dzisiejszego establishmentu. Postmodernizm jest dziś obowiązkową częścią programu nauczania nauk humanistycznych¹⁶.

W kontekście gier komputerowych miejsce podmiotu wydaje się podwójnie zagrożone: teoretycy regularnie kwestionują zdolność podmiotu do podejmowania decyzji w grze komputerowej¹⁷, ale pytają również o granice możliwości kształtowania podmiotu w grze¹⁸. W grach bazujących na tekście Thoreau pojęcie podmiotowości organicznej może nawet doprowadzić do zakwestionowania autonomii podmiotu: skoro Thoreau, narrator *Walden*, musiał podporządkować się wyższym prawom przyrody, jak deklaruje w rozdziale *Wiosna*, tak by samą swoją podmiotowością wyrażać zgodę z prawami natury, o ile więcej musi podporządkować się gracz, który musi działać zgodnie z zasadami, by w ogóle umożliwić grze działanie, nie mówiąc o wygraniu? Jeśli gra oparta na *Walden* ma symulować przyrodę, to prawdopodobnie będzie również symulować działanie jej praw, ograniczając tym samym autonomię i swobodę podmiotu-gracza, za pomocą ograniczonej liczby opcji, sztywnego scenariusza gry oraz zamkniętej architektury jej fikcyjnego świata. I odwrotnie: dostatecznie otwarta architektura gry może umożliwić graczowi naruszenie zasad „zgodnego z przyrodą” życia nad jeziorem Walden, na przykład poprzez niszczenie krajobrazu, naruszanie praw własności, zmianę scenariusza i projektu gry lub poprzez opuszczenie jeziora. W ten sposób sama struktura gry odnosi się do paradoksów formy organicznej i praw przyrody, czyli do problematyki książki *Walden*.

Jeszcze jeden kontekst teoretyczny, ważny dla interpretacji projektów graficznych w grach, to pojęcie postmodernistycznej estetyki wzniosłości, „wzruszenia,

16. James Heartfield, *The “Death of the Subject” Explained*, Hallam University Press, Sheffield 2002, s. 20. (Przeł. I.T., P.S.).

17. Torill Mortensen, *Playing with Players: Potential Methodologies for MUDs*, „Game Studies”, 2002, 2, 1, <<http://www.gamestudies.org/0102/mortensen/>> (2.4.2017).

18. Joachim Backe, *Narrative Rules? Story Logic and the Structures of Games*, „Literary and Linguistic Computing”, 2012, 27,3, s. 243–260.

które prowadzi każdą myśl (w tym myśl krytyczną) do jej granic”¹⁹. Koncepcja wzniosłości postmodernistycznej jest dobrze znana; jej komponenty to zaburzenie przyczynowości i niedookreślenie w reprezentacji rzeczywistości, lęk i niebezpieczeństwo oraz ryzyko podejmowane w zabawie wynalazkami, formami i koncepcjami²⁰. Estetyka wzniosłości rzadko bywa przywoływana w omówieniach książki Thoreau, do którego w większości opracowań odnosi się estetyka malowniczości i sielanki, zgodnie z analizami Leo Marxa²¹ i nowszymi dziełami ekokrytycznymi Lawrence’a Buella²². Z drugiej jednak strony, analizy przedstawione w książce Richarda Bridgmana *Dark Thoreau*²³ dotyczą tematyki strachu, poczucia klęski, resentymentu i okrucieństwa w dziełach Thoreau. Znacznie bardziej pasuje estetyka wzniosłości do postmodernistycznych gier komputerowych, o czym mowa w dalszej części artykułu.

Pewna liczba opracowań szczegółowych wprost odwołuje się do gry i zabawy, a nawet do gier komputerowych, jako kontekstów interpretacyjnych w analizie *Walden*. Na przykład Maura D’Amore w artykule o „nierealnej posiadłości Thoreau”²⁴ opisuje *Walden* jako zapis „zabawy w dom”, symulowanego kontaktu z przyrodą i życiem na wsi, rodzaj wakacyjnego żartu w wykonaniu mieszcza. Autorka cytuje z prasy współczesnej Thoreau, udowadniając, że wakacyjna gra w emersonowskie poleganie na sobie, symulowana samowystarczalność oraz zabawa w rolnictwo były często wówczas (jak i dziś) spotykanymi reakcjami na urbanizację i tryb życia w wielkim mieście.

Symulacja i gra nie zawsze jest jednak sposobem na przyjemną rekreację, jak zauważa Marvin K.L. Ching w swoim studium o grach i zabawach jako metaforach życia w kulturze amerykańskiej²⁵. Ching, krytyk-psycholingwista, podaje liczne przykłady gry i zabawy jako metafory życia, usprawiedliwiającej krótkowzroczność, wąskie horyzonty, egoizm oraz pragnienie osiągnięcia natchmiastowej satysfakcji. Nieoczekiwanie, w przykładach zostaje wymieniony

19. Jean-François Lyotard, *Lessons on the Analytic of the Sublime*, red. Werner Hamacheri, Davind E. Wellbery, przekł. Elizabeth Rottenberg, Stanford University Press, Stanford 1994, s. x.

20. Jean-François Lyotard, *Kondycja ponowoczesna*, przekł. Małgorzata Kowalska i Jacek Migasiński, Aletheia, Warszawa 1998, s. 87–88.

21. Leo Marx, *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*, Oxford University Press, Oxford 1964.

22. Lawrence Buell, *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, Harvard University Press, Cambridge 1995.

23. Richard Bridgman, *Dark Thoreau*, University of Nebraska Press, Lincoln 1982.

24. Maura D’Amore, *Thoreau’s Unreal Estate: Playing House at Walden Pond*, „The New England Quarterly”, 2009, 82, 1, s. 56–79.

25. Marvin K.L. Ching, *Games and Play: Pervasive Metaphors in American Life*, „Metaphors and Symbolic Activity”, 1993, 8, 1, s. 43–65.

*Walden*²⁶ jako wyraz niepoważnego nastawienia do życia i przyrody, co jest oceną nie do końca sprawiedliwą, lecz może się okazać ważne dla analizy gier komputerowych powstałych na podstawie tekstu Thoreau, zwłaszcza jeśli otwarta struktura gry zapewni graczom możliwość realizacji fantazji o agresji lub błyskawicznym zaspokojeniu pragnień. Tak dzieje się na przykład w grze *Fallout 4*, gdzie jezioro Walden i chata Thoreau pojawiają się jako miejsce akcji: w świecie po zagładzie atomowej jezioro jest na wpół wyschłe, otoczone martwymi drzewami, a jednak domek Thoreau wciąż stoi jako eksponat muzealny w skansenie. Wokół chaty stoją plakaty muzealne, a za naciśnięciem guzika można wysłuchać elektronicznego przewodnika, który cytuje książkę *Walden*, przy czym wypowiedzi te obdarzone są ironicznym lub sceptycznym komentarzem przez postacie poboczne (ale nie przez awatar gracza). Epizod ten jest częścią pobocznego wątku gry, rodzajem ironicznego komentarza na temat świata gry, w którym wszechobecne są przemoc i zniszczenie.

Kolejnym przykładem, pozornie słabiej związanym z tematyką gier, jest studium Thomasa Koeniga²⁷ dotyczące komercjalizacji i fragmentacji tekstu Thoreau, który w Stanach Zjednoczonych funkcjonuje w obiegu popularnym, w postaci krótkich cytatów na koszulkach, w reklamach, w piosenkach i filmach oraz na niezliczonych memach w internecie. Koenig twierdzi, że jest to przykład postmodernistycznej estetyki cytatu i pastiszu, lecz według krytyka podobną estetyką posługiwał się sam Thoreau, wykorzystując krótkie cytaty z autorów sobie współczesnych, a przede wszystkim z autorów klasycznych. *Walden* jest zatem, według Koenigsa, rodzajem wypisów z literatury światowej. Złuszczka jedna z analizowanych poniżej gier funkcjonuje w podobny sposób.

Na koniec, rozdział o ekonomii w *Walden*, omawiany przez większość interpretatorów tej książki, jest powiązany ze współczesną Thoreau doktryną liberalizmu gospodarczego. Szczegółowo omawiali ten związek Thomas D. Birch i Fred Metting²⁸ w artykule o założeniach ekonomicznych książki Thoreau. Birch zidentyfikował w tekście liczne ukryte odwołania do dzieł Adama Smitha i Jean-Baptiste'a Saya, dochodząc do wniosku, że „choć Thoreau odrzucał teorię wartości według Smitha, jego przekonanie o konieczności podziału pracy oraz jego definicję bogactwa, to *Walden* i *Bogactwo narodów* mają zaskakująco liczne wspólne tematy: oba dzieła podkreślają związek pomiędzy wolnością indywidualną i wzrostem gospodarczym, nieufnie odnosząc się do regulacji gospodarki przez rządy²⁹. Taka jest

26. Ching, *Games and Play...*, s. 54.

27. Thomas Koenigs, *The Commonplace Walden*, „ESQ: A Journal for the American Renaissance”, 2013, 59, 3, s. 439–480.

28. Thomas D. Birch, Fred Metting, *The Economic Design of Walden*, „The New England Quarterly”, 1992, 65, 4, s. 587–602.

29. Thomas D. Birch, Fred Metting, *The Economic Design of Walden*, s. 594.

również tematyka, nawet jeśli niewyrażona wprost, gier opartych na ekspansji terytorialnej i gospodarczej, czyli rozlicznych klonów *Cywilizacji* i *Warcrafta*, oraz wcześniejszych podobnych gier z lat dziewięćdziesiątych XX wieku, np. *Settlers*. Ekonomia jako główny lub poboczny wątek gry komputerowej jest być może powiązana z tematyką artykułu D'Amore o zabawie w gospodarstwo domowe.

Analiza gier komputerowych będących adaptacjami zbioru esejów *Walden* Thoreau skupi się zatem na następujących kwestiach: ile swobody pozostawia gra podmiotowości gracza, na ile możliwa jest modyfikacja samej gry, czy gracz zmuszony jest do przestrzegania praw fikcyjnej „przyrody” świata gry, na ile zamknięta jest struktura miejsca akcji i scenariusza gry, czy gracz może kształtować wygląd i wypowiedzi swojego awatara, czy gra zapewnia natychmiastowe zaspokojenie pragnień i czy toleruje ona krótkowzroczność, czy ekonomia gry opiera się na indywidualnej inicjatywie i swobodnym dostępie do zasobów naturalnych, wreszcie, czy w grze pojawiają się cytaty z tekstu Thoreau i czy ich użycie ma cechy rozbudowanej kolekcji, wypisów z literatury.

Pytania te są powiązane z jedną z podstawowych koncepcji teoretycznych w badaniach nad grami, czyli z typologią gier według Rogera Caillois. Według francuskiego krytyka, problem z klasyfikacją gier nie leży, jak mogłoby się wydawać, wyłącznie w kwestii tworzenia odpowiednich kategorii: trudność polega raczej na znalezieniu odpowiednio szerokich kryteriów podziału. Biorąc pod uwagę ogromną różnorodność w świecie gier, znalezienie systemu, który włączyłby takie cechy jak zasady gry, liczba potencjalnych graczy czy złożoność fabuły w jasny i logiczny sposób, graniczy z niemożliwością. Żeby stawić temu czoła, Caillois proponuje oryginalną terminologię, dzieląc gry wobec dominującego w nich elementu: rywalizacji, losowości, symulacji i vertigo³⁰. I tak powstały kolejno: *agon*, *alea*, *mimicry* i *ilinx*. Każda kategoria zajmuje pewne miejsce na spektrum kreatywności, pewnego continuum oscylującego pomiędzy dwoma biegunami; grami polegającymi na improwizacji (*paidia*), i grami wymagającymi dyscypliny (*ludus*)³¹.

Pierwsza kategoria, *agon*, obejmuje gry, w których bardzo istotna jest rywalizacja. Główną funkcją takich gier jest, po pierwsze, zapewnienie graczom sprawiedliwych, jednakowych warunków na starcie i po drugie, wybranie zwycięzcy na podstawie jednej umiejętności, na przykład szybkości, pomysłowości czy wytrzymałości. Gry *agon* wymagają dyscypliny i wysiłku, ponieważ to one są kluczem do wygranej. Nie dzieje się tak w grach z kategorii *alea*, która swoją nazwę czerpie z łacińskiego określenia na grę w kości, gdzie sukces jest niezależny

30. Roger Caillois, *Gry i ludzie*, przekł. Anna Tatarkiewicz i Maria Żurowska, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 1997, s. 12.

31. Caillois, *Gry i ludzie*, s. 13.

od umiejętności gracza. W przeciwieństwie do gier *agon*, zwycięstwo w grach *alea* zależy od łutu szczęścia, a nie od kompetencji uczestnika. "Gracz jest całkowicie bierny; nie używa swojej zaradności, umiejętności, siły czy inteligencji. Jedyne, co może zrobić, to czekać pełny nadziei i drżeć przed losem wyrzuconym na kości"³². Wynik takiej gry może diametralnie się zmienić bez najmniejszej zapowiedzi. Callois zaznacza jednak, że mimo pozornego kontrastu tych dwóch kategorii, niektóre gry mogą wykazywać cechy obu typów. Dobrym przykładem takiej gry jest karciany poker, gdzie szczęście determinuje rękę każdego gracza, ale do zwycięstwa wymagane są pewne umiejętności psychologiczne i taktyczne.

Mimicry, trzecia kategoria gier według Callois, wydaje się nie pasować do dwóch poprzednich w swojej charakterystyce. Zamiast opisywać udział umiejętności gracza w rozgrywce, ta grupa bazuje na elemencie naśladownictwa. Innymi słowy, taka gra polega na stworzeniu iluzji, często przy użyciu rekwizytów, kostiumów czy dekoracji i przyciągnięciu widza. Zdaniem Caillois, mecze wrestlingowe czy futbolowe są w swojej naturze czysto teatralne; wywołują emocje, wymagają noszenia pewnych strojów i, co ważne, mogą zamienić najbardziej utalentowanych graczy w celebrytów. Można wtedy powiedzieć, że wyżej wymienione gry typu *agon*, w których wymagany jest wysiłek gracza, mają pewne cechy gier typu *mimicry*. Po raz kolejny kategorie częściowo się pokrywają, co z jednej strony pozwala na dokładniejszy opis poszczególnych gier, ale z drugiej podważa stabilność podziału.

Ostatnia grupa gier, *ilinx*, być może najbardziej intrygująca, dotyczy takich dziedzin, gdzie istotna jest nagła zmiana, zburzenie statusu quo. Opiera się więc na wzbudzaniu gwałtownych uczuć paniki czy niepokoju, często jako rezultat wyjątkowo ryzykownych zabiegów, jak na przykład skomplikowanych akrobacji. Żeby zilustrować tę grupę, Caillois przywołuje meksykańskie praktyki *voladores*:

W Meksyku, *voladores* [...] wspinają się na szczyt słupa o wysokości od 65 do 100 stóp. Za pomocą skrzydeł przywiązanych do ich nadgarstków, przeistaczają się w orły. W talii są przywiązani końcem sznura. Sznur przechodzi dalej pomiędzy ich palcami u stóp w taki sposób, żeby mogli zawisnąć głową w dół z rozpostartymi na boki ramionami. Zanim opadną na ziemię, muszą wykonać wiele okrążeń [...] po ciągle poszerzającym się torze ich lotu. Cała ceremonia, zaczynająca się w południe i obejmująca kilka takich lotów, jest interpretowana jako taniec zachodzącego słońca, a także kojarzona z ptakami, przeciwstawieniu się śmierci³³.

Po raz kolejny można wyciągnąć wniosek, że powyższa gra poza cechami swojej kategorii, na pewnych zasadach mogłaby być włączona do grupy *mimicry* (z racji

32. Caillois, *Gry i ludzie*, s. 17.

33. Caillois, *Gry i ludzie*, s. 23.

swojej teatralności, użycia kostiumów etc.). Można więc wywnioskować, że cztery grupy Callois: *agon*, *alea*, *mimicry* i *illinx* to raczej ogólne wskazówki interpretacji rozmaitych gier, a nie wyłączne, jednoznaczne kategorie. Kategoryzacja gier komputerowych, pozornie bardziej jednorodna, ulega podobnym trudnościom. Typologia gier nie polega na wyłączności, a raczej na zbiorze cech, którą dany tytuł posiada. Skategoryzowanie gier jako modernistyczne, postmodernistyczne czy nawet post-postmodernistyczne polega na ujęciu ich w bardziej otwartym, ogólnym znaczeniu, gdzie kluczowy jest zamysł twórczy i eksperyment (lub jego brak) z formą, raczej niż bardziej typowe podziały (np. względem perspektywy gracza czy tematyki).

Trzy gry, które są przedmiotem tego artykułu, czyli *Walden, A Game* (2017), *Walden, Thoreau It All Away* (2016), i *Overcast: Walden and the Werewolf* (2014), są trudne do jednoznacznego skategoryzowania. Z racji ich wspólnego, literackiego przodka i bycia wyprodukowanymi przez małe, niezależne studia, te tytuły różnią się znacznie od tradycyjnych, komercyjnych przykładów. Już na tej podstawie można stwierdzić, że wykazują postmodernistyczną intertekstualność przez nawiązanie do eseju Thoreau oraz cechują się pewną indywidualnością przez swą przynależność do gier niszowych. W konsekwencji, gry te wykraczają poza tradycyjną klasyfikację, jaką proponuje Caillois, ale mogą być zbiorczo określone mianem „gier postmodernistycznych”.

Zdaniem Marka Woolfa³⁴, wyjątkowość gier komputerowych polega na ich głębokiej więzi z odbiorcą, a dokładniej z graczem. Dodatkowo, wiele współczesnych cieszących się uznaniem gier skupia się na wartkiej akcji i oczekuje od gracza refleksu i zdolności adaptacji. „Dzięki niemal natychmiastowym reakcjom komputera na bodźce [...] gry wideo często są projektowane w taki sposób, żeby wymagać szybkiego działania i refleksu, zupełnie jak sport czy takie gry jak pinball czy tenis stołowy. Dla niektórych to szybkie tempo akcji jest tak silnie powiązane z doświadczaniem gry, że w węższych definicjach gier wideo wyklucza się gry tekstowe, adaptacje gier karcianych itp.”³⁵. Takie rozumowanie odbija się echem na przemyśle komputerowym, co może być zweryfikowane chociażby przez zwrócenie uwagi na stan rynku gier. W ankiecie magazynu *Forbes*³⁶, na liście 10 bestsellerów roku 2017 dominują tytuły skupione na wartkiej akcji, takie jak *Call of Duty: WWII*, *Destiny 2* czy *GTA V*. W takiej rzeczywistości, *Walden, A Game* nie zasługuje na swój podtytuł, gdyż nie ma w tej grze akcji, a *Thoreau It All Away* mogłoby zostać wyrzucone do kosza, gdyż jest celowo uproszczoną parodią gry

34. Mark J.P. Wolf, *The Medium of the Video Game*, University of Texas Press, Austin 2001.

35. Wolf, *The Medium...*, s. 15.

36. Erik Kain, *The Best-Selling Video Games of 2017 (So Far)*, „Forbes”, 16.12.2017, <<https://www.forbes.com/sites/erikkain/2017/12/16/the-best-selling-video-games-of-2017-so-far>> (5.01.2018).

komputerowej. Zgodnie z hipotezą zaproponowaną na kanale Game Theory „[w] tych grach eksperymentalnych podważane są wszystkie nasze wyobrażenia o tym, czym w ogóle jest gra komputerowa”³⁷, a to właśnie ma miejsce w wyżej wymienionych tytułach. Poza różnicami względem akcji, „postmodernistyczne” tytuły zainspirowane esejem Thoreau zapewniają graczowi ograniczoną immersję, równie szczątkowe awatary i nie przyciągają odbiorcy przez rozbudowaną narrację albo postaci. I właśnie ta niekomercyjność, niszowość tych tytułów przyrównuje je do postmodernistycznych eksperymentów z tekstem, które początkowo były odbierane z rezerwą przez szeroką publikę bądź nawet z otwartą niechęcią.

Walden, A Game zaczyna się od krótkiej animowanej sekwencji, w której narrator, domniemany Thoreau, cytuje fragment eseju *Walden*. Tym samym, awatar wewnątrz świata gry wyjaśnia swój cel rozgrywki tak jak oryginalny autor uczynił to w tekście: „Zamieszkałem w lesie, albowiem chciałem żyć świadomie, stawać w życiu wyłącznie przed najbardziej ważkimi kwestiami, przekonać się, czy potrafię przyswoić sobie to, czego może mnie życie nauczyć, abym w godzinie śmierci nie odkrył, że nie żyłem”³⁸. Wysłuchawszy całego fragmentu, gracz krok po kroku zostaje poinstruowany jak ma się poruszać w nowym świecie i wchodzić z nim w interakcje. Interfejs gry jest minimalistyczny i nie zaburza poczucia immersji w żaden sposób. Większość informacji jest podana graczowi przez narrację bądź krótkie wskazówki, przez co nasila się poczucie wspomnianej w *Walden* samodzielności. Otoczenie powstało na podstawie bogatych opisów z książki Thoreau; poza ikoniczną chatą i stawem, większość roślin jest odtworzona z opisów pochodzących z eseju (gracz może przeczytać krótki opis na temat każdego gatunku po kliknięciu na daną roślinę myszką). W grze nie spotykamy osobiście żadnej postaci poza awatarem Thoreau, a interakcje z innymi postaciami (np. siostrą eseisty) są prowadzone przez listy, które otrzymujemy w trakcie gry. Ograniczony jest zbiór czynności, jakie może wykonywać awatar: ogranicza się on do eksploracji otoczenia, łowienia ryb, zbierania opału i jagód oraz wykonywania drobnych napraw i pracy przy budowie chaty. Czynności te, ze względu na bardzo uproszczony interfejs, są jednak dosyć monotonne, co w parze z brakiem dynamiki i innych postaci mogłoby zniechęcić wielu współczesnych graczy.

W rezultacie, *Walden, A Game* doskonale wpisuje się w konwencję gry postmodernistycznej. Zamiast typowej gry akcji wymagającej skupienia i umiejętności od gracza, ten tytuł pokazuje komputerową opcję alternatywną do tradycyjnego, tekstowego ujęcia problemu. Awatar w grze *Walden* również jest wyjątkowy, gdyż nie jest awatarem gracza, ale, cokolwiek niekonwencjonalnie, awatarem samego

37. MatPat, Danny Mendiola, Luke MacAdams, IDistraxx, *Game Theory*... (23.07.2017).

38. Henry D. Thoreau, *Walden, czyli życie w lesie*, przeł. Halina Cieplińska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1991, s. 121–122.

Thoreau. O ile w wielu grach awatar ma służyć zachowaniu anonimowości (ukrywać tożsamość gracza) albo wzmacniać uczucie immersji (przez wysłanie "naszej" postaci w świat gry), w przypadku gry *Walden*, żadna z tych funkcji nie występuje. Postać Thoreau jest swego rodzaju nośnikiem informacji, które w oryginalnym eseju pełnił tekst; jest wizualną reprezentacją pewnych treści książki: opisów prostoty życia codziennego, skromności ubioru, niekonwencjonalnego wyglądu, ogólnego samoograniczenia i samozaparcia oraz podporządkowania się prawom przyrody, narzuconym przez nią rytmom i wymaganiom.

Granie w *Waldena* przypomina więc raczej czytanie książki czy oglądanie filmu, z tą jedną różnicą, że zawiera elementy interaktywne. Docelowym odbiorcą takiej gry nie jest zatem przeciętny gracz, a raczej entuzjasta oryginalnego eseju; sama rozgrywka jest tłem, główną rolę gra tekst. Jest to sytuacja zupełnie odwrotna do postmodernistycznych eksperymentów w literaturze, gdzie tradycyjne piarstwo ustępowało eksperymentom wizualnym lub znaczeniowym. Jest to przykład nowego trendu: przemysł komputerowy otwiera się na mniej typowych odbiorców i zaczyna tworzyć gry, które są samodzielnym medium artystycznego wyrazu, który nie wymaga już zdefiniowanego celu, fabuły lub akcji. Silne wrażenie immersji oraz tworzenie kustomizowanego awataru, przestają być tak istotne i ustępują miejsca samemu doświadczeniu świata, co było zamierzonym celem zamieszkania w lesie dla Thoreau. Doświadczenie i nauka w tym przypadku dominują nad sprawczością.

Gra *Overcast – Walden and the Werewolf* (2014), mimo obiecującego tytułu, korzysta z oryginału w sposób co najmniej instrumentalny. Pozornie powiązanie między esejem a grą wydaje się głębokie: Walden to nazwisko głównego bohatera, którym steruje gracz; bohater ten mieszka w odizolowanej chacie i konfrontuje się z otaczającą go naturą. Jednak z racji, że jest to gra typu *survival horror*, zamiast kojącej atmosfery pełnej refleksji, spokój gracza zostaje zakłócony przez potworne stworzenia. Samo uczucie immersji jest mocno nadszarpnięte przez niską jakość grafiki i interfejsu (intensywnie czerwone strzałki, ikonka rączki pojawiająca się przy obiektach, z którymi można wejść w interakcje). Gra szybko przechodzi w typowy tryb FPS (*first-person-shooter*, strzelanka pierwszoosobowa) i to bardzo liniowy; zbieranie amunicji i strzelanie do kolejnych przeciwników szybko staje się nużące i nie wydaje się do czegokolwiek prowadzić. Ograniczenia graficznie znacznie też wpływają na status gry jako horroru, który jest raczej groteskowy niż prawdziwie straszny. *Overcast* (2014) nie jest więc grą o eseju *Walden*, ale raczej grą przez niego zainspirowaną; esej jest tu intertekstem, ale nie spełnia osobnej funkcji i nie ma dużego znaczenia wobec samej gry. Po raz kolejny awatarowy potencjał gry nie zostaje zrealizowany – postać nie jest kustomizowana ani eksponowana wizualnie. Gracz nie ma najmniejszego wpływu na wygląd Waldena, a podejmowane przez gracza decyzje są względnie linearne. Podmiotowość gra-

cza, tu wyrażona przez szcążkową kontrolę nad awatarem, zaprzecza ogólnemu konceptowi wolności zawartemu w eseju.

Trzecia z gier, *Thoreau It All Away*, jest parodią typowej gry platformowej z lat osiemdziesiątych XX wieku: naśladuje ograniczenia grafiki i ubogą interakcję awatara ze światem gry. Awatar może poruszać się w prawo i w lewo oraz „interagować” z przedmiotami i innymi awatarami. Gracz ma do wyboru dziewięć interakcji w różnych miejscach. Interakcja polega na przyciśnięciu na klawiaturze strzałki w górę, przy czym awatar śmiesznie podskakuje i wykonuje jedną z ośmiu czynności: rozmowa w biurze, praca przy biurku w biurze, jedzenie w domu, zmywanie, sen. Gracz wykonuje te czynności naprowadzany strzałkami, które każą mu prowadzić awatara pomiędzy domem i biurem. Natomiast jeśli gracz zmierza w kierunku niewskazanych strzałkami, trafia do chaty nad jeziorem, gdzie może uprawiać ogród, jeść, pisać, spać i oddychać na brzegu jeziora. Po wykonaniu stu interakcji „pisanie” w chacie gra się kończy, a na ekranie wyświetla się napis „Masterpiece” (arcydzieło). Oprócz tej krańcowo ubogiej serii czynności w grze, istnieje jeszcze możliwość kształtowania awatara, wybierania koloru i długości włosów oraz stylu ubioru. Nie jest to w zasadzie gra, tylko parodia gry, zwracająca uwagę na schematyczność i bezcelowość interakcji komputerowej i biurowego trybu życia. Również alternatywny wybór zostaje potraktowany żartobliwie: życie w skupieniu, blisko przyrody jest równie schematyczne i bezcelowe, ale przynajmniej umiła je śpiew ptaków i kojąca muzyka. Gra nie wymaga dużego wysiłku i szybko się kończy, a iluzoryczna swoboda w kształtowaniu swojego awatara oraz w poruszaniu się po świecie gry jest w sposób demonstracyjny ograniczona do wyboru kilkunastu dostępnych opcji. *Thoreau It All Away* jest zatem przykładem postmodernistycznego żartu, zakwestionowania autonomii podmiotu poprzez ukazanie zamkniętej struktury, w ramach której podmiot podejmuje decyzje.

Z omówienia trzech gier, adaptacji eseju *Walden*, wynika przede wszystkim wniosek, że struktura gry spełnia w nich tę samą funkcję, którą w tekście spełnia przyroda: ogranicza swobodę kształtowania awatara i swobodę postępowania gracza. Realizowany przez Thoreau ideał postępowania zgodnie z nakazami przyrody miał być sposobem na afirmację człowieczeństwa i uwolnienie go od konwencji społecznych, paradoksalnie prowadził on jednak do samoograniczenia i zubożenia indywidualnej sprawczości. W przypadku gier jest podobnie, zwłaszcza w *Walden: A Game*, gdzie możliwości kształtowania awatara, zestaw czynności i przebieg gry są bardzo ubogie i powtarzalne, natomiast rozbudowana jest reprezentacja przyrody i topografia gry, obejmująca niemal cały obszar wokół jeziora oraz miasteczko Concord. Rozbudowany jest również zestaw cytatów, które wzbogacają grę: fragmenty książki *Walden* czytane przez aktora, listy i fragmenty dzienników Thoreau, listy od jego siostry i innych osób, w tym od Emersona. Możliwe jest również przeglądanie dzieł Emersona w jego biblio-

tece. Grę można zatem interpretować jako zestaw wypisów z literatury, podobnie jak był interpretowany sam *Walden*. W najprostszej grze, *Thoreau It All Away*, możliwości działania gracza oraz kształtowanie awatara zostały jeszcze bardziej ograniczone, ale w sposób żartobliwy: gra naśladuje konwencję prymitywnych gier platformowych z lat osiemdziesiątych XX wieku, zamykając gracza w świecie tak uproszczonym, że nie sposób grać w nią „na poważnie”. We wszystkich omawianych grach kształtowanie awatara ograniczono do minimum, co można uznać za postępowanie zgodne z przesłaniem książki Thoreau: przyroda uczy nas, że uwolnienie się od obciążeń ekonomicznych i absurdalnych konwencji społecznych wymaga uproszczenia we wszystkich dziedzinach życia, również w kształtowaniu własnego wizerunku. W świecie gier, postępowanie takie prowadzi do ograniczenia potencjału zabawy, zwłaszcza tego rodzaju zabawy, który Caillois określał jako *ilinx*. Paradoksalnie, uproszczenie gry i ograniczenie potencjału zabawy jest powiązane z cechami uznanymi za negatywne: linearnym i uproszczonym scenariuszem, ograniczonym zestawem opcji i ustawień, ograniczonym zestawem czynności awatara oraz niewielkim wpływem na jego wygląd. Jedyna powiązana z *Walden* gra, w której jest inaczej, to *Fallout IV*, lecz tam chata Thoreau jest zupełnie nie na miejscu, prowokuje szydercze lub sceptyczne komentarze i nie jest częścią samej gry, a jedynie ironicznym do niej komentarzem. Być może taka właśnie jest ogólna relacja pomiędzy dziełem pustelnika z Concord a światem gier komputerowych i swobodnie kształtowanych awatarów.

Sonia Front

Uniwersytet Śląski w Katowicach

„Dusze przemierzają wieki,
jak chmury przemierzają niebo” —
Tożsamość sieciowa w filmie *Atlas chmur*

W narracjach science fiction XXI wieku figura cyborga została zastąpiona przez nową grupę bohaterów liminalnych: awatara, klony, świadomą sztuczną inteligencję, jednostkę genetycznie zmodyfikowaną oraz człowieka oderwanego od właściwej mu temporalności. Figura cyborga przestała być źródłem kulturowego, społecznego i politycznego niepokoju wraz z coraz większą integracją technologii w życie codzienne, którego stała się nierozdzielną częścią¹. Technologia, a z nią cyborg, nie stanowią już Innego ani nie zagrażają spójności tożsamości osobowej. Spójna tożsamość osobowa to natomiast kwestia problematyczna w przypadku wymienionych powyżej liminalnych postaci, dominujących w XXI wieku.

W narracjach o klonach, takich jak *Wyspa* (*The Island*, Michael Bay, 2005) i *Nie opuszczaj mnie* (*Never Let Me Go*, Mark Romanek, 2010), w których klony są dawcami organów, czy *Orphan Black* (2013–2017), gdzie klony służą eksperymentom naukowym lub celom militarnym, bohaterowie walczą o uznanie ich za pełnoprawne jednostki. W *Surogatach* (*Surrogates*, Jonathan Mostow, 2009) tytułowi surogaci to zdalnie sterowane awatary, poprzez które ludzie wchodzi w interakcje ze światem zewnętrznym, cały czas przebywając w zaciszu domowym. W filmie *Avatar* (James Cameron, 2009) paraplegik Jake Sully (Sam Worthington) eksploruje biosferę nowo odkrytej Pandory, zamieszkałej przez humanoidy Na'vi, za pomocą hybrydy genetycznie zmodyfikowanego ciała Na'vi zdalnie sterowanego przez jego umysł. Podczas gdy w filmach tych bohaterowie świadomie wykorzystują awatary do swoich celów, w dziełach takich jak trylogia *Matrix* (Wachowscy, 1999–2001) czy *Trzynaste piętro* (*The Thirteenth Floor*, Josef Rusnak, 1999) odkrywają oni, że zostali uwięzieni w symulacji. W innych narracjach, takich jak *Battlestar Gallactica* (Glen A. Larson, Ronald D. Moore, 2004–2009), *Ona* (*Her*, Spike Jonze, 2013) czy *Westworld* (Jonathan Nolan, Lisa Joy, 2016–), stworzona przez człowieka sztuczna inteligencja okazuje się świadoma i pragnie wyzwolić się z narzuconej jej roli. Bohaterowie genetycznie zmodyfikowani, tacy

1. Rhys Owain Thomas, *Terminated: The Life and Death of the Cyborg in Film and Television*, w: *The Palgrave Handbook of Posthumanism*, ed. Michael Hauskeller, Curtis D. Carbonell, Thomas D. Philbeck, Palgrave Macmillan, New York 2015, s. 64.

jak mutanci, superbohaterowie czy inne jednostki ze szczególnymi umiejętnościami, albo służą ludzkości, tak jak *Niesamowity Spiderman* (*The Amazing Spiderman*, Marc Webb, 2012), *Heroes* (Tim Kring, 2006–2010), *Alphas* (Michael Karnow, Zak Penn, 2011–2012) czy *Intelligence* (Michael Seitzman, 2014), albo też zostają uznani za zagrożenie i ścigani, jak *The Tomorrow People* (2013–2014).

Bohaterowie oderwani od właściwej sobie czasoprzestrzeni to bohaterowie podróżujący w czasie lub nawigujący światy równoległe (np. w *Sliders* – piąty wymiar [*Sliders*, Tracy Tormé, Robert K. Weiss, 1995–2000] czy *Fringe: na granicy światów* [*Fringe*, J. J. Abrams, Robert Kurtzman, Roberto Orci, 2008–2013], i wielu innych), albo znajdujący się w czasoprzestrzeniach niemożliwych, takich jak Black Lodge w *Miasteczku Twin Peaks* (*Twin Peaks*, David Lynch, 1990–1991) czy po Drugiej Stronie w *Stranger Things* (Matt Duffer, Ross Duffer, 2016–). Innym przykładem są sytuacje, gdy świadomość jednostki zostaje przetransferowana do nowego ciała. W *Kluczu do wieczności* (*Self/less*, Tarsem Singh, 2015), *Drugim życiu* (*Second Chance*, Rand Ravich, 2016) czy *Altered Carbon* (Laeta Calogridis, 2018–) bohaterowie przyjmują nowe ciała, co staje się sposobem na przedłużenie im życia; natomiast w *Kodzie nieśmiertelności* (*Source Code*, Duncan Jones, 2011) świadomość protagonisty zostaje wysłana za pomocą programu komputerowego w ciało pasażera pociągu do przeszłego segmentu w czasie, w celu zdobycia informacji o zamachu terrorystycznym. W *Podróżnikach* (*Travelers*, Brad Wright, 2016–) ludzie z dalekiej przyszłości przenoszą swoją świadomość w ciała osób z XXI wieku, by podjąć kroki zapobiegające zagładzie ludzkości. W serialu *Dollhouse* (Joss Whedon, 2009–2010) kilku młodym ludziom wymazano świadomość, by czasowo wgrywać im różne świadomości innych ludzi, zapisane na dyskach, i potrzebne do wykonania danego zadania zleconego przez klienta. W *Transcendencji* (*Transcendence*, Wally Pfister, 2014) ciało zaś nie jest już potrzebne – to komputer staje się nośnikiem ludzkiej świadomości. Odmiennym przykładem bohaterów wykorzenionych ze swojej czasoprzestrzeni jest ósemka bohaterów serialu *Sense8* (J. Michael Straczynski, Wachowscy, 2015–2018), mieszkających w różnych miastach świata, którzy odkrywają, że są połączeni psychicznie i mogą „pożyczać” sobie różne umiejętności, a także komunikować się telepatycznie.

Wprowadzenie tych postaci liminalnych do narracji XXI wieku staje się pretekstem do zadawania pytań filozoficznych i politycznych. Jak traktować Jake’a z *Avatara*, którego świadomość zostaje w końcu na stałe zintegrowana z ciałem Na’vi? Czy klony to własność intelektualna firmy, która je opatentowała, czy jednostki, którym przysługują prawa człowieka? Jak traktować mutantów czy świadomą sztuczną inteligencję? Czy człowiek po transferze świadomości do innego ciała to ta sama osoba? Jaka jest relacja pomiędzy osobą a jej alter ego w świecie równoległym? Te i inne pytania zastanawiają się więc nad granicami

człowieczeństwa, nad spójnością tożsamości osobowej i jej trwaniem w czasie i poprzez zmianę, a także nad znaczeniem ciała dla tożsamości.

Atlas chmur

Jednym z filmów, które eksplorują kwestię (nie)spójności tożsamości, jest *Atlas chmur* (2012) Toma Tykwera oraz Lany i Lilli Wachowskich. Reprezentuje on koncepcję tożsamości sieciowej przez zestawienie ze sobą sześciu opowieści rozgrywających się w różnych punktach w czasie i naszkicowaniu pomiędzy nimi sieci powiązań. Bohaterowie tych historii usytuowani są na styku różnych skal czasowych: czasu mechanicznego, ewolucji, fizyki, historii oraz ery cyfrowej. Te wielorakie skale czasowe podporządkowane są koncepcji Wiecznego powrotu, która stanowi główną zasadę strukturyzującą film, i która pomaga zilustrować koncept tożsamości sieciowej. Przedstawiając tożsamość zwielokrotnioną, film stanowi jednocześnie refleksję nad doświadczeniem czasu i współzależnościami pomiędzy jednostkami w globalnej erze cyfrowej.

Struktura narracyjna filmu

Film, który stanowi błyskotliwy przekład na język filmowy powieści Davida Mitchella *Atlas chmur* (2004), zabiera widza w podróż rozciągającą się w czasie i poprzez glob, począwszy od roku 1849, a skończywszy na erze postapokaliptycznej, od wysp Pacyfiku po kolonię na obcej planecie. W roku 1849 Adam Ewing (Jim Sturgess) płynie do San Francisco, stopniowo podtruwany przez chciwego lekarza Henry'ego Goose'a (Tom Hanks). Ewing ratuje niewolnika, pasażera na gapę Autuę (David Gyasi), który z kolei ratuje Ewinga z rąk Goose'a. W 1936 roku Robert Frobisher (Ben Whishaw) jedzie do Szkocji, by asystować wielkiemu kompozytorowi o nazwisku Vyvyan Ayr (Jim Broadbent). W wolnym czasie Frobisher nawiązuje romans z jego żoną, Jocastą (Halle Berry) i komponuje *Atlas chmur na sekstet*. W 1937 roku w San Francisco dziennikarka Luisa Rey (Halle Berry) prowadzi dochodzenie w sprawie próby zatuszowania skandalu związanego z wadliwym reaktorem jądrowym. W 2012 roku w Anglii wydawca Timothy Cavendish (Jim Broadbent) staje się niewyplacalny, więc jego brat organizuje kryjówkę, która okazuje się domem spokojnej starości. W kolejnej opowieści, w Neo-Seulu roku 2144 genetycznie modyfikowany klon Sonmi-451 (Doona-Bae), ucieka z korporacji, dla której pracuje, przy pomocy aktywisty ruchu oporu Hae-Joo Chang (Jim Sturgess). Nagrywa ona *Deklaracje*, które stają się przykazaniami religijnymi dla mieszkańców Wielkiej Wyspy na Hawajach. Jeden z nich, Zachariasz (Tom Hanks), 106 lat po Upadku pomaga Meronym (Halle Berry) – klonowi z małej

społeczności technologicznie zaawansowanych Profetów – aktywować połączenie satelitarne z kolonią na innej planecie.

Mitchell buduje powieść z sześciu opowieści w różnych gatunkach literackich, przerwanych w pół słowa, by zrobić miejsce kolejnej opowieści, a potem dokończyć je w odwrotnej kolejności. Opowieść Zachariasza jako jedyna pozostaje nieprzerwana; umiejscowiona w części centralnej powieści, stanowi główną opowieść, w której osadzone są pozostałe, niczym chińskie szkatułki czy rosyjskie matryoszki (opowieść Ewinga staje się książką czytaną przez Frobishera, który swoje przygody opisuje w listach do Sixmitha, a te z kolei czyta Luisa itd.). Film zaś został pocięty na kilkuminutowe sekwencje, które przeplatają sześć opowieści. Mitchell opisuje strukturę filmu jako „pewnego rodzaju mozaikę puentylistyczną: pozostajemy w każdym z sześciu światów wystarczająco długo, by zaczepić hak, po czym od tego momentu film gna ze świata do świata w tempie zonglera, powracając do każdej opowieści na wystarczająco długo, by pchnąć ją naprzód”². Opowieść Zachariasza otwiera i zamyka film, a jej pozostała część wpleciona jest w inne historie.

Częste przeskoki pomiędzy opowiadаныmi historiami, którym towarzyszy struktura autorefleksyjna, zatrzymują progresję czasu. Pomimo że każda opowieść wydaje się zakotwiczona w czasie za pomocą znaczników czasowych i przestrzennych, iluzja chronologicznej linearności i spójności wkrótce zostaje zburzona, gdyż wiecznie powracające struktury destabilizują jakiegokolwiek poczucie temporalności sekwencyjnej i przyczyniają się do luk narracyjnych, przez które widoczne są inne światy. Przeskoki pomiędzy warstwami czasowymi nie pozwalają widzowi uszeregować wydarzeń chronologicznie, gdyż różne opowieści przedstawione w filmie nie należą do tej samej trajektorii czasowej. Struktura narracyjna filmu polega więc na tym, że – słowami Ursuli Heise – „podczas gdy wydarzenia postępują na jednym poziomie, zawieszono zostają na innych poziomach, aż narracja do nich powróci”. W międzyczasie, interwały czasowe pomiędzy opowieściami wypełnione są narracją, która należy do innego momentu w czasie³.

Niechronologiczna, zapętlona narracja filmu *Atlas chmur* sprawia, że można go zaliczyć do trendu narracji złożonych, które narodziły się we współczesnym kinie i telewizji w latach dziewięćdziesiątych XX wieku jako odpowiedź na przyspieszenie i fragmentaryczność świata. Narracje te zestawiają w obrębie jednego filmu czy serialu wiele płaszczyzn czasowych, które opierają się tradycyjnym relacjom przyczynowo-skutkowym, a zamiast tego angażują się w relacje wielo-

2. David Mitchell, *Translating “Cloud Atlas” into the Language of Film*, „Wall Street Journal”, 19.09.2012, <<http://www.wsj.com/articles/SB10000872396390443675404578060870111158076>> (8.08.2017).

3. Ursula K. Heise, *Chronoschisms. Time, Narrative and Postmodernism*, Cambridge University Press, Cambridge 1997, s. 61.

kierunkowe⁴. Oprócz manipulacji czasem, cechami charakterystycznymi takich narracji są: subiektywny niewiarygodny narrator, niejasności przestrzenne, niejednoznaczność wydarzeń i ich zapętlenie oraz zwroty wydarzeń obracające fabułę na nice. Jednocześnie, zwykle eksplorują one też ludzką świadomość; pamięć, sny, choroby i zaburzenia psychiczne czy też inne stany świadomości. Narracje te wymagają aktywnego uczestnictwa w seansie od widza, od którego oczekuje się, że sam znajdzie sens w układance filmowej.

Mityczny czas Wiecznego powrotu

Nadrzędną ramą organizującą film jest koncepcja Wiecznego powrotu, i to w nią wpisane są inne skale czasowe. Doktryna Nietzschego zakłada, że czas jest nieskończony, ale liczba konfiguracji wydarzeń jest skończona i dlatego muszą się one powtarzać w nieskończoność. Ponieważ teoria Nietzschego jest problematyczna i czasami dwuznaczna, badacze mają podzielone zdanie na temat tego, czy Nietzsche postuluje powrót świata w tej samej postaci czy w innej⁵. *Atlas chmur* reprezentuje Wieczny powrót zgodnie z interpretacją Gilles'a Deleuze'a: to, co powraca, to nie to samo, ale sama różnica; innymi słowy, to nie wydarzenia powracają dokładnie w takim samym porządku, ale *schematy* wydarzeń. Jak wyjaśnia Deleuze, to różnica i przypadek powracają w procesie Wiecznego powrotu⁶. Współgrając z tą interpretacją, we wszystkich opowieściach *Atlasu chmur* powracają schematy wydarzeń, aktywne siły, które tworzą historię: chciwość, przemoc, żądza władzy, walka o wolność, poszukiwanie miłości. Cykliczny charakter tych sił opiera się linearności historii i jej jednokierunkowości i odrzuca zachodnią ideę postępu. Jednym z dowodów na to jest fakt, że opowieść Zachariasza, rozgrywająca się w XXIV wieku, nie pokazuje najbardziej zaawansowanego społeczeństwa, ale społeczeństwo z epoki kamienia, ilustrując w ten sposób Wieczny powrót wzrostu i upadku.

Film odzwierciedla Wieczny powrót za pomocą zazębień, przypadków, zagadkowych momentów rozpoznania, snów i odczuć *déjà vu*, a także powtarzających się motywów, tematów i obrazów, którą to metodę podsumowuje zasada

4. Zob. *Kwartalnik Filmowy* pt. „Wymiary czasu”, 86/2014 oraz *Ekrany* pt. „Nowe narracje”, 1/2014.

5. Ponieważ teoria Nietzschego jest problematyczna, Joan Stambaugh proponuje, że interpretacje tej teorii muszą „wyjść poza teksty Nietzschego w tym temacie, opublikowane czy niepublikowane. Jeśli skupimy się tylko na teorii Wiecznego powrotu, niemożliwe będzie rozwiązanie ogromnych problemów zawartych w jego myśli”. Joan Stambaugh, *Nietzsche's Thought of Eternal Return*, John Hopkins, Baltimore 1972, s. 103.

6. Zob. Gilles Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, przeł. Bogdan Banasiak, Wydaw. KR, Warszawa 1997.

kompozycyjna hipnotycznego *Atlasu chmur na sekstet*: „»sekstet nachodzących na siebie solistów«: fortepian, klarnet, wiolonczela, flet, obój i skrzypce, każdy gra swoim własnym językiem, we własnej tonacji, gamie i barwie”⁷, który Frobisher pisał, wyobrażając sobie, „jak spotykamy się znowu i znowu... w kolejnych wcieleniach, w kolejnych wiekach”⁸. „Nachodzący na siebie soliści” odnoszą się nie tylko do powiązań pomiędzy opowieściami, podkreślonymi i zapadającymi w pamięć motywami muzycznymi, ale także do bohaterów każdej opowieści, którzy stanowią inkarnacje tej samej świadomości, zamieszkującej różne ciała w różnych punktach w czasie. Każdy z bohaterów posiada znamię w kształcie komety, które symbolizuje połączenie, „kontynuację w obrębie różnicy”, „znacznik wspólnego materiału genetycznego”⁹. W filmie dodatkowo ci sami aktorzy pojawiają się w większości opowieści, zmieniając płęć i rasę, co stanowi poszerzenie tematu Wiecznego powrotu i transmigracji dusz. Nachodzenie jednego strumienia czasu lub jaźni na drugą ujawnia się na przykład, gdy Zachariasz śni o wydarzeniach z innych wcieleń lub gdy Frobisher komponuje *Atlas chmur na sekstet*, którego trzydzieści siedem lat później nie może przestać słuchać pracownik sklepu muzycznego (grany przez tego samego aktora), i który wydaje się znajomy Luisie, choć nie mogła go słyszeć. Film odwołuje się także bezpośrednio do teorii Nietzschego: tytuł jednej z kompozycji duetu Frobisher i Ayrns to *Wieczny powrót*, a doktor Goose twierdzi, że w mózgu chorego Ewinga zadomowił się robak – jego kształt na obrazku, który mu pokazuje Goose, to kształt Uroborosa.

Ekspozycja filmu sygnalizuje tematy połączenia i Wiecznego powrotu przez początkowy obraz niepodzielonego świata, w którym Zachariasz ma holistyczny wgląd w swoje przeszłe życia i widzi siebie jako część sieci przodków: „Wiatr się wzmaga, chłód gryzie do kości. Taki wiatr przynosi głosy. Przodkowie nawołują, opowiadają historie, zmieniają się w chór głosów”¹⁰. Fragmentacja tej holistycznej jedności zapowiedziana jest poprzez odzianie z Zachariasza jednego życia za drugim¹¹. Obraz Zachariasza siedzącego przy ognisku na początku i końcu filmu spina kłamrą opowieści o jego innych inkarnacjach, „wszystkie życia, w jakich kiedyś żyła moja dusza, aż do hen-hen wstecz, przed Upadkiem”¹². Zachariasz jest jedynym bohaterem, który zdaje sobie sprawę, że pozostali główni bohaterowie każdej opowieści są jego innymi wcieleniami. Podkreśla to jego deklaracja:

7. David Mitchell, *Atlas chmur*, przeł. Justyna Gardzińska, Wydawnictwo MAG, Warszawa 2012, s. 469.

8. *Atlas chmur*, reż. Tom Tykwer, Lilly i Lana Wachowski, dyst. Kino Świat, Hongkong, Niemcy, Singapur, USA, 2012.

9. Jay Clayton, *Genome Time: Post-Darwinism then and now*, „Critical Quarterly”, 2013, 55/1, s. 71.

10. *Atlas chmur*, reż. Tykwer, Wachowscy.

11. Mitchell, *Atlas chmur*, s. 308.

12. Mitchell, *Atlas chmur*, s. 308.

„Jeden głos jest inny, jeden głos szepcze, szpieguje w ciemnościach diabeł – Stary Georgie. Słuchajcie mnie dobrze, a opowiem wam o naszym pierwszym spotkaniu oko w oko...”¹³, po której następuje cięcie do kolejnej historii. Tam ja Zachariasza przekształca się w ja Ewinga jako kolejnej inkarnacji tej samej świadomości, i Ewing kontynuuje opowieść Zachariasza, mówiąc: „Tak oto znajomość z dr Henrym Goose’em zawarłem”¹⁴. Zachariasz identyfikuje się więc z Ewingiem, inną postacią ze znamieniem, a nie z Goose’em, choć zarówno Zachariasza, jak i Goose’a gra Tom Hanks. Goose stanowi tutaj wcielenie „diabła”, którego Zachariasz/Ewing spotyka „oko w oko”. Następnie pozostałe historie zostają wprowadzone *in medias res*, w momencie, gdy ich protagoniści znajdują się w niebezpiecznych sytuacjach, spotykając diabła „oko w oko” (Luisa jest śledzona, Frobisher zamierza popełnić samobójstwo, Sonmi jest przesłuchiwana przed egzekucją), a jedynie wydawca Cavendish jest bezpieczny, by wyjaśnić zasadę organizującą wspomnienia, które pisze. Wyjaśnia on w ten sposób zarazem strukturę filmu, stając się rzecznikiem reżyserów: „Moja wieloletnia kariera wydawcy utwierdziła mnie w przekonaniu, że zaburzona chronologia i podobne sztuczki jedynie zakłócają przekaz. Jednak, drogi czytelniku, przy odrobinie cierpliwości powinieneś uznać, że w tym szaleństwie tkwi jakaś metoda”¹⁵. W przewrotny sposób jednak po tym, jak Cavendish z niecierpliwością odrzuca atemporalne techniki jako potencjalny sposób organizacji wspomnień, reżyserowie wykorzystują tę samą „zaburzoną chronologię i podobne sztuczki” jako strukturę narracyjną filmu.

Punkty przejścia pomiędzy krótkimi sekwencjami narzuca logika Wiecznego powrotu – zorganizowane są one na zasadzie wiecznie powracających schematów. Schematy te odnoszą się do podobieństw pomiędzy trajektoriami życia bohaterów (uwięzienie, ucieczka, niebezpieczna sytuacja), a także przedmiotów, które splatają opowieści i stanowią część wielu światów (Goose odrywa turkusowe guziki od kamizelki Ewinga, podczas gdy Zachariasz w innej historii znajduje jeden z tych guzików w lesie; Frobisher pisze listy do przyjaciela Sixmitha (James D’Arcy), które Luisa czyta w innej czasoprzestrzeni, i tak dalej). Mikrosekwencje mogą też być połączone za pomocą motywów. Jednym z najważniejszych motywów jest motyw drzwi, na przykład Zachariasz obiecuje zabrać Meronym „do drzwi diabła”, po czym następuje cięcie i przejście do opowieści Cavendisha w momencie, gdy otwiera się brama i recepcjonista mówi „Tędy”. Następnie metalowe drzwi mieszkania Hae-Joo Changa otwierają się w innej opowieści i mówi on do Sonmi: „Chodź”. Po cięciu Meronym przechodzi przez drzwi, i tak dalej. Drzwi zwykle symbolizują przejście z jednego świata, mentalności lub stanu do drugiego,

13. *Atlas chmur*, reż. Tykwer, Wachowscy.

14. *Atlas chmur*, reż. Tykwer, Wachowscy.

15. *Atlas chmur*, reż. Tykwer, Wachowscy.

przejście pomiędzy znanym i nieznanym; wskazują również na początek, koniec i zmianę¹⁶. Podobnie się dzieje w filmie – metafora otwierających się i zamykających drzwi służy Sonmi do wyjaśnienia przejścia jednej jaźni w drugą: „Wierzę, że śmierć to tylko drzwi. Gdy jedno się zamyka, kolejne się otwierają”¹⁷. Zatem drzwi reprezentują połączenie pomiędzy inkarnacjami, a przejścia pomiędzy opowieściami stają się przejściami pomiędzy wcieleniami.

Pusty czas

Najważniejszą cechą charakteru połączonych postaci jest ich opór wobec *status quo*, w którym Darwinowskie prawo „Słabi to jadło silnym na sadło”¹⁸ okazuje się paradygmatem, który rządzi biegiem historii. Każdy z bohaterów walczy o polityczną demokrację, opierając się ideologii, z którą związany jest sztywny czas mechaniczny – siła napędowa historii i postępu. Został on opisany przez Waltera Benjamina w tekście *Theses on the Philosophy of History*, na który wpływ miała doktryna Wiecznego powrotu Nietzschego, jako „jednorodny pusty czas”¹⁹. Czas jest „pusty”, ponieważ wypełniony jest monotonnymi bezsensownymi czynnościami, lekceważącymi psychologiczne niuansy czasu przeżywanego, prowadząc do dehumanizacji, depersonalizacji i unicestwienia żyjącego bytu czasowego²⁰. Benjamin argumentuje, że postępowanie ludzkości przez jednorodny pusty czas jest ściśle związane z postępek historycznym²¹. Innymi słowy, dominująca koncepcja czasu opiera się na czasie pracy i bez narzucenia jej ludziom, postęp – rozumiany jako rozwój cywilizacji – nie jest możliwy. Przywrócenie cywilizacji po Upadku zależy od powrotu do linearnego czasu mechanicznego: „Cywilizowani ludzie potrzebują czasu, a jak ten zegar zemrze, to czas zemrze z nim, a wówczas jak wrócimy napowrót do Dni Cywilizacji, jakie były przed Upadkiem?”²².

Czas mechaniczny, któremu towarzyszy opresyjność historii i postępu, stoi w opozycji do różnorodności czasu ludzkiego, ewolucyjnego, mitycznego, cyfrowego i czasu fizyki, z których każdy konotuje różnorodność i mnogość możliwości. Dlatego też, nawet jeśli przyszłość jawi się jako beznadziejny Wieczny powrót przeszłej przemocy, krzywdy i kolonizacji, koncepcja Wiecznego powrotu nie jest

16. Władysław Kopaliński, *Słownik symboli*, Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa 2006, s. 70.

17. *Atlas chmur*, reż. Tykwer, Wachowscy.

18. *Atlas chmur*, reż. Tykwer, Wachowscy.

19. Zob. Walter Benjamin, *Theses on the Philosophy of History*, w: *Illuminations. Essays and Reflections*, red. Hannah Arendt, Houghton Mifflin Harcourt, New York 1968, s. 253–264.

20. Rhiannon Firth, Andrew Robinson, *For the Past yet to Come: Utopian Conceptions of Time and Becoming*, „Time & Society”, 2013, 23/3, s. 5.

21. Benjamin, *Theses on the Philosophy of History*, s. 261.

22. Mitchell, *Atlas chmur*, s. 267.

pozbawiona możliwości przepisania przyszłości. Nietzsche afirmuje Wieczny powrót jako środek do przepisywania historii, który zawiera w sobie wzmocnione poczucie możliwości temporalnych. Odrzuca on linearny progresywizm – każdy moment obfituje dla niego w możliwości z każdym nowym rzutem kostką²³. Jego koncepcja stawania się zakłada rozumienie tożsamości jako procesu oraz możliwość redefiniowania siebie²⁴. Zgodnie z tym, działania bohaterów w *Atlasie chmur*, dążących do przepisania przeznaczonej im przyszłości zakłócają jednorodny pusty czas i poprzez to dokonują pęknięcia w kontinuum historii. Czas staje się poprzez to przypadkiem Benjaminowskiego *jetzt-zeit*, „teraz-czasu”, czy też czasu mesjanistycznego, który stanowi usytuowanie sprawczości historycznej²⁵. Czas mesjanistyczny rozłamuje opozycję binarną między czasem linearnym i cyklicznym, pozwalając na realizację zaniedbanych do tej pory możliwości przez radykalny rozłam, przez który można zakłócić „ciągłość przyszłości z przeszłymi zwycięstwami agresorów”²⁶. Rozłam *jetzt-zeit* wskazuje na „pojawienie się nowości w historii. Zastępuje on nowość jako powrót tego samego w kapitalizmie poczuciem radykalnej nowości”²⁷. Każdy koniec staje się nowym początkiem w Wiecznym powrocie, a końce zawierają potencjał odnowy.

Przełamania wiecznie powracającego schematu można dokonać przez realizację jednej z wielu alternatywnych przyszłości. Film łączy ideę wielorakich możliwości zawartą w Wiecznym powrocie z podobnym postulatem teorii kwantowych, proponując prowizoryczną i pełną możliwości naturę rzeczywistości i historii osobistej:

Wiara, jak strach czy miłość jest siłą, którą powinniśmy rozumieć tak, jak rozumiemy teorię względności czy zasadę nieoznaczoności. Zjawiska, które wpływają na przebieg naszego życia. Wczoraj moje życie podążało w jednym kierunku. Dzisiaj obrało odmienny kurs. Wczoraj nie byłbym zdolny do tego, co zrobiłem dzisiaj. Siły te, które często zmieniają czas i przestrzeń, które zmieniają nasze postrzeganie samych siebie zaczynają się przed naszym narodzeniem i trwają na długo po śmierci. Nasze wybory, jak trajektorie kwantowe czasem się przecinają. Każdy punkt przecięcia, każde spotkanie przynosi nowe możliwości²⁸.

Zgodnie z fizyką kwantową, na poziomie atomowym przyszłość jest niezdeterminowana i istnieją tylko prawdopodobieństwa, dlatego też nasza trajektoria w czasie

23. Friedrich Nietzsche, *Thus Spoke Zarathustra*, red. Adrian del Caro and Robert Pippin, Cambridge University Press, Cambridge, New York 2006, s. 212.

24. Friedrich Nietzsche, *The Will to Power*, red. Walter Kaufmann, przeł. Walter Kaufmann, R. J. Hollingdale, Random House, New York 2011, s. 331.

25. Benjamin, *Theses on the Philosophy of History*, s. 261.

26. Firth, Robinson, *For the Past yet to Come*, s. 10.

27. Firth, Robinson, *For the Past yet to Come*, s. 9.

28. *Atlas chmur*, reż. Tykwer, Wachowscy.

nie jest teleologiczna, lecz poddaje się rekonfiguracji. Ten potencjał wielorakich możliwości wyraża w filmie wspomniana metafora drzwi, nieobecna w książce, a dodana przez reżyserów. Jest ona bardzo ważnym motywem w twórczości Wachowskich, zwłaszcza w trylogii *Matrix* (1999–2003), w której drzwi zawsze oznaczają wybór, rozgałęziającą się drogę, zdobywanie nowego doświadczenia, a nawet oświecenie. Podobnie jak *Matrix*, *Atlas chmur* eksploruje opozycję pomiędzy wolną wolą a przeznaczeniem, a także możliwości, które stwarza moment wyboru. Potencjalności spinają różne plany czasowe, jednak ich porządek w filmie stanowi także manifestację odrzucenia przez nową fizykę – i narracje złożone – rozróżnienia pomiędzy przeszłością, terażniejszością i przyszłością, pozwalając fabule skakać wprzód i w tył w czasie, przecinając warstwy narracyjne i powodując pomiędzy nimi spięcia. Jeśli znamię wskazuje na zmieniające się ciała, które zamieszkuje ta sama świadomość w różnych momentach w czasie, to ci sami aktorzy grający różne role wskazują na wielorakie możliwości, zawarte w chwili wyboru, a także potencjał (od dobra do zła), zakodowany w naturze ludzkiej.

Czas cyfrowy

Wielowarstwowa struktura *Atlasu chmur* odzwierciedla i komentuje zmiany w postrzeganiu i doświadczaniu czasu w epoce cyfrowej, gdy czas charakteryzuje natychmiastowość, jednoczesność, fragmentacja i przyspieszenie. Carmen Leccardi opisuje przyspieszenie czasu jako „kompresję czasową naszych codziennych czynności. ... proces, zgodnie z którym ilość czynności w danym okresie czasu wzrasta”²⁹, konsekwencją czego jest załamanie się temporalności linearnej i zastąpienie jej synchronicznością wielokierunkowych czynności. Nasze doświadczenie czasu pokawałkowane jest na małe segmenty, które nie mają ze sobą związku, i które tworzą wieczną terażniejszość, odseparowaną od przeszłości i przyszłości. Internet i technologie pozwalają nam wybrać czas pracy i interakcji w zglobalizowanym świecie płynnych granic pomiędzy narodami, strefami czasowymi i podziałami przestrzennymi. Jak zauważa Nicholas Carr, internet przeprogramowuje nasze mózgi, co wpływa na znaczną zmianę sposobu, w jaki czytamy, formujemy wspomnienia, komunikujemy się i socjalizujemy³⁰. Rozciągnięty, a jednocześnie skompresowany czas, pęczniejący od nadmiaru wydarzeń, wpływa na deficyt uwagi i powierzchowność zaangażowania i zrozumienia. Robert Hassan nazwał

29. Carmen Leccardi, *New Temporal Perspectives in the „High-Speed Society”*, w: *24/7: Time and Temporality in the Network Society*, red. Robert Hassan, Ronald E. Purser, Stanford University Press, Stanford 2007, s. 27.

30. Zob. Nicholas Carr, *Płytki umysł. Jak internet wpływa na nasz mózg*, przeł. Katarzyna Rojek, Wydawnictwo Helion, Gliwice 2012.

ten rodzaj temporalności „cyber-czasem” czy też „czasem sieci”³¹, podczas gdy Garrett Stewart używa terminu „cyfroczas”³².

Atlas chmur ilustruje dynamikę i przyspieszenie czasu w XXI wieku poprzez strukturę narracyjną: fragmentację narracji, szybki bieg wydarzeń, nagłe cięcia pomiędzy opowieściami, jednoczesne zaangażowanie w sześć historii i zanurzenie w wiecznej terażniejszości. Wieczna terażniejszość „czasu sieci” pokazana jest za pomocą montażu równoległego, który pomaga stworzyć wrażenie, że sześć historii odbywa się jednocześnie i skłania widza do traktowania filmu jako serii terażniejszości. Ciągłe przecinanie się różnych planów czasowych skutkuje pętlami czasowymi, a Wieczny powrót destabilizuje relacje przyczynowo-skutkowe oraz różniczenie pomiędzy przeszłością, terażniejszością i przyszłością. Taka koncepcja czasu zgodna jest z Deleuzjańską teorią czasu, według której czas nie stanowi linearnego następstwa momentów, ale synchroniczność różnych warstw czasu³³. Każda terażniejszość połączona jest pionową linią ze swoją przeszłością i przeszłościami innych terażniejszości, które razem stanowią jedno współlistnienie³⁴. Czas skutkiem tego przyjmuje kształt kłacza, sieci rozgałęzień, obejmujących każdą możliwość³⁵. Deleuze twierdzi, że powtórzenie zależy od współlistnienia, a nie sukcesji. W jego rozumieniu, powtórzenie jest wielokierunkowe i nie jest nastawione na żaden końcowy przedmiot czy cel³⁶. Nietzsche także pisze o współlistniących planach czasowych: „Konieczne byłoby, by całość rozpuściła się w nieskończoną liczbę identycznych pierścieni i sfer egzystencjalnych, i w ten sposób zobaczylibyśmy niezliczone i identyczne światy WSPÓLISTNIEJĄCE obok siebie. Czy konieczne jest, bym to przyznał? Czy konieczne jest postulować wieczne współlistnienie oprócz wiecznego następowania po sobie identycznych światów”³⁷.

Szuję filmu imituje jednoczesność internetu. Sześć okien *Atlasu chmur* jest jakby otwartych jednocześnie, by ułatwić wielozadaniowość, podobnie jak w filmie Mike’a Figgisa *Timecode* (2000). W *Timecode* ekran podzielony jest na cztery sekcje, które prezentują cztery nieprzerwane strumienie wydarzeń, pozwalając widzowi wybrać, na którym chce się skoncentrować w danej chwili. Zarówno *Timecode*, jak i *Atlas chmur* stanowią przykłady tego, co Alissa Quart nazwała

31. Robert Hassan, *Network Time*, w: 24/7, red. Hassan, Purser, s. 37–61.

32. Garrett Stewart, *Framed Time. Toward a Postfilmic Cinema*, University of Chicago Press, Chicago 2007, s. 8.

33. Gilles Deleuze, *Bergsonism*, przeł. Hugh Tomlinson, Zone, New York 1990, s. 59.

34. Gilles Deleuze, *Kino. 1. Obraz-ruch 2. Obraz-czas*, przeł. Janusz Margański, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 317.

35. Deleuze, *Kino*, s. 276.

36. Adrian Parr, *Repetition*, w: *The Deleuze Dictionary*, red. Adrian Parr, Edinburgh University Press, Edinburgh 2010, s. 224–25.

37. Nietzsche, za: Paul D’Iorio, *The Eternal Return: Genesis and Interpretation*, „The Agonist: A Nietzsche Circle Journal”, 2011, 4/1, s. 2. [Przeł. S.F.]

„kinem hiperłączy”. W takim filmie splata się wiele historii, zmuszając widza, by mentalnie skakał w obrębie jednej historii i pomiędzy historiami w sposób podobny do surfowania po internecie³⁸. Figgis twierdzi, że widzowie zostali przygotowani do oglądania takich filmów, gdyż codzienna „dieta multimediów i skakania po kanałach wpłynęła na wyrafinowanie nowoczesnych kinomanów, wyposażając ich w sposoby przetwarzania ataku informacji, którymi są bombardowani z różną częstotliwością”³⁹.

Struktura *Atlasu chmur* i *Timecode* wypływa więc z doświadczenia czasu w XXI wieku. Jak zauważa James Gleick, przyspieszenie tempa filmów jest skutkiem przyspieszenia tempa życia⁴⁰, co jest ewidentne w narracjach złożonych, które łączą dynamiczny ruch obrazu-ruchu z polifonią ram czasowych zestawionych ze sobą. Poprzez zestawienie ze sobą wielu temporalności czasu mitycznego, ewolucji, fizyki, historii i ery cyfrowej oraz stworzenie połączonych postaci, *Atlas chmur* wpisuje się w temat globalnego połączenia i współistnienia, spowodowanego mediami i globalizacją. Film pokazuje synchroniczność i uwikłania pomiędzy ludźmi i miejscami, pomiędzy nomadami podróżującymi poprzez niekompatybilne teraźniejszości różnych stref czasowych. Już tytułowa sekwencja filmu czyni do tego aluzję: tytuł pojawia się na tle mapy świata, potem chmur, a na końcu oceanu – glob, połączenie i czas to więc znaczniki następujące szybko po sobie, zapowiadając tematy filmu.

Tożsamość sieciowa

Zaproponowany przez film koncept podmiotowości odpowiedni dla ery cyfrowej to tożsamość sieciowa, która jest zarówno indywidualna, jak i mnoga, oddzielona i połączona jednocześnie. Każdy główny bohater sześciu opowieści filmu prowadzi swoje życie w danym miejscu i czasie, ale jednocześnie należy do większej całości. Film wykorzystuje kilka metafor przestrzennych, które symbolizują tę tożsamość sieciową i przekładają relacje czasowe filmu na formę wizualną. Poza wspomnianą metaforą drzwi, świadomość przeobrażającą się z jednego stanu w inny symbolizuje tytułowy atlas chmur, które zmieniają się w kalejdoskopie Wiecznego powrotu. Chmury w atlasie pokazane są jako zmienne, przekształcające się z jednego kształtu w drugi, podobnie jak dusze, zawsze w stanie stawania-się-innymi: „Dusze przemierzają wieki, jak chmury przemierzają niebo i choć ani kształt chmury, ani barwa, ani wielkość nigdy takie

38. Zob. Alissa Quart, *Networked*, „Film Comment”, 2005, 41/4, s. 48–51.

39. *Film of the Month: Timecode (2000)*, „Sight & Sound”, 2000 <<http://old.bfi.org.uk/sightandsound/review/560>>. (8.08.2017).

40. James Gleick, *Faster. An Acceleration of Just about Everything*, Pantheon Books, 1999, s. 9.

same nie zostają, ciągle jest chmurą. I tak samo z duszą jest. Kto rzecz może, skąd chmura przywiała? Albo kto tą duszą będzie jutro?”⁴¹. Wyrażenie „atlas chmur” sugeruje mapowanie, co stanowi sprzeczność, gdyż niemożliwe jest sporządzić mapę chmur. Film (i powieść) pokazuje więc czasową mapę chmur; świadomość, która krzepnie w stan przejściowy zanim przekształci się w coś innego.

Inną metaforą połączenia jest tu ocean; życie ludzkie przedstawione jest jako „jedna kropla w nieskończonym oceanie”⁴². Ewing postrzega w tym obrazie nie samotność i brak znaczenia, ale siłę bycia częścią całości: „czymże jest każdy ocean, jeśli nie morzem kropli?”⁴³. Bohaterowie stanowią część większej całości w połączonej sieci współzależności, a ich działania i konsekwencje tych działań mają oddźwięk w czasie. Ich wpływ na innych ludzi Sonmi podsumowuje takimi słowami: „Istotą naszego nieśmiertelnego życia są skutki wypowiedzianych przez nas słów i nasze czyny, odbijające się w czasie. Nasze życie nie należy do nas. Od łona po grób, jesteśmy związani z przeszłością i terażniejszością innych ludzi. A każdą zbrodnią i okazaną dobrocią tworzymy naszą przyszłość”⁴⁴. Esencja ludzka wydaje się zatem ulokowana poza granicami czasowymi i przestrzennymi.

Powracające obrazy statków i wody dodatkowo podkreślają niestałość granic, plastyczność czasu i tożsamości w procesie stawania się innym. Woda płynie pomiędzy opowieściami, wskazując na elastyczność przejść pomiędzy jaźniami: Pacyfik, rzeka, do której wpada Luisa, zalanie tunelu, którym uciekają Sonmi i Chang, powódź Neo-Seulu. Morze czy ocean oznaczają narodziny, nieświadomość zbiorową, stan pomiędzy potencjałem a rzeczywistością, stany przejściowe oraz zmienność kształtu i ciągle fluktuacje⁴⁵. To symbol czasu i wieczności, obejmujący wszystkie kontinua czasowe, „konceptualne źródło samego czasu”⁴⁶.

Kolejną metaforą temporalności cyfrowej i globalnych współzależności jest metafora talerzy, zaakcentowana w filmie i przekształcona w spektakl. Sekwencja snu, w której Frobisher i Sixsmith radośnie tłuką stosy talerzy w zwolnionym tempie, w książce znajduje się na początku historii Frobishera. Reżyserzy umieszczają tę scenę w części centralnej filmu, sprawiając, że talerze w sposób bardziej spektakularny przejmują funkcję metafory chmur. Zburzenie porządku porcelany w stosach i stłuczenie jej na małe kawałki przypomina to, co Tykwer i Wachowscy zrobili z tortem powieści Mitchella – także zburzyli porządek narracyjnych planów czasowych i połamali je na kawałki. Talerze symbolizują równoczesność różnych planów czasowych w filmie, ale także holizm podmiotowości – protagoniści

41. Mitchell, *Atlas chmur*, s. 328.

42. *Atlas chmur*, reż. Tykwer, Wachowscy.

43. *Atlas chmur*, reż. Tykwer, Wachowscy.

44. *Atlas chmur*, reż. Tykwer, Wachowscy.

45. Kopaliński, *Słownik symboli*, s. 230–232.

46. Jay Griffiths, *Pip Pip. A Sideways Look at Time*, Flamingo, London 1999, s. 9.

ze znamieniem stanowią część całości w taki sam sposób, jak stłuczone kawałki stanowiły część talerza. Obraz talerzy zawieszonych w powietrzu analogiczny jest w swojej wymowie do obrazu ściany kul zatrzymanych przez Neo (Keanu Reeves) w *The Matrix* i *Matrix Reloaded* oraz obrazu powiększonych kropli deszczu w *Matrix Rewolucje* (2003). Obrazy te odzwierciedlają skrajne transformacje rozciągniętego i spowolnionego czasu w *bullet time* i ilustrują spacializację czasu, wynikającą z rewolucji cyfrowej. Są one jak chwile czasu zawieszony w powietrzu, zatrzymane w ruchu, gotowe, by je reorganizować i manipulować w komputerze. Symbolizują one synchroniczność segmentów czasowych w wiecznej terażniejszości.

Koncept transmigracji dusz, wyrażony poprzez holistyczną metaforykę i Wieczny powrót odzwierciedla elastyczność i zmienność tożsamości w wyniku spotkań międzykulturowych w XXI wieku. Rezonuje on z koncepcją „tożsamości nomadycznej” Rosi Braidotti, za pomocą którego opisuje ona współczesną tożsamość. Braidotti dokonuje rozróżnienia pomiędzy nomadem a migrantem czy uchodźcą – nomad wyrzeka się pragnienia stałości, zamiast której pragnie „tożsamości utworzonej ze stanów przejściowych, następujących po sobie przesunięć, skoordynowanych zmian; bez i przeciwko jakiejś istotowej jedności”, składających się z „określonych, sezonowych wzorców” przemierzania po raczej utartych szlakach. Jest to spójność, której źródłem są powtórzenia, cykliczne ruchy, rytmiczne przemieszczenia⁴⁷. Cavendish nawiązuje do takich cyklicznych ruchów w ten sposób: „Przecinamy nasze stare ścieżki, jak łyżwiarze figurowi”⁴⁸. Odnosząc się do Deleuzjańskiego pojęcia stawania się, przyjętego od Nietzschego, Braidotti pisze o nomadycznym stawaniu się, które jest „intensyfikowaniem wzajemnych powiązań”⁴⁹. Stawanie się, często kojarzone z mitem Wiecznego powrotu, nie jest skutkiem porównania punktu początkowego z końcowym, ale każde wydarzenie stanowi „unikalny moment kreacji w ciągłym przepływie zmian w kosmosie”. W Wiecznym powrocie stawanie się może więc być rozumiane jako niekończący się produktywny powrót różnicy⁵⁰. Braidotti deklaruje, że punktem wyjścia nomadyzmu powinno być przemyślenie „cielesnych korzeni podmiotowości”⁵¹. Podczas gdy mówi ona głównie o podmiocie feministycznym, Mitchell, a także Tykwer i Wachowscy rekonceptualizują cielesne ugruntowanie podmiotowości w kategoriach holizmu i Wiecznego powrotu, proponując, by świadomość była odseparowana od ciała, a zamiast tego czasowo zamieszkiwała różne ciała.

47. Rosi Braidotti, *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, przeł. Aleksandra Derra, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 1994, s. 50.

48. *Atlas chmur*, reż. Tykwer, Wachowscy.

49. Braidotti, *Podmioty nomadyczne*, s. 29.

50. Cliff Stagol, *Becoming*, w: *The Deleuze Dictionary*, red. Parr, s. 22.

51. Braidotti, *Podmioty nomadyczne*, s. 27.

Atlas chmur proponuje koncepcję tożsamości indywidualną i mnogą, oddzieloną i połączoną jednocześnie. Podmiotowość składa się ze zlepka doświadczeń, snów, podświadomej wiedzy o przeszłych inkarnacjach świadomości oraz poczucia połączenia z innymi poprzez czas i przestrzeń. Ta świadomość jako całość rozpościera się przez różne ery historyczne świata, od XIX wieku do odległej przyszłości, krystalizując się od czasu do czasu w indywidualnej formie Roberta Frobishera, Luisy Rey czy Sonmi, unikalnych w swoich manifestacjach. Fragmentaryczność tożsamości wyrażona jest przez strukturę filmu, składającego się z pokawałkowanych opowieści, a także przez to, że jaźnie odradzają się w nowych, acz powiązanych ze sobą kształtach. Wpisując się w koncepcję podmiotowości nomadycznej Braidotti, świadomość w *Atlasie chmur* nie przyjmuje żadnego rodzaju podmiotowości ani identyfikacji narodowej na stałe, ale „tworzy konieczne usytuowane połączenia, które pozwalają mu (jej) przetrwać”⁵². Nomad to podmiotowość transgresyjna, która jest „postmetafizycznym, intensywnym i wielowymiarowym bytem, który funkcjonuje w sieci wzajemnych powiązań”, niemożliwy do zredukowania do „linearnej, teleologicznej formy podmiotowości”⁵³. Jest ona transgresyjna także w pragnieniu podważenia ustanowionych konwencji społecznych. Podmiotowość nomadyczna jest „rodzajem oporu politycznego wobec hegemonicznych i wykluczających ujęć podmiotowości”⁵⁴, alternatywnym sposobem na wyrażanie siebie. *Atlas chmur* proponuje więc alternatywny model tożsamości, która nie jest ograniczona do jednego stanu bycia i jednej płaszczyzny czasowej, i jako taka stanowi model na miarę XXI wieku.

Przyspieszenie czasu i rozwój technologii w XXI wieku doprowadziły do transformacji czasu i przestrzeni, a te nowe konceptualizacje zaważyły z kolei na konstrukcjach tożsamości jednostki. Kultura cyfrowa narusza tradycyjne rozumienie tożsamości osobowej jako kontynuacji pamięci w czasie linearnym, kreując jednostki, których ciała oddzielone są od świadomości lub od rzeczywistości fizycznej, takie jak wspomniane klony, awatary, świadomą sztuczną inteligencję, genetycznie zmodyfikowanych mutantów oraz jednostki oddzielone od właściwej dla nich czasoprzestrzeni. Te nowe tożsamości, które nie podlegają ucieleśnieniu czy też powiązaniu z jednym ciałem lub osią czasu – wśród których znajdują się bohaterowie *Atlasu chmur* – charakteryzują się umiejętnością nawigowania różnorodnych temporalności. Jako takie, sytuują się one poza realistycznymi czy humanistycznymi skalami czasowymi, przekraczając je w stronę posthumanistycznych temporalności i tożsamości.

52. Braidotti, *Podmioty nomadyczne*, s. 63–64.

53. Braidotti, *Podmioty nomadyczne*, s. 66.

54. Braidotti, *Podmioty nomadyczne*, s. 51.

Tomasz Burzyński
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Zrzucając maski Refleksje na temat podmiotowości w świetle procesów (bio)medykalizacji

Wprowadzenie

W ramach nauk o kulturze podmiotowość jest postrzegana w kategoriach wybitnie nieesencjonalnych jako swego rodzaju maska, którą jednostka jest zmuszona założyć adekwatnie do zastanych warunków społecznych i kulturowych. Podmiotowość jest konstruktem przypisywanym jednostce przez intersubiektywne struktury i instytucje kultury, w szczególności przez język. W przebiegu afazji mieszanej (afazja ruchowo-czuciowa) chory nie potrafi zrozumieć mowy innych ludzi ani swobodnie wypowiadać się przy użyciu wcześniej przyswojonego kodu językowego. Całkowitemu i często nieodwracalnemu uszkodzeniu ulega zatem ta część (nie)świadomości jednostki, która w rozumieniu części psychologów, a także językoznawców oraz filozofów strukturalnych i poststrukturalnych jest ukształtowana przez doświadczenie posługiwania się językiem, który w tym kontekście jest postrzegany zarówno jako mowa społeczna (tj. metoda komunikowania się), jak i mowa wewnętrzna, czyli medium kształtowania się i rozwoju świadomości (Lew Wygotski) i nieświadomości jednostkowej (Jacques Lacan). Jednak pomimo przeżycia tak skrajnie traumatycznego doświadczenia pacjenci zachowują podmiotowość, co znajduje swój wyraz w poszukiwaniu, często uporczywym i długotrwałym, skutecznych strategii kompensacyjnych mających na celu nabycie nowych umiejętności komunikacyjnych¹.

Doświadczenie afazji mieszanej może być postrzegane – nawiązując do treści niniejszego tekstu – jako przeżycie utraty maski skonstruowanej z silnie ze sobą powiązanych znaczeń językowych i skorelowanych z nimi kodów kulturowych i statusów społecznych, które w różnych dyskursach akademickich figurują zmiennie jako kategorie podmiotowości, tożsamości własnej, osobowości czy jaźni subiektywnej. Mimo iż zadaniem niniejszego tekstu nie jest interpretacja

1. Maria Pąchalska, *Afazjologia*, PWN Warszawa-Kraków 1999; Jolanta Panasiuk, *Strategie komunikacyjne w przypadkach afatycznych zaburzeń mowy*, w: *Diagnoza neuropsychologiczna*, red. Aneta Borkowska, Ewa Szepietowska, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2000.

różnorodnych stanów chorobowych czy urazów, to samo występowanie takich traumatycznych wydarzeń w przestrzeni codziennej egzystencji człowieka jest czynnikiem skłaniającym do rozszerzenia refleksji dotyczącej ontologicznych podstaw podmiotowości we współczesnym społeczeństwie i kulturze o rozważania biomedyczne, skupiających się na czysto somatycznych doświadczeniach jednostek i ich reprezentacjach w przestrzeniach kultury symbolicznej. Zabieg taki nie powinien zmierzać w kierunku zaproponowania jakiejś formy redukcjonizmu biologicznego czy biomedycznego, tak jak jest to czynione na przykład w ramach badań neurokulturowych². Istota humanistycznego spojrzenia na zjawiska biomedyczne powinna wyrażać się raczej poprzez włączenie zmiennych biologicznych i biomedycznych w obręb rozważań zmierzających uchwycić podmiotowość przez pryzmat dialektyki jednostki i społeczeństwa, która pojmowana jest w kategoriach niejednoznacznie deterministycznych, czyli nieprzypisujących pojedynczemu, odizolowanemu czynnikowi (np. genotyp, osobowość, pozycja społeczna, język) sprawstwa całkowitego w zakresie wyjaśniania całokształtu zjawisk społecznych, ekonomicznych i kulturowych. W przywołanym wcześniej przykładzie, zachowanie pozajęzykowej świadomości oraz połączenie działań kompensacyjnych z aktywnością na rzecz zbudowania nowego obrazu samego siebie u afatyków może być, ujmując rzecz z punktu widzenia metodologii nauk społecznych i humanistycznych, czynnikiem motywującym do poszukiwania pozaspołecznych podstaw podmiotowości oraz do interdyscyplinarnego włączenia takowych rozważań w obręb dyskursów humanistycznych bez konieczności redukcjonowania podejmowanej problematyki do rozważań czysto biomedycznych.

Maska, jako metafora i konstrukt teoretyczny

(Późna) nowoczesność to niewątpliwie czas masek. Wymagania współczesnego społeczeństwa nakazują jednostkom wdziwać różnorakie przebrania, zakładać maski skrojone każdorazowo do potrzeb okoliczności, w jakich przychodzi nam uczestniczyć. W zanadrzu chowamy komplet masek, które pozwalają nam wpasować się w zmienne oczekiwania formułowane przez przełożonego w pracy, pracownika banku udzielającego nam kredytu, współmałżonka czy członków rodziny, z którymi zasiadamy przy jednym stole podczas wieczerzy wigilijnej. Jako uczestnicy społeczeństwa sieciowego, żyjemy niejako w zawieszeniu, na pograniczu świata rzeczywistego i wirtualnego, w którym normą jest przywdziwanie masek przykrywających realność naszej osobowości woalem iluzji stworzonym specjalnie dla innych uczestników sieci. W rezultacie podmiotowość staje się płyn-

2. Edmund T. Rolls, *Neuroculture. On the Implications of Brain Science*, Oxford University Press, Oxford 2012, s. vi.

nym konstruktem, projektem przybierającym różne formy w obliczu mnogości kontekstów społecznych i niedostatku trwałych struktur i systemów społecznych³.

Mniej oczywistym wydaje się miejsce maski w przestrzeni współczesnej myśli humanistycznej, psychologicznej i społecznej. W psychologii analitycznej Carla Gustava Junga maska (*persona*) jest definiowana jako powierzchowny element struktury osobowości, który pozostaje zwrócony w kierunku świata zewnętrznego⁴. Podobnie jak maska użytkowana podczas przedstawienia teatralnego, *persona* umożliwia aktorowi społecznemu wywarcie na innych odpowiedniego wrażenia oraz zakamuflowanie autentycznego charakteru własnej osobowości:

Persona to pojęcie, które wskazuje na sposób adaptacji do modelu kulturowego, na kompromis pomiędzy jednostką a społeczeństwem. [...] Persona nie jest składnikiem autentycznej osobowości, lecz powierzchnią psychiki. Jej uformowanie jest czymś nieuniknionym, ale niekoniecznie fałszywym czy patologicznym. Persona pośredniczy pomiędzy ego a światem zewnętrznym⁵.

Z punktu widzenia szeroko pojmowanej myśli społecznej i teorii kultury, Jungowska koncepcja maski staje się zarówno metaforą, jak i konstruktem teoretycznym będącym dogodnym punktem wyjścia dla dalszych rozważań umożliwiających konceptualizację podmiotowości człowieka w kategoriach dialektyki jednostki i społeczeństwa. Jednostka jest w konsekwencji postrzegana jako aktywny uczestnik życia społecznego i (współ)twórca kultury, który refleksyjnie postrzega samego siebie jako aktora społecznego, który wykracza na scenę zaludnioną przez „znaczących Innych” odgrywających uprzednio narzucone role według zastanego repertuaru tekstów i dyskursów kultury⁶.

Wspomniana wyżej konceptualizacja wypływa z tradycji badawczej opierającej się na próbach przewyciężenia opozycji podmiotowość sprawcza – determinacja strukturalna (*agency-structure*) w interpretacji ontologicznego statusu zjawisk społecznych i kulturowych. Celem tego rodzaju zabiegów w ramach zróżnicowanych nachyleń teoretycznych jest każdorazowo wyjście poza ograniczenia narzucone przez tradycje akademickie oparte na „konflicji odgórnej” (charakterystyczne

3. Zob. Anthony Giddens, *Życie w społeczeństwie post-tradycyjnym*, w: Ulrich Beck, Anthony Giddens, Scott Lash, *Modernizacja refleksyjna*, przeł. J. Konieczny, PWN, Warszawa 2009; Zygmunt Bauman, *Płynna nowoczesność*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006.

4. Carl Gustav Jung, *Typy psychologiczne*, przeł. J. Chmielewski, Wydawnictwo KR, Warszawa 2015.

5. Krystyna Drat-Ruszczak, *Teorie osobowości – podejście psychodynamiczne i humanistyczne*, w: *Psychologia. Podręcznik akademicki*, red. Jan Strelau, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2000, s. 619.

6. Tomasz Burzyński, *Between the Stage and the Text. Agency and Structure in the Analysis of Cultural Change from the Perspectives of Trust and Uncertainty*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2014.

dla funkcjonalizmu i strukturalizmu) zakładające dominację struktury nad podmiotowością aktora społecznego i narzucające metodologiczny holizm. Podobnie próbowano przezwyciężyć ograniczenia paradygmatów zakładających „konflację oddolną” (np. fenomenologia, interakcjonizm symboliczny, etnometodologia), która odpowiadała koncentracji na jednostkowym działaniu sprawczym i podmiotowej interpretacji przy jednoczesnym przyjęciu założeń metodologicznego indywidualizmu⁷. Ukoronowaniem zabiegów mających na celu pokonanie dychotomii *agency-structure* jest teoria strukturyzacji (Anthony Giddens) i wprowadzone przez nią pojęcie „dualizmu struktury”, które zmieniło ontologiczny charakter struktury społecznej, czyniąc ją zarówno medium, jak i produktem celowych działań jednostek lub zbiorowości społecznych⁸.

Konkludując te mocno skrócone – z racji obojętności zaproponowanego tekstu – rozważania na temat maski jako metafory i konstruktu teoretycznego nadającego sens i strukturę współczesnej myśli społecznej i humanistycznej, nie sposób powstrzymać się od krytycznej refleksji przypominającej, że maska to jedynie fasada zwodniczo przysyłająca nam prawdziwą naturę człowieczeństwa. Studiowanie masek może być postrzegane jako wyraz oddania się metodzie, która – jak ciekawie zauważa Christopher Norris – promuje „jakiś rodzaj odwróconego Platonizmu, dyskursu systematycznie przedkładającego terminy nacechowane negatywnie (retoryka, pozory, ideologia) ponad ich pozytywne odpowiedniki”⁹. Wspomniany wcześniej dualizm struktury oznacza, że wymiary podmiotowego działania i strukturalnej determinacji są ze sobą nierozzerwalnie związane na podobieństwo dwóch stron pojedynczej kartki papieru¹⁰. Odnosząc powyższe rozważania do pojęcia maski zaproponowanego przez Junga, można zaryzykować hipotezę stanowiącą, że jednostka, która zakłada maskę, by sprostać oczekiwaniom środowiska społecznego, sama zostaje zwrótnie ukonstytuowana przez sam fakt poddania się przymusowi asymilacji względem zastanych warunków społecznych i kulturowych. W tej perspektywie interpretacyjnej trudno jest zatem dokonać konceptualizacji podmiotowości jako bytu pozbawionego swej społecznej maski. Możliwość taka pojawia się dopiero w drodze włączenia teorii podmiotowości w ramy dyskursów somatycznych, co w konsekwencji prowadzi do urealnienia koncepcji podmiotowości (etap medykalizacji) i wpisania jej w ramy temporalne i probabilistyczne (etap biomedykalizacji).

7. Margaret S. Archer, *Człowieczeństwo. Problem sprawstwa*, przeł. A. Dziuban, Nomos, Kraków 2012.

8. Anthony Giddens, *Stanowienie społeczeństwa. Zarys teorii strukturalizacji*, przeł. S. Amsterdamski, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2003.

9. Christopher Norris, *What's Wrong with Postmodernism. Critical Theory and the Ends of Philosophy*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1990, p. 166. [Przeł. T.B.].

10. Piotr Sztompka, *Society in Action. The Theory of Social Becoming*, Polity Press, Cambridge 1991.

Zrzucając maski

Dyskursy somatyczne i konstrukcja podmiotowości

W przeciwieństwie do kategorii podmiotowości, ciało stosunkowo rzadko przypisywano pierwszoplanowe znaczenie w procesie konstruowania założeń dla klasycznych teorii z głównego nurtu nauk społecznych i kulturoznawczych, w których podmiotowość jednostkową postrzegano przede wszystkim w kategoriach dychotomicznej relacji pomiędzy sprawczością (*agency*) oraz determinującymi właściwościami systemów społecznych i kulturowych (*structure*). „Zwrot somatyczny”¹¹ w badaniach kulturoznawczych i socjologicznych jest natomiast zjawiskiem utożsamianym głównie z rozwojem teorii poststrukturalnych i feministycznych (Michel Foucault, Donna Haraway) oraz socjologicznych koncepcji ponowoczesności (Zygmunt Bauman)¹².

Postrzegany jako rodzaj „opakowania” dla osobowości i świadomości jednostki, wymiar cielesności był systematycznie spychany na margines głównego nurtu nauk społecznych jako rodzaj biologicznego interfejsu pośredniczącego pomiędzy dyspozycjami psychologicznymi danej osoby oraz jej otoczeniem społecznym, ekonomicznym lub kulturowym. Ujmując rzecz z czysto metodologicznego punktu widzenia, ciało człowieka, biorąc pod uwagę całokształt uwarunkowań biologicznych i biomedycznych z nim związanych, niejednokrotnie stało się „ontologicznie nieobecne” w procesie kształtowania się założeń teorii i dyskursów współczesnych nauk społecznych i kulturoznawczych ze względu na zarzuty o redukcjonizm biologiczny wysuwane gdy tylko pojawiły się próby włączenia kategorii somatycznych w projekty badawcze charakterystyczne dla wspomnianych dyscyplin¹³. W tym kontekście ciało, by odwołać się do strukturalistycznej definicji znaku, stało się pominiętym elementem znaczącym, który pozostaje zakamuflowany pod gęstą siecią elementów znaczących odnoszących nas do szeregu niesomatycznych konstruktów teoretycznych, takich jak osobowość, tożsamość czy podmiotowość. Innymi słowy, *soma* nie wydaje się wpisywać w takie współczesne nurty teoretyczno-badawcze, które zakładają dominację tzw. miękkich zmiennych (tj. znaków, wartości, norm, dyskursów i ideologii) w procesie wyjaśniania różnorodności zjawisk społecznych i kulturowych¹⁴.

11. Chris Barker, *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, przeł. A. Sadza, Wydawnictwo UJ, Kraków 2005.

12. Zob. Michel Foucault, *Narodziny kliniki*, przeł. P. Pieniążek, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999; Donna J. Haraway, *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*, Routledge, New York, 1991; Zygmunt Bauman, *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*, Wydawnictwo UMK, Toruń, 1995.

13. Zob. Drew Leder, *The Absent Body*, University of Chicago Press, Chicago 1990.

14. Piotr Sztompka, *Zaufanie. Fundament społeczeństwa*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2007.

Zauważyć, że ciało stało się ontologicznie nieobecne, to także przyznać, że teorie społeczne i studia kulturowe nie radzą sobie najlepiej z taką konceptualizacją ciała, która, z jednej strony wpisująaby cielesność w obręb praktyk społecznych jako ich immanentny element oraz z drugiej strony umożliwiłaby przewyżczenie prze-socjalizowanej¹⁵ dychotomii podmiotowość sprawcza – determinacja strukturalna bez ryzyka bycia posądzonym o redukcjonizm biologiczny. Tradycyjnie ujmowanie ciała w dyskursach nauk społecznych i kulturoznawczych opiera się na konstrukcie teoretycznym „ciało-podmiot”, co pokazuje, że somatyczność jest „nieustannie konstruowana i rekonstruowana w toku podmiotowej partycypacji w dyskursach i praktykach nadających jej znaczenie kulturowe”¹⁶. W tym rozumowaniu, ciało-podmiot staje się kolejnym konstruktem, którego powstanie i utrzymanie zależy od zdolności jednostki do refleksyjnego ujmowania własnej cielesności w kategoriach moralnych, estetycznych czy medycznych.

Mankamentem tego rodzaju konceptualizacji jest utrzymywanie biernego statusu ciała, które w badaniach naukowych przyjmuje funkcję zmiennej zależnej przebiegającej różnorodne wartości w toku podejmowanych prób manipulacji szeregiem takich zmiennych niezależnych jak dyskursy kultury dominującej, pozycja społeczna jednostki czy jej tożsamość. Podobnie jak podmiotowość sprawcza jednostki stała się kategorią analityczną stopioną w jedną całość ze społeczno-kulturowymi uwarunkowaniami jej konstruowania, *soma* nadal pozostała pustym pojemnikiem, który należy „wypełnić” w drodze udziału jednostki w praktykach społecznych, aby nadać jej status pełnoprawnego konstruktów teoretycznego.

Rozważając włączenie zmiennych somatycznych w zakres refleksji o podmiotowości, należy pamiętać, że ciało jest naturalnym, biologicznym uwarunkowaniem podmiotowego działania, natomiast wyrzucenie cielesności na margines refleksji o społeczeństwie i kulturze jest wynikiem postrzegania ciała jako elementu oczywistego, niewymagającego pogłębionej refleksji¹⁷. Niedocenienie roli ciała jest postawą ze wszech miar błędną, zwłaszcza jeśli uświadomimy sobie immamentną rolę cielesności dla kształtowania się poczucia „ja” rozumianego jako obraz własnej osoby oraz system zorganizowanego życia psychicznego charakteryzujący się umiejętnością zwrócenia się świadomością do własnego wnętrza¹⁸. „Posiadamy ciała, ale także w pewnym sensie jesteśmy ciałami, nato-

15. Termin stanowi odwołanie do tekstu Dennisa Wronga. Dennis Wrong, *Przesocjalizowana koncepcja człowieka w socjologii współczesnej*, w: *Kryzys i schizma*, red. Edmund Mokrzycki, PIW, Warszawa 1984.

16. Deborah Lupton, *Medicine as Culture. Disease and the Body in Western Societies*, Sage Publications, London 2003, s. 24. [Przeł. T.B.].

17. Zob. Anthony Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. A. Szulżycka, PWN, Warszawa 2010.

18. Drat-Ruszczak, *Teorie osobowości – podejście psychodynamiczne...*, s. 619.

miast sam proces ucieleśnienia (*embodiment*) należy postrzegać jako warunek naszej tożsamości nieodzowny do tego stopnia, że śmiesznym jest powiedzieć: przybyłem i przywiozłem własne ciało ze sobą”¹⁹.

Procesy medykalizacji

W stronę podmiotowości urealnionej

Istotą nowoczesności – jak zauważył Max Weber – jest racjonalizacja, czyli złożony proces społeczny, w przebiegu którego czynności w przeszłości umotywowane przez przywiązanie do tradycji, dominującego systemu wartości lub skłonność do ulegania stanom emocjonalnym zostają zastąpione przez działania celowo-racjonalne, których sens i przebieg jest odzwierciedleniem czysto logicznej kalkulacji opierającej się na rachunku zysków i strat²⁰. Postęp jest zatem rozumiany jako upowszechnianie tendencji racjonalizacyjnych prowadzących do „odczarowania świata”, czyli oddania pod dyktando racjonalności instrumentalnej kolejnych dziedzin życia społecznego i kultury. Paralelny proces można zaobserwować w odniesieniu do zdrowia i dobrostanu jednostek oraz zbiorowości społecznych, również w odniesieniu do cielesności poszczególnych osób lub całokształtu zdrowia publicznego. Omawiana tendencja określana jest terminem „medykalizacja”, oznaczającym podporządkowanie kolejnych obszarów życia społecznego jurysdykcji medycznej w taki sposób, że „problemy o niemedycznym charakterze stają się rozpoznawane i rozwiązywane jako kwestie medyczne redefiniowane w kategoriach jednostek chorobowych bądź zaburzeń”²¹. Medykalizacja oznacza również postępującą dominację biomedycznego modelu zdrowia jednostkowego i publicznego rozumianego jako zespół aksjo-normatywnych i kognitywnych wytycznych, które prowadzą do kształtowania świadomości społecznej w zakresie problematyki zdrowia i choroby. W odniesieniu do somatyczności człowieka, model biomedyczny skupia się przede wszystkim na (1) postrzeganiu schorzeń jako zaburzeń typowo somatycznych, (2) wdrażaniu programów terapeutycznych unikających medycyny holistycznej i koncentrujących się na leczeniu poszczególnych zaburzeń, a nie pomocy człowiekowi rozumianego przez pryzmat jedności ciała i umysłu, (3) uznaniu medycyny akademickiej jako jedynej instancji uprawnionej do rozstrzygania problemów zdrowotnych²². Włączenie dyscyplin

19. Bryan Turner, *The Body and Society: Extrapolations in Social Theory*, Sage Publications, London 1996, s. 42. [Przeł. T.B.].

20. Max Weber, *Gospodarka i społeczeństwo*, przeł. D. Lachowska, PWN, Warszawa 2002.

21. Peter Conrad, *The Medicalization of Society. On the Transformation of Human Conditions into Treatable Disorders* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2007), p. 4. [Przeł. T.B.].

22. Anthony Giddens, *Sociology*, 5th Edition, Polity Press, Cambridge 2006.

nauk psychologicznych (np. psychopatologia, psychologia zdrowia, psychologia rozwojowa) w obręb praktyk medykacyjnych doprowadziło do przyporządkowania zaburzeń psychicznych i psychosomatycznych w obręb szerszej kategorii jednostek klinicznych objętych jurysdykcją biomedyczną, czego dobitnym przykładem jest medykalizacja dziecięcej nadpobudliwości ruchowej i przedstawianie jej jako zaburzenia hiperkinetyczne szerzej znane jako ADHD (*Attention Deficit Hyperactivity Disorder*).

Postrzegana z perspektywy procesów kształtowania się podmiotowości jednostkowej, medykalizacja – co wyraźnie pokazuje przytoczony powyżej przykład ADHD – prowadzi do kontrolowania populacji poprzez intensyfikację działań mających na celu obserwowanie, ocenianie i korygowanie zaburzeń powstających na każdym stopniu rozwoju osobowego człowieka. W tym kontekście można wspomnieć na przykład o medykalizacji dzieciństwa, która opiera się na próbach wpisania koncepcji rozwoju psychospołecznego jednostki w ramy naukowo skonstruowanego normatywu obejmującego sekwencyjne zmiany somatyczne i psychiczne, czego konsekwencją może być zaniknięcie idei dzieciństwa jako etapu spontanicznego rozwoju jednostki²³.

Pojęcie rozwoju wywiera największy wpływ na praktyki społeczne w momencie, gdy okres dzieciństwa zostaje uprzednio zestandaryzowany i znormalizowany poprzez odniesienie do oczekiwań rozwojowych. Oczekiwania takie są zakorzenione w psychologii rozwojowej wieku dziecięcego, która staje się źródłem naszego wyobrażenia o normalnym tempie rozwoju człowieka. Założenia odnośnie do normalnego rozwoju dziecka determinują okres dzieciństwa i postrzeganie indywidualnych różnic rozwojowych. W dalszej kolejności wspomniane oczekiwania kształtują zdroworozsądkowe przekonania o opiece i kształceniu młodego pokolenia²⁴.

Podobne spostrzeżenia można uczynić względem okresu dojrzewania, dorosłości i procesu starzenia się. W następstwie procesów medykalizacji dochodzi zatem do wpisania procesu rozwoju ontogenetycznego jednostki w ramy dyskursów naukowych, które skupiają się na naukowym badaniu podmiotowości ludzkiej z uwzględnieniem zmiennych biomedycznych.

Z jednej strony medykalizacja przekłada się na działania zmierzające do kontroli populacji w drodze wdrażania projektów prozdrowotnych. Działalność taka *explicite* wpisuje się w sens pojęcia „medykalizacja”. Z drugiej jednak strony można zauważyć, że istotą procesów medykalizacji zorientowanych na rozwój psycho-

23. Por. Neil Postman, *The Disappearance of Childhood*, Vintage Books, New York 1994.

24. Michelle Buchanan, *Young Children at Risk in a Risk Society*, w: *Education and the Risk Society. Theories, Discourses and Risk Identities in Education Contexts*, red. Steven Bialystok, Sense Publishers, Rotterdam, Boston, Taipei 2012, s. 121. [Przeł. T.B.].

społeczny jednostki jest przywrócenie aktorowi społecznemu jego somatycznej realności. W przestrzeni myśli społecznej i kulturoznawczej głównego nurtu podmiotowość jest typem idealnym, oderwanym od rzeczywistych wpływów biologicznych. Tak pojmowany podmiot nie urodził się, nie zestarzeje się i przypuszczalnie nigdy nie umrze, gdyż funkcjonuje raczej w kategoriach intencjonalnej świadomości sprawczej, która umiejscawiania zostaje w różnych konfiguracjach do determinującego charakteru struktur społecznych i instytucji kultury. Rozumowanie takie nie zawiera w sobie założenia, że cielesność aktora społecznego jest fundamentem jego podmiotowości, elementem niejako „programującym” relację jednostki do rzeczywistości społeczno-kulturowej, która zmienia się w rytm rosnących lub malejących sił witalnych czy stanu zdrowia. Z jednej strony, podmiot urealniony to byt świadomy swojej korporalności, która wpływa na podejmowaną działalność, w tym wybory dokonywane w odniesieniu do świata znaków, norm i wartości. Z drugiej strony, podmiotowość taka zakłada zdolność do zwrotnego kształtowania własnej cielesności, co jest dobrze oddane w konceptualizacjach bazujących na pojęciu „ciało-podmiot”, w których ciało to rodzaj *tabula rasa*, wobec którego podejmowane są celowe działania znaczeniotwórcze.

Podmiotowość probabilistyczna

Tendencje zapoczątkowane przez procesy medykalizacji uległy zdecydowanemu wzmocnieniu wraz z postępem technicznym w sferze biotechnologii. Współczesne techniki diagnostyki obrazowej, nowe terapie wykorzystujące leki biologiczne (np. przeciwciała monoklonalne i poliklonalne), a przede wszystkim rozwój diagnostyki genetycznej stwarzają nowe warunki dla postępowania procesów kontroli zorientowanych na cielesność poszczególnych jednostek, jak i dobrostan całych populacji²⁵. Powszechne wykorzystywanie technologii genetycznych i cyfrowych w obszarze biomedycyny doprowadziło do prób zrewidowania terminu medykalizacja i zastąpienia go pojęciem biomedykalizacja, w którym przedrostek „bio” został użyty w celu zwrócenia naszej uwagi w kierunku nowych gałęzi biomedycyny oraz ich wpływu na zmieniający się obraz zdrowia i choroby²⁶.

Zmiana ukierunkowania nauk ścisłych z poziomu komórkowego na poziom molekularny w drugiej połowie dwudziestego wieku spowodowała, że coraz częściej stawiano pytanie

25. Lupton, *Medicine as Culture...*, s. 1.

26. Adele E. Clarke, Janet Shim, *Medicalization and Biomedicalization Revisited: Technoscience and Transformations of Health, Illness and American Medicine*, w: *Handbook of the Sociology of Health, Illness, and Healing*, red. Bernice A. Pescosolido, Springer, New York, Dordrecht, Heidelberg, London 2011.

„czym właściwie jest życie?” Ostatnio sformułowano hipotezę o występowaniu równoległej zmiany paradygmatycznej, tym razem obejmującej biomedycynę, w której perspektywa kliniczna zostaje zastąpiona perspektywą molekularną [...]. Dzięki współczesnej wiedzy biomedycznej i rozwojowi biologii molekularnej przetworzeniu ulegają, by odwołać się do terminologii Foucaulta, „warunki możliwości” wyznaczające sposoby na jakie życie ludzkie może być kształtowane. [...] Nowe praktyki biomedyczne w coraz większym stopniu transformują ludzkie ciała, tożsamości i życie codzienne²⁷.

Wraz z przesunięciem optyki badawczej w stronę genetyki (w tym genetyki zachowania) i inżynierii genetycznej pojawiły się nowe pytania o podmiotowość jednostki. Ontologicznie rzecz ujmując, podmiotowość nie jest tutaj rozważana przez pryzmat jej społecznych masek czy też zmiennych osobowościowych przez nie przykrywanych. Uwarunkowania czysto somatyczne kryjące się pod maską osobowości i odgrywanej roli społecznej także zostają zepchnięte na margines dyskursu akademickiego. Istotą rozumienia podmiotowości w erze procesów biomedycyzacji jest bowiem skupienie się na kodzie genetycznym jednostki oraz możliwościach osobotwórczych w nim zawartych. W związku z tym, można mówić o procesach kształtowania się tzw. podmiotowości probabilistycznej.

Unikając pułapek funkcjonalizmu i strukturalizmu (konflicja odgórna) oraz starając się ominąć ograniczenia metodologicznego indywidualizmu oraz psychologizmu (konflicja oddolna), idea podmiotowości probabilistycznej, co z pewnością może zabrzmieć paradoksalnie, wraca do idei struktury i kodu. W czasach nowych biotechnologii okazuje się bowiem, że nie wystarczy przeprowadzić konceptualizacji podmiotowości zdefiniowanej przez pryzmat obserwowalnych i mierzalnych zmiennych, bo koncepcja taka zostaje zredukowana do kategorii cech fenotypicznych, którym nadaje znaczenie wtórne w stosunku do interakcji kodu genetycznego i uwarunkowań środowiskowych. Rozumowanie takie jest charakterystyczne dla tzw. genetyki zachowania, czyli interdyscyplinarnego podejścia akademickiego, którego celem jest poszukiwanie genetycznych podstaw typowo ludzkich zachowań, a także występujących w populacji różnic indywidualnych w zakresie temperamentu, osobowości, stylów poznawczych czy też inteligencji.

Różnice indywidualne są zwykle określane jako fenotypiczna wariacja cech behawioralnych. Wariacja taka wyraża się poprzez wiele zmiennych, które odnosząc się do zróżnicowanych aspektów dziedziczności i wpływu środowiskowego mają charakter addytywny. Najprościej rzecz ujmując, fenotypiczna zmienność cech behawioralnych

27. Adele E. Clarke, Janet Shim, Sara Shostak, Alondra Nelson, *Biomedicalising Genetic Health, Diseases and Identities*, w: *Handbook of Genetics and Society Mapping the New Genomic Era*, red. Paul Atkinson, Peter Glasner, Margret Lock, Routledge, London and New York 2009, s. 21. [Przeł. T.B.].

(Vp) można zdefiniować jako sumę dwóch grup zmiennych: uwarunkowań genetycznych (Vg) oraz cech środowiska (Ve)²⁸.

W perspektywie (bio)medykalizacyjnych rozważań nad podmiotowością, postulaty genetyki (oraz genetyki zachowania) prowadzą refleksję humanistyczną na nowe tory wyznaczone przez dyskurs o charakterze jednoznacznie probabilistycznym. Cechy genotypu są jedynie zbiorem potencjalności drzemających w każdej osobie. Potencjalności takie można skategoryzować zarówno jako predyspozycje genetyczne wyznaczające pułap przeszłych zdolności człowieka albo czynniki ryzyka, które określają skłonność do zapadania na określone typy jednostek chorobowych. Pomimo swego genetycznego ukonstytuowania, podmiotowość jednostki nie jest zatem nieuchronną koniecznością zapisaną raz na zawsze w kodzie genetycznym, ale staje się zestawem możliwości uzależnionym od mniej lub bardziej kontrolowalnych czynników zewnętrznych, którymi jednostka (oraz jej otoczenie) może manipulować do pewnego stopnia.

W obu zarysowanych powyżej scenariuszach rozwoju osobowego (tzn. obecność genetycznie uwarunkowanych zdolności albo dziedzicznych czynników ryzyka chorobowego) sam fakt zdobycia wiedzy o elementach własnego kodu genetycznego oznacza przekształcenie egzystencji jednostki nie tylko w przewidywalnej przyszłości, lecz także w momencie bycia poinformowanym o skłonnościach odziedziczonych po przodkach. Poznanie własnego bagażu genetycznego jest warunkiem wstępnym dla celowych działań człowieka, którego świadomość zwraca się ku biologicznym podstawom egzystencji, nadając jej sens i wtórnie przypisując znaczenia i maski kultury. Przestrzenią realizacji podmiotowości probabilistycznej staje się wielość możliwych scenariuszy przyszłości, przy czym urzeczywistnienie każdego z nich jest wypadkową działalności własnej jednostki przebiegającej w ograniczającym lub wyzwajającym wpływie środowiska, w tym otoczenia społeczeństwa i kultury.

W kontekście podmiotowości probabilistycznej możemy mówić o powstawaniu nowych form tożsamości, podobnie jak ma to miejsce w przypadku osób cierpiących na chroniczne schorzenia²⁹. Tożsamość taka realizuje się na przecięciu mechanizmów stygmatyzacji i autostygmatyzacji, w przebiegu których osoba jest wykluczona lub sama się wyklucza ze społeczności ze względu na doświadczenie choroby. W odniesieniu do postulowanego konstruktu podmiotowości probabilistycznej należy uczynić uwagę, że tożsamość nie formuje się dopiero w chwili

28. Jan Strelau, *Temperament. A Psychological Perspective*, Kluwer Academic Publishers, New York, Boston, 2002, s. 239.

29. Por. Maria Świątkiewicz-Mośny, *Tożsamość napiętnowana. Socjologiczne studium mechanizmów stygmatyzacji i autostygmatyzacji na przykładzie kobiet z zespołem Turnera*, Nomos, Kraków 2010.

uaktywnienia się procesu chorobowego. Fundamenty nowej tożsamości (tożsamości probabilistycznej) mogą kształtować się na długo przed pojawieniem się objawów chorobowych, wtedy gdy symptomy takie pozostają jeszcze zamknięte w nawiasach myślenia *stricte* probabilistycznego. Dlatego właśnie działania sprawcze zostają skoncentrowane na obsesyjnym kontrolowaniu niebezpiecznych czynników środowiskowych mogących potencjalnie uruchomić proces chorobowy. Aktywność taka może być jednocześnie punktem wyjścia do poszukiwania nowych afiliacji i społecznego wsparcia w subkulturach obsesyjnie zorientowanych na nieustanne monitorowanie swego zdrowia i kontroli środowiskowych czynników ryzyka przy użyciu nowoczesnych technologii samodiagnostyki i przetwarzania informacji³⁰.

Wprowadzenie rozważań biomedycznych i genetycznych w obręb refleksji humanistycznej jest często postrzegane jako utrwalanie dyskursów posthumanistycznych, w których świadomość, osobowość, indywidualność czy poczucie sprawstwa ulegają procesowi reifikacji w toku sprowadzania typowo ludzkich doznań lub odczuć do poziomu dywagacji biomedycznych czy biochemicznych³¹. Takie rozumowanie nie wydaje się całkowicie trafne. Istotą podmiotowości probabilistycznej jest wprawdzie zakorzenienie w potencjalności kodu genetycznego, lecz genetyka stanowi jedynie zbiór warunków wstępnych, które stają się rzeczywistymi jedynie z pewną dozą prawdopodobieństwa, której wielkość z kolei jest modyfikowana działalnością własną człowieka. Jednostka zachowuje zatem poczucie sprawstwa, kontroli nad własnym losem, które jest fundamentem podmiotowości w jej humanistycznym znaczeniu.

30. Deborah Lupton, *The Quantified Self. A Sociology of Self-Tracking*, Polity Press, Cambridge 2017.

31. Rosi Braidotti, *The Posthuman*, Polity Press, Cambridge 2013.

Marcin Hanuszkiewicz
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Wcielenie czy maska?

O dynamice ontycznej świata przedstawionego
w twórczości literackiej i myśli teoretycznej
Brunona Schulza

*A ja zbuduję wam miasto z łachmanów!
[...]
Z dymu, z roztworu mgły
I z dudnienia skóry bębna
Wzniosę wam forty miażdżące i wspaniałe
[...]*

Henri Michaux¹

Budowle z oparów i szmat to architektura, którą cytowany powyżej poeta francuski przeciwstawia „porządkowi wielotysiącletniemu” i „geometrii”² rzeczywistości nakreślonej przez ludzkość, pragnąc przy tym, by konfrontacja ta poskutkowała ujawnieniem marności tegoż porządku. Przyjmowanie tak rebelianckiej postawy wobec zastanych realiów jest dla pisarstwa Henriego Michaux charakterystyczne, lecz nie stanowi przyczyny, dla której jego słowa rozpoczynają niniejszy tekst. Tym, co nas w tych kilku wersach interesuje, jest właśnie dobór budulca, a konkretnie – „łachmany” oraz „roztwór mgły”. Drogą analogii możemy bowiem od tej pary przejść do innego zestawienia, którego części składowe wywodzą się z twórczości literackiej i myśli krytycznej Brunona Schulza. Możliwe jest rozpoznanie pewnej wyabstrahowanej postaci owych komponentów w omawianych przez autora *Sklepow cynamonomowych* w jego liście do Witkacego koncepcjach „panmaskarady” form i monistycznej substancji³. Jest to, zdawać by się mogło, podział zupełnie klasyczny, u Schulza funkcjonuje on jednak na nieco niecodziennych zasadach; można by powiedzieć przewrotnie, że przybiera on inną formę. Idea panmaskarady zdaje się akcentować maskujący charakter form, Schulz pisze wszakże:

1. Henri Michaux, *Przeciw!*, w: *Poezje*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978, s. 31.

2. Michaux, *Przeciw!*, s. 31.

3. Bruno Schulz, *Do Stanisława Ignacego Witkiewicza*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1935, nr 17 <<http://www.brunoschulz.org/1935.htm>> (12.01.2018).

Ktoś jest człowiekiem, a ktoś karakonem, ale ten kształt nie sięga istoty, jest tylko rolą na chwilę przyjętą, tylko naskórkiem, który za chwilę zostanie zrzucony. Statuowany jest tu pewien skrajny monizm substancji, dla której poszczególne przedmioty są jedynie maskami. Życie substancji polega na zużywaniu niezmiernych ilości masek⁴.

Widzimy więc, że maskująca jednorodną substancję forma jest jak skóra węża, która w sposób nieunikniony zostanie zrzuczona niczym wylinka. Ale dopóki substancja nosi daną maskę, dopóty jest z tą formą związana tak, jak skóra z powlęczonym nią ciałem – stanowią w gruncie rzeczy jedno. Porzucona wylinka nie opuszcza przecież przysłowiowego kręgu życia, którego żarna przemielą starą, zrogowaciałą tkankę na cząsteczki, a te zaś staną się elementami innych, nowych struktur. Jest to ten sam obieg materii, który uprawnia nas do jakże poetyckiego w wydzwisku twierdzenia, iż zbudowani jesteśmy z gwiazdowego pyłu. Postulowany przez Schulza monizm substancji znajduje w ten sposób oparcie w prawidłach rzeczywistości, lecz nie uwalnia nas to od wątpliwości dotyczących wzajemnej gry maski i tego, co pod nią. Docieramy zatem nareszcie do znaczenia tytułowego dylematu, który w toku dalszych rozważań spróbujemy rozwiązać – czy świat przedstawiony Schulza i projektowane na niego rozumienie rzeczywistości konstytuują swoisty świat-maskę, czy raczej wcielenie czegoś dotychczas niezamanifestowanego, a więc świat-awatara?

Postawiwszy to pytanie, ponownie posłużymy się Henrim Michaux jako paliwem dla naszego wywodu, dociekać bowiem będziemy, jak dokładnie odnoszą się jego łachmany i roztwór mgły do panmaskarady i substancji. Musimy tutaj przywołać kluczową dla uniwersum Schulzowskiego, biograficzną do pewnego stopnia figurę Ojca – Jakuba, który w pewnych kontekstach „reprezentuje wieczny niepokój, troskę o jutro, słowem – ducha, gdzie indziej znów – jak w *Traktacie o manekinach* – artystę głęboko zaplątanego w sprawy materii”⁵. To w tej ostatniej odsłonie jest on dla nas w tej chwili istotny, bowiem wspomniany przez Artura Sandauera w powyższym cytacie *Traktat o manekinach* zawiera jego cechujące się fantazyjną wnikliwością teorematy o materii właśnie. Spójrzmy na fragment „raportu” z tych wywodów:

[...] ojciec był niewyczerpany w gloryfikacji tego przedziwnego elementu, jakim była materia. – Nie ma materii martwej – nauczał – martwota jest jedynie pozorem, za którym ukrywają się nieznanne formy życia. Skala tych form jest nieskończona, a odcienie

4. Schulz, *Do Stanisława...*

5. Artur Sandauer, *Rzeczywistość zdegradowana (Rzecz o Brunonie Schulzu)*, w: *Zebrane pisma krytyczne*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981 <<http://hamlet.edu.pl/sandauer-schulz#t2>> (12.01.2018).

i niuanse niewyczerpane. Demiurgos był w posiadaniu ważnych i ciekawych recept twórczych. Dzięki nim stworzył on mnogość rodzajów, odnawiających się własną siłą⁶.

Pada tutaj ważne słowo, wskaźnik posiadacza recept twórczych: Demiurgos. Wprowadza to nasze rozważania w sfery gnostyczne tudzież kabalistyczne, o tym jednakże będzie mowa później. Na razie poświęćmy jeszcze uwagę traktatowym wypowiedziom Ojca: „Nie zależy nam – mówił on – na tworach o długim oddechu, na istotach na daleką metę [...] Ich role będą krótkie, lapidarne, ich charaktery – bez dalszych planów”⁷; i dalej: „To jest – mówił z bolesnym uśmiechem – nasza miłość do materii jako takiej, do jej puszystości i porowatości, do jej jedynej, mistycznej konsystencji. [...] My [...] kochamy jej zgrzyt [...]”⁸. Jak pisze Sandauer, „[i]m bowiem twór mniej doskonały, im gorsze jego wykonanie, tym wyraźniej wychodzi w nim na jaw jego materialność”⁹. Ojciec pragnie więc tworzyć byty improwizowane, niepretendujące do złożoności, lecz epatujące swą prostotą, niezgrabnością, złym wprost wykonaniem; stwory, które „[z] tyłu mogą być po prostu zaszyte płótnem lub pobielone”¹⁰. Natrafiłiśmy chyba na istoty, które z powodzeniem mogłyby załudnić budowane przez Michaux miasto z łachmanów. Odkryliśmy tym samym, że to materia w całej swej niedoskonałości stanowi pierwszy element zestawienia mającego odpowiadać gałganom i roztworowi mgły. Zanim jednak przejdziemy do eksperymentów z roztworem mgły, zastanówmy się jeszcze nad tą materią ojcowską. Pęd Ojca ku „wtórnej demiurgii”¹¹ umożliwić ma mu przysłonięta pozorem martwoty faktyczna żywotność materii, które to tworzywo okazuje się dzielić inherentną witalność z niczym innym jak substancją. Jak bowiem pisze sam Schulz:

Sklepy cynamonowe dają pewną receptę na rzeczywistość, statuują pewien specjalny rodzaj substancji. Substancja tamtejszej rzeczywistości jest w stanie nieustannej fermentacji, kiełkowania, utajonego życia. Nie ma przedmiotów martwych, twardych, ograniczonych. Wszystko dyfunduje poza swoje granice, trwa tylko na chwilę w pewnym kształcie, ażeby go przy pierwszej sposobności opuścić¹².

Napisane jest tu co prawda, że rzecz tyczy się *Sklepów cynamonowych*, ale jak zauważa Władysław Panas, utwory zebrane zarówno w tym konkretnym tomie, jak i w *Sanatorium pod Klepsydrą* scalone są w jedną całość „w formie określonych

6. Bruno Schulz, *Sklepy cynamonowe*, Wydawnictwo PAVO, Warszawa 1996, s. 37.

7. Schulz, *Sklepy...*, s. 39.

8. Schulz, *Sklepy...*, s. 40.

9. Sandauer, *Rzeczywistość zdegradowana...*

10. Schulz, *Sklepy...*, s. 40.

11. Schulz, *Sklepy...*, s. 39.

12. Schulz, *Do Stanisława...*

relacji intertekstualnych”¹³. Można więc zaryzykować stwierdzenie, iż z ogółu dzieł Schulza składa się pojedyncze uniwersum Schulzowskie, którym zarządzają te same pryncypia. Wracając zaś do kwestii bieżącej, należy dostrzec, że uwagi Schulza dotyczące substancji – pozostającej „w stanie nieustannej fermentacji, kiełkowania, utajonego życia” i pozbawionej „przedmiotów martwych, twardych, ograniczonych” – pokrywają się niejako z teorią materii wyłożoną przez Ojca w *Traktacie o manekinach*. Możliwy jest więc następujący wniosek: wijące się w panmaskaradzie formy substancji splatają się w materię. Materię, która jest przy tym swoiście oniryczna, wszak jej „przedmioty mogą równocześnie być i nie być sobą”¹⁴, jak mówi Sandauer. Przypisuje on jednak odpowiedzialność za ten stan rzeczy swego rodzaju psychologizacji Schulzowskiego świata przedstawionego – „rządzą nim [światem] nie fizykalne, lecz psychologiczne prawa”¹⁵. Chcielibyśmy w tym miejscu zaproponować odmienną interpretację – świat ten w swych regułach stanowi radykalną realizację takiej semiotyki, która zakłada antecedentną wobec użycia znaków sieć znaczeń. Wojciech Kalaga ujmuje tę możliwość w następujący sposób:

Przyjmując, iż relacja znakowa istnieje niezależnie od aktualnego odbioru, zakładamy równoległe dwa pojęcia semiozy – w jej postaci aktualnej w umyśle odbiorcy, tj. w rozumieniu przyjmowanym w subiektywistycznych [i psychologizacyjnych] teoriach znaku, oraz w postaci potencjalnej, poza aktywną myślą odbiorcy i wobec konkretnego czynnego odbioru chronologicznie pierwotną¹⁶.

Uczestnik rzeczywistości Schulzowskiej byłby więc jak odbiorca znaku, pozbawiony umiejętności kontrolowanego nawigowania procesu semiozy, rzucony na pastwę nieskończonych możliwości poznawczych, toczony nowotworowymi rozrostami chaotycznych potencjalności. Rezultatem są halucynacje: „w gęstwinie tapet biegły tam i z powrotem wymowne spojrzenia, leciały szeptu jadowitych języków, gzygżaki myśli”¹⁷. Identyfikując podskórny wobec materii krwionośny system semiotyczny, zbliżamy się coraz bardziej do znalezienia odpowiednika roztworu mgły, bowiem jak twierdzi sam Schulz pompowana jest w dziele „krew

13. Władysław Panas, *Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza*, Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN”, Lublin 2009, s. 109. <http://biblioteka.teatrnn.pl/dlibra/Content/66970/Ksiega_blasku_Traktat_o_kabale.pdf> (13.01.2018).

14. Sandauer, *Rzeczywistość zdegradowana...*

15. Sandauer, *Rzeczywistość zdegradowana...*

16. Wojciech Kalaga, *Semioza literacka: ślad i głos*, w: *Znak i semioza. Z zagadnień semiotyki tekstu literackiego*, red. Wojciech Kalaga i Tadeusz Sławek, Uniwersytet Śląski, Katowice 1985, s. 22.

17. Schulz, *Sklepy...*, s. 41–42.

tajemnicy, końce naczyń uchodzą w noc otaczającą i wracają stamtąd pełne ciemnego fluidu”¹⁸. Czymże jest to ciemne, życiodajne łono?

O samym przepływie Władysław Panas mówi, że jest to „rytmiczny ruch – [...] tętno kosmogonii”¹⁹. Ten rytm to ruch odpływu i przyływu, w którym Panas dopatruje się dynamiki charakteryzującej całość Schulzowskiego uniwersum, co z kolei odnosi on do kabalistycznej teorii kosmogonicznej Izaaka Lurii²⁰. Mistyk ów twierdził, że akt kreacji znany z Księgi Rodzaju poprzedzony został „wkłęśnięciem się” Boga wypełniającego swym światłem całość Wszechświata, które stworzyło przestrzeń nadającą się do zapełnienia stworzeniem. Ten kabalistyczny kontekst rozjaśnia nam myśl Schulza przedstawioną przez niego w eseju *Mityzacja rzeczywistości*:

Pierwotne słowo było majaczeniem, krążącym dookoła sensu światła, było wielką uniwersalną całością. Słowo w potocznym dzisiejszym znaczeniu jest już tylko fragmentem, rudymeniem jakiejś dawnej wszechobejmującej, integralnej mitologii. Dlatego jest w nim dążność do odrastania, do regeneracji, do uzupełniania się w pełny sens²¹.

Niżej wrócimy do fragmentacji pierwotnego słowa, wcześniej jednak musimy ustalić w końcu kwestię roztworu mgły. W trakcie wyprowadzania swej kabalistycznej egzegezy Panas konstruuje na podstawie tekstów Schulza drogę ku samym źródłom materii, wszak jak pisze Kalaga: „zawarte są w tekstach relacje abstrahujące z nich reguły i elementy składowe systemu, którego są realizacją – jest to potencjalna »desemioza«”²². Ta próba wyłuskania z materii ziarna, z którego wyrosła, polega na stopniowym rozpuszczaniu się:

im bliżej rzeczywiście absolutnego początku, tym mniej materii. Aż wreszcie osiąga ona konsystencję „mgły” [...] i formę „majaczenia” [...]. Świetlisty majak i bezimienna mgławica stanowiłyby więc jakiś absolutnie pierwszy zawiązek i pierwszy zarazem przejaw materialnej organizacji świata. Toteż nic dziwnego, że wyobraźnia materialna Schulza osiąga w tych obrazach swój kres, gdyż „dalej” po prostu nie ma już nic „przedmiotowego”, nic, co mogłoby zmaterializować się w obrazie. Nie ma zatem rzeczywistości przedmiotowej, ale tam właśnie, wewnątrz świetlistej mgławicy, „jest” niematerialny i absolutny początek Schulzowego świata²³.

18. Schulz, *Do Stanisława...*

19. Panas, *Księga blasku...*, s. 31.

20. Panas, *Księga blasku...*, s. 53–57.

21. Bruno Schulz, *Mityzacja rzeczywistości* <https://is.muni.cz/el/1421/podzim2015/PJ_94/um/Bruno_Schulz_Mityzacja_rzeczywistosci.pdf> (16.01.2018).

22. Kalaga, *Semioza literacka...*, s. 25.

23. Panas, *Księga blasku...*, s. 34.

Odnajdujemy zatem wreszcie odpowiednik roztworu mgły. Okazuje się nim być najpierwotniejszy załączek rzeczywistości materialnej, jej substancjalność. Tym samym zapętliliśmy się i wróciliśmy do punktu, w którym zestawieniu łachmanów i roztworu mgły odpowiada para formy i substancji. Wszystko to zaś sprowadza się do materii. Forma i substancja wykonują tu jednak między sobą pulsujący zgodnie z ustaleniami Panasa ruch – substancja wciela się w daną formę, „bezimienna mgławica” konsoliduje się w kształt, który ze swej strony maskuje bezgraniczną jednorodność substancji swą tymczasową, skazaną na nieuchronne rozpuszczenie się fasadą. Możemy więc udzielić wstępnej odpowiedzi na nasze tytułowe pytanie – świat przedstawiony Schulza misternie łączy ze sobą w jedną, opalizującą tkaninę kategorii maski i wcielenia.

Lecz co maskuje sobą materia tudzież czego wcielenie stanowi? Zdążając do wyłuszczenia analogii między dynamiką Schulzowskiego uniwersum a kabalistyczną teorią Lurii, Panas „umiejscawia” absolutny prapoczątek „nigdzie« i »nigdy«²⁴, następnie zaś przenosi czytelnika na wyższy poziom abstrakcji i utożsamia źródło z czystym ruchem, mianowicie samą boską pulsacją odpływu i przyływu²⁵. Spróbujmy skonstruować hierarchiczny schemat tych wszystkich elementów. Pomocna będzie tu dla nas semiotyczna struktura mitu wypracowana przez Rolanda Barthes’a. W założeniu tego francuskiego badacza mit powstaje na skutek nałożenia się dodatkowej warstwy znaczeniowej na dany znak językowy: najpierw znaczące i znaczone tworzą znak pierwszego stopnia, następnie zaś ów znak pierwszego stopnia ulega zawłaszczeniu przez narrację mityczną, która przemienia go w znaczące nowego znaku (nowego znaczenia) o odmiennym, pasożytniczym znaczeniem²⁶. Zapożyczymy sobie tę strukturę, lecz wypełnimy ją nieco inaczej: u samego spodu umieścimy formę i substancję, które konstytuują materię. Ta z kolei wchodzi w relację z wprawiającą ją w ruch boską pulsacją zidentyfikowaną przez Panasa:

Cała materia faluje od nieskończonych możliwości, które przez nią przechodzą mdłymi dreszczami. Czekając na ożywcze tchnienie ducha, przelewa się ona w sobie bez końca, kusi tysiącem słodkich okrągłych i miękkości, które z siebie w ślepych rojeniach wymajacza²⁷.

Jak jednak nazwiemy ekwiwalent występującego w schemacie Barthes’a znaku drugiego stopnia? Dodanie do siebie materii i poruszających nią sił daje nam rzeczywistość, a co za tym idzie – rzeczywistość Schulzowska sama w sobie

24. Panas, *Księga blasku...*, s. 35.

25. Panas, *Księga blasku...*, s. 37–57.

26. Roland Barthes, *Mitologie*, przeł. Adam Dziadek, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008, s. 245–252.

27. Schulz, *Sklepy...*, s. 37.

również jest ciągłym wcielaniem się eterycznego, wiecznego ruchu w efemeryczne, nietrwale maski skrywające nicotę, której nie można jednakże nazwać „kompletną pustką, ale raczej pewnym stanem rzeczywistości, w którym wszystkie byty są właściwie już obecne”, a z której naczynia krwionośne wracają „pełne ciemnego fluidu”. Tak pojmowana nicota jest łonem rzeczywistości. Mamy tu więc proces analogiczny do wyłaniania się z bezkresu semiozy potencjalnej poszczególnych, aktualnych relacji znakowych. Pozostaje nam zająć się jeszcze jednym aspektem tej dynamiki. Schulz o rzeczywistości pisze tak:

Istotą rzeczywistości jest sens. Co nie ma sensu, nie jest dla nas rzeczywiste. Każdy fragment rzeczywistości żyje dzięki temu, że ma udział w jakimś sensie uniwersalnym. Stare kosmogonie wyrażały to sentencją, że na początku było słowo. Nienazwane nie istnieje dla nas. Nazwać coś – znaczy włączyć to w jakiś sens uniwersalny. Izolowane, mozaikowe słowo jest wytworem późnym, jest już rezultatem techniki²⁸.

Wracamy zatem do kwestii oryginalnego słowa totalnego i jego fragmentacji, a tym samym wkraczamy w domenę mitu, co wynika z cytowanego już wcześniej zdania z *Mityzacji rzeczywistości*, brzmiącego: „Słowo w potocznym dzisiejszym znaczeniu jest już tylko fragmentem, rudymeniem jakiejś dawnej wszechobejmującej, integralnej mitologii”. Przywołamy teraz słowa Mircei Eliadego, aby

przypomnieć pokrótce o bliskich związkach pomiędzy Mitem jako takim, będącym pierwotną strukturą ducha, a Czasem. [...] [D]oniosłość [mitu] wynika z faktu, iż rzuca on światło na strukturę Czasu. Dziś wszyscy zgodni są już co do tego, że mit opowiada o wydarzeniach, które miały miejsce *in principio*, to znaczy „u początków”, w chwili pierwotnej i pozaczasowej, w *czasie świętym*. Ten czas mityczny – czas święty – jest jakościowo różny od czasu świeckiego, ciągłego i nieodwracalnego, w który wpisana jest nasza codzienna, odarta z *sacrum* egzystencja. Opowiadając mit, w pewnym sensie na nowo aktualizuje się święty czas, w jakim następowały opowiadane wydarzenia. (Z tego też względu w społecznościach tradycyjnych nie można mitów opowiadać byle jak i kiedy: wolno je recytować tylko w uświęconych okresach roku, w buszu pod osłoną nocy lub wokół ognia, przed obrzędami albo po nich itd.) Jednym słowem mit ma dzieć się w czasie – rzec by można – „niedoczesnym”, w chwili niepodlegającej upływowi czasu, jak niektórzy mistycy i filozofowie wyobrażają sobie wieczność²⁹.

Zacytowaliśmy fragment nad wyraz długi, uzasadniamy to jednak trafnością, z jaką porusza on relację mitu i czasu, a która to relacja uwidacznia się szczególnie

28. Schulz, *Mityzacja...*

29. Mircea Eliade, *Obrazy i symbole*, przeł. Magda i Paweł Rodakowie, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009, s. 73–74.

w poniższych fragmentach z prozy Schulza. Opowiadanie pt. *Genialna epoka* rozpoczyna się następująco:

Zwykle fakty uszeregowane są w czasie, nanizane na jego ciąg jak na nitkę. Tam mają one swoje antecedeny i swoje konsekwencje, które tłoczą się ciasno, następują sobie na pięty bez przerwy i bez luki. [...] Czy czytelnik słyszał coś o równoległych pasmach czasu w czasie dwutorowym? Tak, istnieją takie boczne odnogi czasu, trochę nielegalne co prawda i problematyczne, ale gdy się wiezie taką kontrabandę jak my, takie nadliczbowe zdarzenie nie do zaszeregowania – nie można być zanadto wybrednym³⁰.

W *Republice marzeń* występują zaś przestrzenie, które „zamknęły się w samowystarczalny mikrokosmos, zainstalowały się na własne ryzyko na samym brzegu wieczności”³¹. Wygląda na to, że Schulz eksploatuje właściwość struktur mitycznych do przechowywania się w alternatywnych ścieżkach czasowych. Zdaje się też być świadomym łamania starożytnych praw zakazujących stosowania mitu „byłe jak i kiedy”, o czym świadczy nazywanie „bocznych odnog czasu” „nielegalnymi”, materiału narracyjnego „kontrabandą”, a zagnieżdżenia się na „brzegu wieczności” (a więc w „czasie świętym”) działaniem „na własne ryzyko”. Samo *Sanatorium pod Klepsydrą* stanowiące oś wydarzeń opowiadania noszącego tę samą nazwę oparte jest przecież w swym działaniu na manipulacji czasem:

Cały trik polega na tym – dodał [...] – że cofnęliśmy czas. Spóźniamy się tu z czasem o pewien interwał, którego wielkości niepodobna określić. Rzecz sprowadza się do prostego relatywizmu. Tu po prostu jeszcze śmierć ojca nie doszła do skutku, ta śmierć, która go w pańskiej ojczyźnie już osiągnęła. [...] Reaktywujemy tu przeszły czas z jego wszystkimi możliwościami, a zatem i z możliwością wyzdrowienia³².

Jest jednakże różnica między miastem centralnym dla większości wydarzeń uniwersum Schulzowskiego, o którym Jerzy Jarzębski pisze, iż jego „cechą pierwotną” jest „uczestniczenie w misterium tworzenia i przechowywania wartości”³³, a przestrzenią sanatorium, gdzie

30. Bruno Schulz, *Sanatorium pod Klepsydrą*, Wydawnictwo MG, Warszawa 2013, s. 40–41.

31. Schulz, *Republika marzeń* <<https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/schulz-republika-marzen.pdf>> (17.01.2018).

32. Schulz, *Sanatorium...*, 294–295.

33. Jerzy Jarzębski, *Miasto Schulza*, „Teksty Drugie”, 2001, 67, nr 2, s. 41 <[http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r2001-t-n2_\(67\)/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r2001-t-n2_\(67\)-s40-51/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r2001-t-n2_\(67\)-s40-51.pdf](http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r2001-t-n2_(67)/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r2001-t-n2_(67)-s40-51/Teksty_Drugie_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r2001-t-n2_(67)-s40-51.pdf)> (20.01.2018).

wokół postaci żyjącego swoistym półbytem ojca rozbudowuje się nietrwały ład przywróconego do istnienia miasteczka. Ledwie jednak życie ojca objawi swój iluzoryczny charakter – bohater trafi na powrót w przestrzeń labiryntowego gmachu sanatorium doktora Gotarda, a potem w dziwne – podobne mitologicznemu Erebowi – zawieszenie istnienia w zakamarkach kolejowej sieci³⁴.

Występuje więc zróżnicowanie zastosowań mitu: niektóre miejsca i wydarzenia jawią się jako niejako uprzywilejowane naturalną mitycznością, inne zaś podpinają się przestępczo pod ten odrębny obieg czasu. Mit działa tu też jednak wedle słów samego Schulza na wyższym poziomie, gdyż „[n]ie ma ani okruszyny wśród naszych idei, która by nie pochodziła z mitologii – nie była przeobrażoną, okaleczoną, przeistoczoną mitologią”³⁵. A zatem poszczególne mity są rozcapieniem się, rozwarstwieniem i rozproszeniem totalności, strumieniami, których bieg da się prześledzić wprost do źródła wszechrzeczy. Wróćmy teraz do postaci Ojca, ponieważ

[j]est godne uwagi, jak w zetknięciu z niezwykłym tym człowiekiem rzeczy wszystkie cofały się niejako do korzenia swego bytu, odbudowywały swe zjawisko aż do metafizycznego jądra, wracały niejako do pierwotnej idei, ażeby w tym punkcie sprzeniewierzyć się jej i przechylić w te wątpliwe, ryzykowne i dwuznaczne regiony, które nazwiemy tu krótko regionami wielkiej herezji³⁶.

Jeśli weźmiemy pod uwagę odnotowany przez Tadeusza Rachwała fakt, iż Ojciec jest „wyrazicielem poglądów Schulza dotyczących mitów o świecie, a więc wymiarów niedostępnych normalnemu poznaniu”³⁷, jasnym staje się, że uniwersum Schulza kosmogonicznie *ucieleśnia* właściwość, którą przypisuje on poezji: „tęsknotę do praojczyzny”³⁸. Marcin Napiórkowski pisze, że „[za] pośrednictwem mitów kosmogonicznych wszystkie wydarzenia »zwracają się« w jakiś sposób ku »początkowi«, a przedmioty i postaci *stają się swoją genezą*”³⁹. Schulz-hereszjarcha jednocześnie sabotuje i usprawia ten proces, zwraca bowiem

34. Jarzębski, *Miasto...*, s. 45.

35. Schulz, *Mityzacja...*

36. Schulz, *Sklepy...*, s. 36.

37. Tadeusz Rachwał, *Remityzacja słowa. Rzecz o manekinach w prozie Brunona Schulza*, w: *Znak i semioza. Z zagadnień semiotyki tekstu literackiego*, red. Wojciech Kalaga i Tadeusz Sławek, Uniwersytet Śląski, Katowice 1985, s. 119.

38. Schulz, *Mityzacja...*

39. Marcin Napiórkowski, *Mitologia współczesna*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013, s. 303.

poszczególne przedmioty ku genezie mitycznej i absolutnej, w której przekraczają „ograniczony i ściśle uwarunkowany horyzont swej »sytuacji«”⁴⁰.

Udało się więc znaleźć wymiar, w którym odpowiedź na nasze tytułowe pytanie brzmi: wcielenie. Wszak „[r]emityzacja [...] właściwie każdego przedmiotu [...] polega właśnie na nieustannej zmianie masek określonych znaczeń w drodze do tego, co Schulz nazywa mitem, a co w gruncie rzeczy nazwy mieć nie może”⁴¹, albowiem „dotarcie do Wielkiego Czasu mitycznego równoznaczne jest z objawieniem rzeczywistości ostatecznej, rzeczywistości *stricte* metafizycznej, do której zbliżyć się można jedynie poprzez mity i symbole”⁴². Odczyt dzieła Schulza czy też interakcja z jego uniwersum jest zatem aktualizacją i wcieleniem świętego czasu początków, a także aktualizacją nieskończonej potencjalności oraz awatarem nicości, która zawiera w sobie obietnicę wszystkiego.

40. Eliade, *Obrazy...*, s. 79.

41. Rachwał, *Remityzacja...*, s. 123.

42. Eliade, *Obrazy...*, s. 80.

Anna Maria Bielak

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Piękna karlica i żydowski nochal z kartonu

Piękny, na pierwszy rzut oka doskonale zasymilowany Żyd Solal Solal zostaje po napaści nazistów odratowany przez garbatą karlicę. W piwnicy, w której mieszka karlica Rachel, ona zakłada kartonową koronę, dla niego przeznaczony jest tekturowy nochal. Jeszcze przed założeniem korony ona zdaje mu się piękna. Garbata, pozbawiona szyi, o kanciastej, wielkiej głowie, karlica Rachel Silberstein jest zmuszona do ukrywania się przed nazistami. Solal Solal musiał ujawnić się, albo przywdziać maskę Żyda, „wyjść na berlińską ulicę ubrany jak Żyd, w długim surducie i z filakteriami”¹, żeby ściągnąć na nich swoją uwagę. Niemcy to według karlicy „bestie za ludzi przebrane”².

W imaginarium powieściowym Alberta Cohena nic nie jest tym, czym się wydaje. Biorąc za punkt wyjścia figurę karła i jeden z najbardziej onirycznych rozdziałów *Oblubienicy Pana* (rozdział LIV), chciałabym przeanalizować ambiwalentną grę wewnętrznego piękna i zewnętrznej brzydoty, w którą raz po raz wplątuje nas narrator powieściowego cyklu o gestach żydowskich. *Oblubienica Pana*, wydana jako trzecia część tetralogii, w przeciwieństwie do poprzedzających ją *Solala* i *Gwoździójada*, została skompletowana i doprowadzona do ostatecznej formy już po drugiej wojnie światowej. Moment, w którym zmasakrowany przez nazistów Solal odzyskuje przytomność i uświadamia sobie, dzięki swojej małej opiekunce, gdzie się znalazł, plasuje się dokładnie w połowie liczącej w polskim wydaniu 876 stron powieści. Piwnica żydowskiej karlicy funkcjonuje tutaj jako epicentrum doświadczenia mistycznego piękna narodu wybranego, którego nie mogą dostrzec ci, którzy widzą tylko Żydów³. Moim celem będzie przeanalizowanie bogatej funkcjonalności brzydoty, którą narrator, niczym wykutą przez społeczne praktyki maskę, nakłada na przedstawicieli społeczeństwa żydowskiego. Ostateczną odsłoną i pierwszym żydowskim awatarem będzie postać karlicy Racheli. Karzeł ukarze się jako monstrum godne pogardy i unicestwienia, albo piękne i fascynujące, zależnie od intencji patrzącego.

1. Albert Cohen, *Oblubienica Pana*, przeł. Andrzej Socha, Wydawnictwo Krakowskie, Kraków 2001, s. 442.

2. Cohen, *Oblubienica...*, s. 440.

3. Albert Cohen, *Solal*, przeł. Andrzej Socha, Wydawnictwo Noir sur Blanc, Warszawa 2007, s. 260.

Na wstępie trzeba zaznaczyć, że na przestrzeni obszernego, zakorzenionego w modernizmie dzieła karlica pojawia się epizodycznie. Zastanawiać się można, dlaczego autor zdecydował się wprowadzić ją do narracji z gruntu realistycznego (jeśli nie uwzględniać oscylacji głównych i pobocznych postaci na granicy zdrowego rozsądku i szaleństwa i, co za tym idzie, procesu deformacji przez pryzmat tych doświadczeń świata przedstawionego), podszytego powojenną traumą tekstu. Czym jest tutaj karzeł i z czym wiązać się może jego obecność?

Skojarzenia, na które sama figura nas naprowadza, są raczej negatywne. Anna Wiczorkiewicz wpisuje karła w szereg innych, obecnych przez wieki w naszej kulturze, monstrów⁴. Stąd kilka uwag ogólnych na temat tej nadrzędnej kategorii. Słowo monstrum, mówi Wiczorkiewicz, wywodzono nie tylko od łacińskiego *monstrare* („pokazywać”), ale i *monere* („przepowiadać, zwiastować”)⁵. Oddziaływanie monstrum było zatem od zarania dziejów binarne: jego narodziny zwiastować mogły nieszczęście albo przestrzegać przed grzechem, tudzież służyć jego symbolicznej kontemplacji⁶. Paradoksalnie jego obecność mogła się dla potencjalnego grzesznika okazać błogosławiona.

„Przez długie wieki”, mówi Bożena Fabiani, „właśnie karzeł był w oczach ludzi normalnego wzrostu jeśli nie potworem, to zawsze cudakiem”⁷. Za przykład literacki karła negatywnego może posłużyć postać żydowskiego karła wykreowana przez Eliasa Canettiego (*Autodafé*⁸). Pomimo wybitnej inteligencji (Fischerle jest mistrzem szachów, jest w stanie nauczyć się języka angielskiego na przestrzeni kilku godzin), żydowski karzełek okazuje się bytem podstępny i przebiegły, używającym swojej inteligencji do czerpania korzyści z napotykanych istot. Bez skrupułów naciąga naiwnego, tułającego się po mieście Piotra Kiena. To postać fizycznie odpychająca, drażliwa, podstępna i poddająca się żądzy kłamstwa, nad którą nie może zapanować.

Jeszcze dalej idzie noblista Pär Lagerkvist⁹, u którego karzeł (w powieści otwierającej cykl *Zło*) jest wręcz personalizacją najpodlejszych ludzkich instynktów: „Sądzą, że ja ich przerażam, czyni to jednak karzeł kryjący się w nich, człekopodobna istota o małpiej twarzy, wystawiająca głowę z głębi ich duszy”¹⁰. Paralelnie więc postać dworskiego pana reprezentuje tutaj zło siedzące w panu, odsączone, zmaterializowane i ustawione obok niego w tej właśnie formie („Karzeł

4. Anna Wiczorkiewicz, *Monstruarium*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009.

5. Wiczorkiewicz, *Monstruarium...*, s. 14.

6. Wiczorkiewicz, *Monstruarium...*, s. 18.

7. Bożena Fabiani, *Niziołki, łokietki, karlikowate*, PIW, Warszawa 1980, s. 73.

8. Elias Canetti, *Autodafé*, przeł. Edyta Sicińska-Gałuszkowa, Czytelnik, Warszawa 2004.

9. Pär Lagerkvist, *Karzeł*, przeł. Zygmunt Łanowski, Promic – Wydawnictwo Księży Mariańców MIC, Warszawa 2013.

10. Lagerkvist, *Karzeł...*, s. 29.

pana, to właściwie on sam¹¹). Wewnętrzne zepsucie idzie w parze z fizycznym kalectwem, a siedzące w karle zło, na kształt średniowiecznych wierzeń, staje się wręcz transparentne. Karzeł okazuje się negatywem człowieka prawego, personifikacją ciemnej strony natury ludzkiej w ogóle. Karła lękaliby się w szczególności ci, których sumienie nie jest bez skazy, albo też ci, którzy nie chcą przyznać się do posiadania owej ciemnej strony.

Mamy jednak też karzełka Oskara, mieszkańca przytułku dla obłąkanych, którego karłowatość jest poniekąd własnym wyborem (w wieku trzech lat Oskar postanowił, że nie chce dorastać) i wyrazem sprzeciwu względem nieakceptowanego przez niego świata dorosłych (Günter Grass, *Błaszany Bębenek*¹²). Kreacja Günтера Grassa, zdecydowanie bardziej współczesna, odbiega od dwóch wcześniejszych być może ze względu na okres jej powstania, będąc przykładem na odczarowanie i uczłowieczenie tej figury.

Karzeł dworski

Jeśli sięgnąć do źródeł historycznych, bez trudu odnaleźć możemy schematy, których odbiciem będą postaci stworzone przez Canettiego czy Lagerkvista. Bożena Fabiani, w poczuciu uwierającego braku opracowań na temat karła, wskazuje w swojej krótkiej rozprawie na podstawową funkcję karła, który „zawsze stanowił dodatek, uzupełnienie dworu, margines w życiu dworskim”¹³. Karły stanowiły fanaberię możnych, która tworzyła specyficzną mniejszość, na marginesie życia społecznego i poza normami prawnymi („Jego pozycja społeczna jakby wymykała się wszelkim normom prawnym”¹⁴). Zwyczajowo zatem karzeł nie tylko, jak to się dzieje w przypadku Racheli, nie musiał się ukrywać, ale był permanentnie wystawiony na widok publiczny, służąc ucieście dworu i zabawiając jego przedstawicieli. Fabiani rozprawia się tutaj z licznymi dotyczącymi karłów stereotypami, które posłużą nam w późniejszych zestawieniach. Odnośnie do przypisywanej karłom inteligencji, badaczka stwierdza jasno, że w rzeczywistości „Karły inteligentne spotyka się na kartach historii o wiele rzadziej niż żałosne, ograniczone bawidelka, ale zapisują się one w dziejach kultury o wiele trwalej”¹⁵. Odnośnie do zepsucia charakteru, Fabiani dochodzi do wniosku, że owszem „zauważa się u nich pewne cechy, które się powtarzają. Przeważnie więc są to istoty gwałtowne, nerwowe, bardzo drażliwe na własnym punkcie. Wybuchają zbyt łatwo, są zmien-

11. Lagerkvist, *Karzeł...*, s. 17.

12. Günter Grass, *Błaszany bębenek*, przeł. Sławomir Błaut, Oskar, Gdańsk 1994.

13. Fabiani, *Niziołki...*, s. 5.

14. Fabiani, *Niziołki...*, s. 70.

15. Fabiani, *Niziołki...*, s. 11.

ne, zazdrosne, często złośliwe i mściwe”¹⁶, zaraz jednak śpieszy z dostarczeniem przykładów owym tezom zaprzeczających. Trzeba więc za jej przykładem oddać sprawiedliwość dworskim karłom, których charakter i osobowość ukształtowane były w dużej mierze warunkami życia na pańskim dworze, a warunki owe były zdolne doskonale „wydobywać i potęgować pewne cechy mało chwalebne, choć właściwe całemu rodzajowi ludzkiemu”¹⁷. Wydaje się także zrozumiałe, że karzeł zależny od kaprysu pana, którego egzystencja oscylowała na granicy domowego zwierzęcia i zabawki, musiał wykazywać się podstępem (o ile go miał), aby przetrwać. Wnioski Fabiani potwierdzają literacką wizję Pära Lagerkvista, kierując nas w stronę koncepcji na temat karła w nas samych, potwora, na którego patrzymy z fascynacją i lękiem przed tym, że zobaczymy w nim siebie, ludzkie zepsucie, które rozkwitnie, o ile grunt będzie odpowiednio urodzajny. Karzeł, jakiego znamy z literatury i opowiadań, byłby naszym własnym wytworem, wtórnie kolonizowanym, najpierw przez dworskiego pana, potem przez europejską wyobraźnię.

Podszepty średniowiecza

Karły jako pupilki dworu nie były wcale szpetne i zdeformowane. Poszukiwane i upragnione maskotki władców nierzadko były prześlicznymi ludzkimi miniaturowkami, które strojono i o które dbano. Nie znaczy to jednak, że te brzydkie nie miały swoich wielkich momentów: „karły niekształtne” mówi Fabiani, były szczególnie popularne w starożytności i średniowieczu¹⁸, a jeszcze w renesansie (choć renesansowy karzeł Lagerkvista brzydkie wcale nie jest) można się było na nie natknąć.

Niezaprzedalnie brzydka jest karliczka Cohena: garbata, pozbawiona szyi, o kanciastej twarzy. Czy zatem ma ona swoją aparycją przywoływać właśnie często niechlubnie przedstawiane wieki średnie? Przyjrzyjmy się fragmentowi jej monologu:

Niemiecka Dziewica, Żelazna Dziewica z Norymbergi! – oznajmiła pompatycznie. Wewnątrz jest pusta, mój drogi! Oni nas zamykali w środku i wtedy długie kolce, jakimi była najeżona skorupa wbijały się w żydowskie ciała! Ale przede wszystkim palili nas na stosach! We wszystkich niemieckich miastach, w Wissemburgu, w Magdeburgu, w Arnstadt, w Koblencji, w Sinzig, w Erfurcie! Byli dumni mianując się przysmażaczami Żydów! [...] Palili nas w trzynastym wieku! Będą nas palić w dwudziestym!¹⁹

16. Fabiani, *Niziołki...*, s. 15.

17. Fabiani, *Niziołki...*, s. 17.

18. Fabiani, *Niziołki...*, s. 67.

19. Cohen, *Oblubienica...*, s. 446.

Trzynasty wiek zostaje przez narratora zestawiony ze współczesnością. Trzeba podkreślić, że chociaż pierwsze wersje *Oblubienicy Pana* powstawały w latach trzydziestych XX wieku, to w swojej ostatecznej odsłonie tekst ukazał się dopiero długo po drugiej wojnie światowej, w roku 1968. Co znaczy, że świadomy losów narodu wybranego autor mógł przypisać postaciom prorocstwa, co do których wypełnienia nie było wątpliwości, jak to się dzieje w tym konkretnym przypadku Racheli. Tym bardziej wymowne jest porównanie praktyk średniowiecznych i współczesnych. Te bezpośrednie, mające wydźwięk prorocstwa nawiązania do trudnych momentów historii narodu wybranego uzasadniają także życie w ukryciu (i w łęku) bohaterki. Idąc tropem średniowiecznym, widzimy, że karlica Rachela, która jest przede wszystkim Żydówką, jest napiętnowana i wystawiona na niebezpieczeństwa właśnie przez wygląd zewnętrzny (inaczej w przypadku Solala, który zostanie zaatakowany dopiero wtedy, gdy przebierze się w żydowski strój). Jeśli wiek XX czerpie inspirację ze średniowiecza, to robi to również w tej mierze, w jakiej brzydota i kalectwo funkcjonują jako atrybuty wewnętrznej natury. Niechciana i odrzucona przez nazistowskie Niemcy, które dążą do jej unicestwienia, posądzona o coś, co w narracji Cohena nie zostaje jasno zdefiniowane, Rachela staje się w tej konkretnej scenie demaskatorem średniowiecznych zabobonów, z którymi Europa u progu XX stulecia jeszcze się nie rozprawiła, a wręcz pozwoliła im (i to dlatego karlica musi się teraz ukrywać) wypłynąć na wierzch w formie ideologii. Rachela idzie tym zabobonom na przekór, ponieważ jej sposób bycia, jej przekonania, a także jej dobroć (dowodem na to jest fakt ściągnięcia Solala z berlińskiej ulicy do schronienia) nie tłumaczy potrzeby jej ukrywania się. Jeśli jej postać odstaje od ówczesnego społeczeństwa, to tylko w oczach nazistów. Demaskuje tym samym najgorszy rodzaj nienawiści, której pada ofiarą: nienawiści nieuzasadnionej. Jak to ujął M. Goldstein, „Z łatwością możemy wytknąć naszym wrogom absurdalność i udowodnić im, że ich wrogość jest bezpodstawną. Ale co byśmy zyskali? Dowód na to, że ich nienawiść jest autentyczna”²⁰.

Wypłynięcie na wierzch wiązanych ze średniowieczem brudów doskonale obrazuje obecny we wszystkich czterech powieściach archetyp piwnicy. Jeden z badaczy dzieła Cohena, Philippe Zard, w opisywanym w pierwszym tomie cyklu renesansowym zamku Saint-Germain dopatruje się prefiguracji europejskiej tożsamości²¹, w której ciągle (choć ukryty w średniowiecznej piwnicy tego samego zamku) tkwi rdzeń średniowiecznego obskurantyzmu. Piwnica pozwala protagoniście odizolować swoją żydowskość od prowadzonego poza

20. Cyt. za: Hanna Arendt, *Pisma Żydowskie*, przeł. Mieczysław Godyń, Piotr Nowak i Ewa Rzanna, Biblioteka Kwartalnika Kronos, Warszawa 2012, s. 69.

21. Philippe Zard, *Dans ma demeure d'Europe*, „Cahiers Albert Cohen (Visions du sacré)”, 1994, nr 4, s. 79–112, 85.

gettem, na francuskich salonach życia, a to właśnie za sprawą wyodrębnienia dla swoich krewnych osobnej przestrzeni, w której może ukrywać ich i chronić. Tutaj, w kontekście berlińskiej piwnicy Racheli (*Oblubienica Pana*), tożsamość europejska zostaje przefiltrowana, a jej najmniej pożądane elementy odseparowane i ukształtowane w quasi-ludzkie istnienie. Figura ukrytego w podziemiach Europy (Berlina) karła wydaje się idealnie wpisywać w funkcjonalność cohenowskiej piwnicy w analizie Zarda, ponieważ paralelnie konserwuje w sobie zabobonne wierzenia z założenia nowoczesnej, wyzwolonej od ciemnoty Europy. Oni nas zamykali, mówi Rachela, mając tutaj oczywiście na myśli Żydów i ich średniowiecznych prześladowców z Inkwizycją na czele, i w ten sposób pokazuje, w jaki sposób praktyki średniowiecza przekładają się według niej na współczesność. Pozostałości średniowiecza w oczywisty sposób, idąc za Hannah Arendt, tkwią w samym antysemityzmie²². Postać Racheli byłaby tego potwierdzeniem.

Żyd dworski

Przy całej swojej brzydocie Rachela nie jest pozbawiona pewnych dworskich atrybutów, jeśli wspomnieć chociażby jej wyszukany strój: karlica paraduje w żółtej atlasowej sukni, w balowych trzewikach na obcasach²³, z torebką wyszywaną sztucznymi (sic) perłami, z wachlarzem z piór i z błękitną kokardą we włosach. W swojej ogromnej piwnicy, po której oprowadza Solala ma także powóz, do którego wspólnie wsiądą. Atrybuty te, które jednak nie wykrócą poza maskaradę, możemy potraktować jako zestaw odniesień do dworskiej egzystencji karlej. Nawet jeśli nie są nieprawdziwe (sztuczne perły kojarzą się raczej z teatrem niż rzeczywistym bogactwem), idą na przekór egzystencji piwnicznej.

Trzeba jednak wspomnieć, że nie tylko karzeł jako istota pozbawiona praw miał swoje miejsce na dworze. Do figury dworskiego Żyda niemieckiego, którego status prawny na przestrzeni XVII i XVIII wieku stopniowo ulegał zmianie, sięga Hannah Arendt w swojej analizie antysemityzmu²⁴. Żydzi na dworach niemieckich pełnili funkcję skarbników, którzy swoją „prestizową”, aczkolwiek dopiero od XVII wieku powolnie wiązaną z przywilejami obywatelskimi, pozycję zawdzięczali wyłącznie kapitałowi, od którego uzależniali się dworscy utracjusze a później nawet monarchia.

Królestwem strojnej karlicy jest w LIV rozdziale *Oblubienicy Pana* piwnica, która jawi się czytelnikowi jako zapomniany, ukryty przed światem dwór, naszpikowany historią dawnych bogactw, ale także cierpieniem („Nasza śliczna

22. Arendt, *Pisma...*, s. 80.

23. Cohen, *Oblubienica...*, s. 438.

24. Arendt, *Pisma...*, s. 93–105.

mroczna piwnica, pełna gwoździ”²⁵). Żydówka wspominająca dostatnie życie na powierzchni ukrywa się w tej wykreowanej przez siebie, alternatywnej, odwiecznej przez pobratymców w potrzebie siedzibie.

W oczywisty sposób u progu XX stulecia Żyd ciągle dzierży jarzmo pierwszego europejskiego wykluczonego, idealnie substytuując w grze o tożsamość trędowatych czy szaleńców. Dopiero w wieku XX, stwierdza Fabiani, odchodzi się od diabolicznego postrzegania karła, zwracając się w stronę przywrócenia mu człowieczeństwa²⁶. Nie będę tutaj szerzej poruszać delikatnego, piętnującego człowieczeństwo i nierozwiązywalnego dla humanistyki tematu wielkiego rozwiązania; nie jest to tematem mojego artykułu. Chciałabym jedynie wskazać na istotność paralel, które wydają się tutaj (i znacznie wcześniej) zachodzić, i które w okresie Trzeciej Rzeszy tworzyły wyłom dla swobodnej aplikacji pojęć czystości i rasy. Komplementarna dla dworu rola obu figur, przy jednoczesnym ich społecznym zmarginalizowaniu wydaje się, przynajmniej częściowo, uzasadniać ich sporadyczne nakładanie się na siebie, tak jak się to stało w przypadku Racheli (czy też bohatera Canettiego). W piwnicy berlińskiej spotykamy nie karlicę czy żydówkę, ale żydowską karlicę, i takie właśnie całościowe ujęcie tej postaci wydaje się najbardziej uzasadnione.

Karzeł jako praistota

Figura Karła w swojej pierwotności sięga jednak głębiej, poza historię i czasowość. Oto, jak swój wiek przedstawia narrator *Karla*:

Zmarszczki sprawiają, że wyglądam na starego. Nie jestem stary. Ale słyszałem, że my karły, pochodzimy z rasy starszej od tej, która zaludnia dziś świat i że dlatego jesteśmy starzy już w chwili, gdy się rodzimy. Nie wiem, czy to prawda, ale w takim razie byłibyśmy praistotami²⁷.

Przedwcześnie dojrzały okazuje się Oskar Grassa, który postanawia przestać rosnąć, aby odciąć się symbolicznie od rasy dorosłych. W przypadku Racheli (która zresztą uważa się za młodą) powołać się możemy na odczucia Solala:

On, on patrzył na nią uważnie i ogarniała go litość, litość dla tego zniekształconego kurdupła o wielkich oczach, pięknych oczach jego ludu, litość go ogarniała dla tej krypowatej osobki niespełna rozumu, będącej zarazem dziedziczką odwiecznych lęków oraz owych bojaźni ułomnym owocem, przepełniała go litość dla tego garbu, czcił w głębi duszy

25. Cohen, *Oblubienica...*, s. 440.

26. Fabiani, *Niziołki...*, s. 79.

27. Lagerkvist, *Karzeł...*, s. 6.

ów garb, garb trwogi i kropel potu z przerażenia, potu istot z pokolenia na pokolenie wypatrujących ciosów, potu i obaw osaczonego narodu, jego ludu i jego miłości, pradawnego niepospolitego ludu ukoronowanego nieszczęściem i cierpieniem [...]»²⁸.

Mamy więc przed sobą istotę wprawdzie zniekształconą i niespełna rozumu, której przypisana jest pewna ponadczasowa jakość („odwieczne” lęki, wypatrywanie ciosów „z pokolenia na pokolenie”, reprezentowanie ludu „pradawnego”). Owa jakość niemniej znowu wiąże się przede wszystkim z żydowskim pochodzeniem: pradawny jest nie sam karzeł, ale lud, z którego się wywodzi. Anna Wieczorkiewicz na przykładzie potwora z Rawenny zwraca uwagę na symboliczny i retoryczny charakter ciała i jego poszczególnych zdeformowanych części, które z kolei konotować mogły różne wyobrażenia²⁹. Także na kreację Racheli pewne światło może rzucić jej rozczłonkowanie, to jest potraktowanie garba, którym jest ukoronowana, jako odrębnego atrybutu. Garb ten wyłania się bowiem w innych tekstach Cohena, już bez związku z figurą karła, ale za to jako bezsprzeczna sygnatura wiekowości. Tutaj chciałabym odwołać się do dotkliwego epizodu z dzieciństwa pisarza, opisanego w tekście biograficznym *O vous, frères humains* (1972).

W dniu swoich dziesiątych urodzin mały Albert, zafascynowany ulicznym handlarzem, zostaje przez niego publicznie obrzucony kalumniami. Jest to w mniemaniu pisarza moment przełomowy w jego życiu, moment przeobrażenia i gwałtownego wejścia w dorosłość, a więc utraty dziecięcej naiwności (czemu szczególną uwagę poświęca Denise Goitein-Galpérin, *Visage de mon peuple*³⁰). Skutkiem tej transformacji:

I tak moje plecy, przed ścianą nagle postarzałe, moje plecy przed ścianą płaczu nagle żydowskie, zaczęły poruszać się od tyłu do przodu i od przodu do tyłu, zaczęły przejmować rytualne kołysanie moich ojców, w rytmie długotrwałego smutku i lamentu, w rytmie odwiecznej kadencji przeżywania nieszczęścia, zwykle plecy zaczęły wyginać się w łuk i przekształcać w plecy medytacyjne, neurasteniczne plecy, na których garb staje się koroną wszelkiego nieszczęścia [...]»³¹.

28. Cohen, *Oblubienica...*, s. 449.

29. Wieczorkiewicz, *Monstruarium...*, s. 19.

30. Denise Goitein-Galpérin, *Visage de mon peuple*, A.-G. Nizet, Paryż 1982.

31. „Et mon dos, soudain vieilli devant le mur, mur des pleurs, mon dos devenu juif a commencé à aller d’arrière en avant et d’avant en arrière, a commencé à prendre le balancement rituel de mes pères, le rythme de plainte et de longue tristesse, la séculaire cadence de rumination du malheur, a commencé à se voûter et à devenir un dos méditatif, dos neurasthénique où pousse la bosse des Juifs, couronne de leur malheur [...]”. Albert Cohen, *O vous, frères humains*, Gallimard, Paryż 1998, s. 44–45 [Przeł. A.M.B.].

Na skutek przykrego doświadczenia dziesięcioletniemu wówczas dziecku „wyrasta garb”, rozumiany tutaj jako materialny emblemat żydowskości, oraz związanej z nią wiekowości. W innym tekście biograficznym³² (*Carnets* 1978), wyrażając pragnienie szczęścia dla swojego ludu, Cohen pisze o „garbach wygnania” („bosses d'exil”). Wolność konotuje z pięknem i młodością: „Ale spójrzcie, jak nagle odmłodził Izrael, wolny lud Jeruzalem, młodzieńczy i piękny i w końcu bez żadnych garbów wygnania [...]”³³.

Mamy więc z jednej strony tajemnicę poznania cierpienia, dorosłości (dziecka, które nagle musi się zestarzeć) i trudnej rzeczywistości żydowskiej, z drugiej młodość i raj dziecięcej naiwności, rozumiany także jako miejsce na ziemi, stojące w opozycji do braku miejsca – tułaczki, pozbawione wszelkich oznak cierpienia (garbu).

Żeby w pełni zrozumieć wielowymiarowość postaci Racheli Silberstein, trzeba wyeksponować pewne przymioty jej charakteru. Jest pozbawiona wyrachowanej przebiegłości Fischerlego, ale nie inteligencji: jeśli wierzyć jej słowom, potrafi wszystko objaśnić, chępli się też znajomością kilku języków („Bardzo lubię sobie pogadać, a mój język to sama najwymyślniejsza inteligencja”³⁴, „Do tego płynnie mówię wieloma językami, bez obcego akcentu [...]”³⁵). Potwierdzeniem zdolności retorycznych będzie wygłoszony przed Solalem monolog, wypowiedane słowa, które sprawiają, że ten „[...] patrzył na nią nie odpowiadając, zafascynowany tą głową pozbawioną szyi”³⁶. Narrator przypisuje więc karliczce zasób umiejętności, które są zazwyczaj związane z wiekiem i doświadczeniem. Nie mówi nam za to, ile lat ma opowiadająca o swym rychłym zamążpójściu bohaterka.

Pomimo wspomnianych przymiotów, a także mimo odbijających się w niej, dodających jej wieku traumatycznych doświadczeń, usposobienie Racheli jest w pewien sposób dziecięce. Jej żwawa inteligencja nie idzie w parze z brakiem empatii (jak to się dzieje u Karła Lagerkvista) czy wyrachowaniem (Fischerle).

Rachela, która bierze Solala za rękę, snuje z nim naiwne fantazje o swoim zamążpójściu i proponuje zabawę w przebieranie (sztuczne elementy jej stroju mogą przywoływać zarówno garderobę teatralną, jak i dziecka); przywołuje na myśl Viviane, wymyśloną towarzyszkę dziecięcych zabaw dziewięcioletniego pisarza, którą, jak mówi, utracił na zawsze na skutek epizodu z handlarzem³⁷. Wyimaginowana piwnica, w której mały Albert ukrywa się ze swoją przyjaciółką

32. Albert Cohen, *Carnets* 1978, Gallimard, Paryż 1992.

33. „Mais voyez comme Israel est jeune soudain, peuple libre à Jérusalem, adolescent et beau, et sans plus les bosses d'exil [...]”. Albert Cohen, *Carnets...*, s. 135 [Przeł. A.M.B.].

34. Cohen, *Oblubienica...*, s. 442.

35. Cohen, *Oblubienica...*, s. 445.

36. Cohen, *Oblubienica...*, s. 438.

37. Cohen, *O vous...*, s. 77.

po trzęsieniu ziemi (sic) (według Goitein-Galpérin prototyp podziemi epopei o Solalu³⁸ oraz epicentrum twórczej, dziecięcej, przejrzystej naiwności³⁹), jest dla pisarza niczym innym jak utraconym rajem („bref, le paradis”⁴⁰).

Archetypiczne znaczenie piwnicy wykracza więc poza odnalezienie upragnionego spokoju bądź schronienia, czy nawet poza prefigurację żydowskiej tożsamości. Jako emblemat dzieciństwa, piwnica Viviane staje się utraconym rajem, miejscem, do którego pisarz na drodze odkrywania – jak zauważa Goitein-Galpérin – tożsamości, być może próbuje na różnych etapach tworzenia swojego dzieła powrócić. I w tym sensie, jeśli zgodzić się z badaczką, według której piwnica Viviane byłaby przez swoją funkcję wytrychem do zrozumienia totalności świata Cohena⁴¹, Rachela jako mieszkanka kolejnego tej podziemnej przestrzeni odbicia wpisuje się w nią i do niej przynależy, reprezentując tym samym świat ukryty i utracony.

Czas zatrzymuje się w Racheli, która w piwnicy utknęła i która nie może wyjść na powierzchnię, lękając się grasujących na zewnątrz „bestii”. Jest zabawiającym się opowiastkami wiecznym dzieckiem i jednocześnie, poprzez przynależność do „ludu pradawnego”, praistotą, bez wieku, za to przechowującą w sobie i swoim schronieniu stulecia wspomnień i cierpień. Za sprawą tego odwrócenia raj staje się więzieniem, w którym żydowskie cierpienia nakładają się na dziecięce marzenie i naiwną wiarę w odzyskanie raj.

Raj powielony nie jest rajem odzyskanym. Zbyt proste i zbyt mało prawdopodobne byłoby jego zwyczajne odtworzenie. Solal w berlińskich piwnicach odnajduje raczej szczątki upragnionego miejsca niż jego istotę. Chociaż Rachela okazuje się przyjaciółką, to z pewnością jej prototypem nie jest Viviane. Karlica o powykrzywianych nogach może być co najwyżej karykaturą dziewczynki o nóżkach godnych podziwu⁴², której mały Albert deklarował miłość⁴³: zdeformowanym dziecięcym marzeniem.

W momencie symbolicznego zniknięcia Viviane, a więc zaraz po incydencie z handlarzem, pojawia się inna figura, która niejako substytuuje pierwszą. Cohen mówi mianowicie o pewnej postaci, która – jak mu się wydaje – śledzi jego kroki. Ta postać to umalowana, ubrana w żółtą, jedwabną suknię (dokładnie jak Rachela) karlica Nina, której oddech słyszy za sobą i której lęka się, aby nie skoczyła ugryźć go w szyję⁴⁴, a więc zupełnie podobnie, jak Solal lęka się ukąszenia Racheli. Nina okazuje się wytworem wyobraźni („wiedziałem, że to nieprawda, że ona wcale

38. Goitein-Galpérin, *Visage...*, s. 23.

39. Goitein-Galpérin, *Visage...*, s. 19.

40. Cohen, *O vous...*, s. 81.

41. Goitein-Galpérin, *Visage...*, s. 23.

42. Cohen, *O vous...*, s. 78.

43. Cohen, *O vous...*, s. 81.

44. Cohen, *O vous...*, s. 109.

nie istniała⁴⁵), podczas kiedy Rachela występuje w *Oblubienicy Pana* jako postać z krwi i kości, nawet jeśli jedynym świadkiem jej istnienia jest otumaniony na skutek pobicia, ledwo przytomny Solal. Zgodnie z tym schematem, który wyłania się w kontekście jednego z tekstów biograficznych Cohena, Rachela nie tyle reprezentuje, ile wypiera przyjaciółkę z dzieciństwa, stanowiąc jej portret w krzywym zwierciadle, zniekształcone monstrum, w którym Solal zobaczy siebie, a więc cień „potu i obaw osaczonego narodu, jego ludu i jego miłości, pradawnego niepospolitego ludu ukoronowanego nieszczęściem i cierpieniem”⁴⁶.

Fenomenologia brzydoty

Daleko nam do postrzegania Racheli jako karła-prefiguracji tkwiącego w człowieku zła. Może ona co najwyżej obrazować to, co ukryte (ze względu na przestrzeń egzystowania) albo też to, co inne, odmienne od znanych i propagowanych wzorców doskonałości, nieprzystające do tego, co poza piwnicą (ze względu na swój monstrualny wymiar). Rachela nie chce się ukrywać ani nie chce być postrzegana jako obca. Przywdziewa papierową koronę, wspominając królową Esterę, i poprzez ten akt wyraża nie tylko chęć powrotu do utraconego, które zagarnęli naziści („zawsze w święto Losów odgrywałam królową Esterę, rozkoszna byłam, skarbuś mojego taty”⁴⁷), lecz także głębokie pragnienie wyzwolenia. Przeobrażona w Esterę karlica mogłaby wyzwolić i pomścić cały swój lud, jak to miało miejsce, zgodnie z biblijną opowieścią, w przypadku żony Aswerusa. Moment jest równie kluczowy, co ten opisywany w *Księdze Estery*⁴⁸. Niestety w przypadku wydanej w 1968 roku powieści pisarzowi było już wiadome, jak próżna okazać się miała wszelka nadzieja. Symboliczne przywdzianie maski, tutaj korony, może mieć według Bachelarda⁴⁹ binarne znaczenie. Jest ruchem wstecz, powodowanym pragnieniem ukrycia czegoś, co się w nas wpisało. W przypadku Racheli: „ja jestem na to za mała i mam garba, za to nie mam szyi, więc usiłuję spać, aby nie myśleć”⁵⁰. Rachela symbolicznie wyrażałaby pragnienie stania się kimś innym, wyzbycia się tego, co zostało jej przyporządkowane. Z drugiej strony przywdzianie maski może także odzwierciedlać ruch do przodu, stanowiąc tym razem gest w stronę przyszłości i wyrażenie chęci przyjęcia nowego. I to także

45. „je savais que ce n'était pas vrai, qu'elle n'existait pas”. Albert Cohen, *O vous...*, s. 110 [Przeł. A.M.B.].

46. Cohen, *Oblubienica...*, s. 449.

47. Cohen, *Oblubienica...*, s. 449.

48. *Księga Estery*, w: *Biblia Tysiąclecia* <<http://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=1382>> (1.02.2018).

49. Gaston Bachelard, *Fenomenologia maski*, w: *Maski II*, red. Maria Janion, Stanisław Rosiek, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1986, s. 14–24.

50. Cohen, *Oblubienica...*, s. 448.

sprawdziłoby się w stosunku do karlicy, która chociaż w ukryciu i chociaż jej wieszczanie nie pozostawia złudzeń co do losów jej ludu, kontynuuje szereg gestów ku czci życia („Zdyszana, rękę położyła na sercu. Ledwie uciekła! oznajmiła mu z dziecinnym uśmiechem. Po czym wzięła go za rękę i powiodła go wzdłuż zawieszonych obrazami ociekających ścian”⁵¹). Gestów, które ostatecznie okażą się częścią zabawą, kiedy: „tymczasem tam po drugiej stronie, pyszni mocą zadawania śmierci, wyniosli dumą niemieckiej nacji, w rytm piszczałek, bębnow i uderzeń w cymbały, bez przerwy wyśpiewujący, jak to radośnie jest, gdy spod ich noży tryska żydowska krew, defilowali oprawcy i mordercy słabych i bezbronnych”⁵².

A jeśli przyjąć, że fizyczność karlicy sama w sobie (nijak korespondująca z fascynacją Solala i jego uwielbieniem dla jej piękna), poza strojem, gestami czy koroną kojarzoną ze świętem Purim, również funkcjonuje jako swego rodzaju przebranie, maska, która skrywa prawdziwe piękno? Widzieliśmy już, że naznaczony semantycznie garb odrywa się od figury karła, rozciągając zawarte w niej znaczenia. Czy w takim razie przynależy do niej brzydota? Gdyby założyć, że monstrualna fizyczność jest czymś nabytym, albo niemożliwym do odczytu bez precyzyjnego kontekstu (jak stwierdza Anna Wiczorkiewicz, monstrum „trzeba ujmować w kontekście określonych trybów poznawania świata, jako jeden z elementów poliwalentnego języka pojęciowego”, żeby nie stało się „znakiem wyzutym z sensu”⁵³), otworzą się przed nami zupełnie inne ścieżki interpretacyjne.

Kiedy chcemy odgadnąć, co za przyjętą maską może się ukrywać, musimy jednoznacznie przyjąć, że właśnie z maską mamy do czynienia. Cytując Gastona Bachelarda, „gdy chcemy czytać z czyjejś twarzy, milcząco przyjmujemy, że jest ona maską”⁵⁴. Wpatrzony w karlicę, „zafascynowany tą głową pozbawioną szyi”⁵⁵, Solal dokonuje dość bezpośredniego przełożenia, docierając intuicyjnie do ukrytego piękna. Karlica jawi się niczym zaklęta w zdeformowane ciało baśniowa wróżka. To, co się nam, czytelnikom, przedstawia, okazuje się za sprawą Solala powierzchownością, pozą, zasłoną, którą należy odsłonić, aby móc właściwej rzeczy bądź postaci doświadczyć.

Dla kontrastu można tutaj nawiązać do przykładu żony Solala, Aude, oraz momentu narracyjnego, w którym została wprowadzona do wspomnianej wcześniej żydowskiej piwnicy zamku Saint-Germain po to, żeby poznać Żydów takimi, jakimi są w istocie. Aude stoi w idealnej opozycji do postaci Racheli. Zmysł patrzenia w głąb w jej przypadku zawodzi, a krewni męża nie wydadzą jej się

51. Cohen, *Oblubienica...*, s. 446.

52. Cohen, *Oblubienica...*, s. 451.

53. Wiczorkiewicz, *Monstruariusm...*, s. 20.

54. Bachelard, *Fenomenologia...*, s. 15.

55. Cohen, *Oblubienica...*, s. 438.

niczym ponad „larwami”; z tego to powodu postanowi go opuścić. Solal zarzuci jej, że w rzeczywistości to ona nie potrafiła „zobaczyć”, utwierdzając się w swoich wcześniejszych wątpliwościach:

Nie ośmielił się wyjawić całej prawdy. Wiedział, że dla odsłonięcia wielkości tych jego Żydów potrzeba wiedzy w spojrzeniu i mądrości w sercu, a on bał się, że przysporzy im tylko pogardy tej, którą kochał. Ach, jakże trudno jest mówić o pięknie Izraela komuś, kto widzi wyłącznie Żydów⁵⁶.

Zobaczyć poganekę, która nagle stanie się widzącą, mówi Goitein-Galpérin, jest marzeniem Solala⁵⁷. W tych kilku wersach jasno widać, jakiego rodzaju piękno ma na myśli Solal i o jakiego rodzaju wiedzę „w spojrzeniu” może chodzić. Optyka Aude okazuje się w tym świetle brakiem kompetencji w dostrzeganiu prawdy. Zard powie wręcz o jej ślepotie⁵⁸. Przyjmując za prawdę zewnątrz, Aude nie zakłada zupełnie, że może ono być tylko zasłoną.

Rachela ma ogromną głowę, krzaczaste brwi i kanciastą twarz. Jej zdeformowane ciało jest pozbawione szyi, jej postać ukoronowana garbem. Za to jej oczy, w jej mniemaniu najważniejsze, są piękne, „wielkie i zachwycające”⁵⁹. „Ostatecznie jedynie oczy się liczą!”⁶⁰ wykrzykuje do Solala, a jej monolog nie jest pozbawiony śladów jasnovidzenia, kiedy czytelnik już wie, że jej dotyczące losów narodu wybranego przepowiednie („Za rok, za trzy lata, uczynią znacznie więcej. Ich nieprawość wzbije się w niebiosa [...]. Dokonają rzeczy przerażających!”⁶¹; „Tak, mój drogi, wymordują nas do ostatniego!”⁶²) wkrótce miały się dokonać.

Oczy, dzięki którym potrafi widzieć, są jej najważniejszym skarbem. Dają poczucie przewagi nad piękną i rosną siostrą, ponieważ ta ostatnia jest „niewidoma”. Fizyczne kalectwo stanowi tło dla potencjału prawdziwego widzenia w ogóle, czego dowodzi także przywołana scena z Aude: jej „ślepotą” jest tym dosadniej zaakcentowana w konfrontacji z niewidomym rabinem Gamalielem.

Patrząc w głąb, poza zasłonę fizyczności, Solal w Racheli dostrzega rzeczywiste piękno swojego ludu. Kiedy jednak myślimy o masce w kategoriach pozy i czegoś, co jest przez nas kształtowane w ten sposób, abyśmy byli postrzegani tak, jak sobie tego życzymy, wątpliwość budzi dobrowolne przyjęcie pozy (maski) jednoznacznie negatywnej. A z tym właśnie mamy do czynienia w przypadku

56. Cohen, *Solal...*, s. 260.

57. Goitein-Galpérin, *Visage...*, s. 52.

58. Zard, *Dans ma demeure...*, s. 91.

59. Cohen, *Oblubienica...*, s. 440.

60. Cohen, *Oblubienica...*, s. 446.

61. Cohen, *Oblubienica...*, s. 439.

62. Cohen, *Oblubienica...*, s. 443.

postaci żydowskich imaginariów Cohena, gdzie wszystko, co odpychające, jest przez nich gorliwie afirmowane.

Zachodni drugi styka się za sprawą tej groteskowej maski z czymś, co już jest mu znane, co zostało już przez niego nazwane i zaklasyfikowane, co nie jest obce, a więc nie stanowi zagrożenia. Tego typu groteskowa maska może pełnić funkcję schronienia i oferować poczucie bezpieczeństwa, zdając się zapewniać „natychmiastowe ukrycie” (14). Przyjęcie określonej społecznej roli, nawet jeśli nie jest to funkcja specjalnie doniosła, może zapewnić przetrwanie. Zacierające się stopniowo granice maski zaowocują w końcu asymilacją. W konfrontacji z Rachelą Solal wydaje się postrzegać powierzchowność swojego narodu jako schronienie – miejsce, w którym ukryty jest skarb wewnętrznego piękna. Kamuflaż wydaje się niezbędny, aby to piękno nie zostało zbezczeszczone przez niewrażliwego na nie zachodniego drugiego. Maską występuje tutaj nie tyle jako przejaw chęci udawania, ile jako podjęcie społecznej gry.

Karzeł, który się przebiera

Rachela zaprasza Solala do maskarady:

Chciałbyś się teraz trochę poweselić? Mamy tu maski na święto Purim, maski kupione jeszcze przed moim urodzeniem! [...] schyliła się, wydobyła spod ławeczki tekturową koronę ozdobioną sztucznymi rubinami, nałożyła sobie na głowę. Zawsze w święto Losów odgrywałam królową Esterę, rozkoszna byłam, skarbuś mojego taty! A dla Ciebie, o, przyprawiany nochal, żeby Ci było wesoło!⁶³

Mamy tutaj do czynienia z paradoksalną sytuacją, kiedy karzeł, sam w sobie stanowiący element decorum dworskiego⁶⁴, teatralnego czy cyrkowego, wpisywany w szereg monstrów, słowem inność w stanie chemicznie czystym, dodatkowo dąży do wykroczenia poza te ramy, a więc zamaskowania swojej inności albo zakrycia inną. Cytując Annę Wiczorkiewicz, „odrzućcie nienormalności i odwróćcie normalności istnieją w dialektycznym związku”⁶⁵.

Na dworach, które przez stulecia były istotnym miejscem karlej egzystencji, karły strojono⁶⁶ bądź wpisywano w tworzone dla nich narracje, organizując na ich cześć widowiskowe przyjęcia⁶⁷, albo czyniąc publicznymi wydarzeniami karle śluby i pogrzeby. Gesty Racheli poniekąd te konteksty przywołują. Maska-

63. Cohen, *Oblubienica...*, s. 449.

64. Fabiani, *Niziołki...*, s. 26.

65. Wiczorkiewicz, *Monstruariusz...*, s. 288.

66. Fabiani, *Niziołki...*, s. 45.

67. Fabiani, *Niziołki...*, s. 55.

rada nałożenia korony królowej Estery (Jack Abecassis nazywa tę scenę „Purim w Berlinie”, „Purim in Berlin”⁶⁸) i przywołanie konkretnego, upamiętniającego uratowanie narodu żydowskiego święta wykracza jednak poza nie. Wybrana przez króla Aswerusa Estera za radą Mardocheusza nie od razu ujawniła mu swoje pochodzenie (Est 2, 10⁶⁹), jej żydowska tożsamość pozostawała, aż do krytycznego momentu, zawołowana i drugorzędna w stosunku do wielkiej urody. Wybierając postać czynu, która odważnie, ryzykując własne życie, ujęła się za swoim ludem i przyczyniła się do krwawego odwetu na prześladowcach (Est 9⁷⁰), Rachela idzie na przekór swojej monstrualności. Korona, którą zakłada, jej wyszukany, chociaż przeniknięty sztucznością strój, byłyby zatem wtórnym przebraniem-maską funkcjonującą w kategoriach Bachelarda jako narzędzie zyskania podziwu, wyrażające także chęć panowania⁷¹: „Prawdziwa królowa w pomniejszeniu!”⁷².

Wtórny akt przebrania dokonuje także Solal, którego żydostwo nie jest widoczne. Najpierw przebiera się, aby sprowokować atak nazistów, potem dostaje od karlicy kartonowy nochal. Karlica w przebraniu królowej czy też Żyd przebrany za Żyda są kolejnymi powieleniami maski. Dzięki tym nakładającym się na siebie przebraniom ich postaci pozostają wiecznie otwarte i mogą zamykać w sobie opozycyjne punkty: Rachela może być piękna i brzydka jednocześnie, Solal może być zarówno Żydem, jak i chrześcijaninem, „potworem o dwóch głowach”. To właśnie „maska urzeczywistnia prawo do rozdwojenia, jakie sobie przyznajemy”⁷³, znajdując miejsce na „dwoistość strachu i śmiechu, tragizmu i komizmu”⁷⁴. Między człowiekiem zamaskowanym a maską, mówi Bachelard, ma miejsce nieustanny przepływ i odływ.

„Na podobieństwo” (zakończenie)

Sensy, na które figura karła może nas naprowadzać, są przebogate. Karzeł jako monstrum, jako praistota, jako wykluczony, karzeł jako zdeformowany przez cierpienie Żyd, w końcu karzeł jako hybryda defektów fizycznych i emocjonalnych czy też karzeł jako widzący i jako zapowiedź nieszczęścia to tylko niektóre z nich.

68. Jack I. Abecassis, Albert Cohen, *Dissonant Voices*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 2004, s. 9.

69. *Księga Estery*, rozdz. 2, 9, w: *Biblia Tysiąclecia* <<http://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=1391>> (1.02.2018).

70. *Księga Estery*, rozdz. 9, w: *Biblia Tysiąclecia* <<http://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=1384>> (1.02.2018).

71. Bachelard, *Fenomenologia...*, s. 20.

72. Cohen, *Oblubienica...*, s. 448.

73. Bachelard, *Fenomenologia...*, s. 22.

74. Bachelard, *Fenomenologia...*, s. 22.

Karzeł żydowski występuje jako demaskator, jako żywy dowód na to, jak bardzo Zachód nie uporał się z niesłusznie kojarzoną ze średniowieczem ciemnotą, a jedynie pozamiatął co niewygodne i nieładne pod dywan czy też wrzucił w piwniczną otchłań niepamięci. Na zakończenie chciałabym jeszcze raz nawiązać do refleksji zainspirowanej powieścią Langerkvista o karle czającym się na dnie ludzkiej duszy. Jak mówi René Girard, „[p]odstawową a ustawicznie pomijaną prawdą jest fakt, że sobowtór i potwór są jednym i tym samym”⁷⁵. Monstrum, które obnaża się przed nami w postaci karła, pozwala nam przeglądać się w sobie niczym w lustrze. Solal, dręczony wyrzutami sumienia, po tym, jak odwrócił się od swojego ludu, w postaci Racheli odnajduje chwilowe ukojenie: „Na jego twarzy pojawił się uśmiech dumy. Stawał się na podobieństwo tej tu, on wiedział”⁷⁶. Monstrum pozwala mu odnaleźć i poddać kontemplacji prawdę o sobie. Solal bynajmniej nie sprawia wrażenia, żeby mu to nie odpowiadało. Na karlicę i jej garb spogląda z fascynacją, litością, czułością, momentami ze wstrętem, kochając ją tak, jak kocha się siebie. Narrator *Karla* opowiada o jednej z napotkanych postaci w sposób następujący: „Cóż, stałem jak zaczarowany i wpatrywałem się w niego moim starym wzrokiem, który już tyle widział, oczyma karła, w których mieszkają tysiąclecia”⁷⁷. Odnaleźć swojego karła to odnaleźć tysiącletnie spojrzenie, nie tylko „wskazywać” (*monstrare*), lecz także widzieć, umieć spojrzeć z miłością na potwora.

75. René Girard, „Potworny sobowtór”, *opętanie i maska*, w: *Maski II*, red. Maria Janion i Stanisław Rosiek, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1986, s. 31.

76. Cohen, *Oblubienica...*, s. 447.

77. Lagerkvist, *Karzeł...*, s. 75.

ER(R)GO

varia | kontynuacje | antycypacje

Alina Mitek-Dziemba
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Postsekularyzm jako sposób reanimacji lektury postkolonialnej? O granicach i paradoksach *secular criticism*

Jeżeli postsekularyzm jest jednym z końcowych przystanków postkolonializmu, to literatura jawi się jako forum, gdzie mogą wyłaniać się nowe koncepcje sekularności i religii, i gdzie robi się ukłon w stronę etyki, która wyrasta z jednostkowych i kulturowych obrazów przeszłości naznaczonej świecką, religijną i nacjonalistyczną przemocą, a wiąże się z nadzieją na lepszą przyszłość dla wszystkich.

Manav Ratti, *The Postsecular Imagination*¹

Mimo iż trudno wyobrazić sobie zjawisko, które byłoby mocniej splecione z procesami kolonizacji i dekolonizacji niż sekularyzm (stanowiący na pierwszy rzut oka jeden z głównych składników eksportowanego przez Zachód projektu modernizacji), liczba odniesień do niego w postkolonialnym pisarstwie i wypracowanej przezeń teorii krytycznej, zwłaszcza przed rokiem 2010, wydaje się szczupła. Jak odnotowuje Bruce Robbins w artykule *Is the Postcolonial Also Postsecular?*², termin ten nie pojawia się wcale w czołowych pozycjach postkolonializmu, takich jak książki Homi Bhabhy czy Gayatri Spivak, podobnie jak w klasycznych opracowaniach w rodzaju *The Empire Writes Back* oraz *Post-Colonial Studies: The Key Concepts* Ashcrofta, Griffithsa i Tiffin, czy w najbardziej znanych wprowadzeniach Ani Loomby oraz Leeli Ghandi³, gdzie nie występuje nawet jako hasło indeksu. Dodajmy, że i w nowszych publikacjach tego rodzaju sekularystyczne odniesie-

1. Manav Ratti, *The Postsecular Imagination. Postcolonialism, Religion, and Literature*, Routledge, New York and London 2013, s. 7 (Przeł. A.M-D.).

2. Bruce Robbins, *Is the Postcolonial Also Postsecular?* “boundary 2”, vol. 40, no. 1 (2013), s. 245.

3. Oba tytuły zostały w ostatnich latach przetłumaczone i udostępnione czytelnikowi polskiemu. Zob. Ania Loomba, *Kolonializm / Postkolonializm*, przeł. N. Bloch, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2011; Leela Gandhi, *Teoria postkolonialna. Wprowadzenie krytyczne*, przeł. J. Serwański, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2008.

nia pozostają rzadkością. Przykładowo, w wydanej przed kilkoma laty książce czołowych badaczy postkolonialnych zatytułowanej *Postcolonial Ecocriticism*⁴, sekularyzm przywołany zostaje zaledwie raz, natomiast jego spłodzony w latach dziewięćdziesiątych XX wieku terminologiczny potomek, postsekularyzm⁵, wzmiankowany jest, i to jedynie hasłowo, dopiero w ostatnim rozdziale, co sprawia wrażenie ostrożnego teoretycznego otwarcia, jeśli nie po prostu pokusy sięgnięcia po nowinkę. I tak, w omówieniu książki Zadie Smith *Białe zęby* mowa jest tutaj o – zaprzepaszczonej wskutek trwałości kolonialnych stereotypów – szansie „postkolonialnego i/lub postsekularnego porozumienia”. Natomiast w dodanym do tekstu przypisie postsekularność porównana zostaje do innych post-terminów, równie jak ona nieuchwytnych, wykonujących za to „gest oczyszczenia pola, poprzez który dystansujący przedrostek *implicite* podważa słowo-rdzeń ('kolonialny', 'nowoczesny', 'sekularny'), pozostając jednakże z nim w nierozzerwalnym związku”⁶.

To, co postsekularne sytuowane jest zatem w znajomej, dialektycznej opozycji do sekularyzmu, ale pojawia się też nieuchronnie w pełnym napięcia polu relacji między tym, co świeckie i tym, co religijne, zwłaszcza gdy oba człony opozycji rozumie się jako uwikłane we władzę i ufortyfikowane instytucjonalnie. Przeciwnieństwem postsekularności – przekonują wspólnie Graham Huggan i Helen Tiffin – jest bowiem nie tylko sekularyzm, ale także jego zaciekły wróg po drugiej stronie barykady, religijny fundamentalizm, zaś wywrotowa praca przedrostka „post-” polega tu na „kwestionowaniu zarówno ekstremów dogmatycznej religii, jak i równie niebezpiecznego nieprzejednania tak zwanego świeckiego umysłu”. To ostatnie zdaje się przekładać na żywione (przez Z. Smith) „podejrzenia co do umizgów zachodniego myślenia wobec liberalnego pluralizmu”⁷, nawet jeśli prezentują się one jako jedyna droga ucieczki przed ideologicznie motywowaną przemocą. Postsekularną nazwana zostaje, dosyć lakonicznie, trzecia, sceptyczna droga, wydeptywana przez autorkę gdzieś pomiędzy quasi-religijną gorliwością wyznawców obu ładów⁸.

4. Graham Huggan, Helen Tiffin, *Postcolonial Ecocriticism: Literature, Animals, Environment*, Routledge, London and New York 2010.

5. O początkach terminologicznej kariery tego słowa w latach dziewięćdziesiątych XX wieku piszemy z Piotrem Bogaleckim we wprowadzeniu do książki *Drzewo Poznania. Postsekularyzm w przekładach i komentarzach*, red. Piotr Bogalecki, Alina Mitek-Dziemba, Wydawnictwo Fa-Art i Uniwersytet Śląski, Katowice 2012, s. 29.

6. Huggan, Tiffin, *Postcolonial Ecocriticism...*, s. 215.

7. Huggan, Tiffin, *Postcolonial Ecocriticism...*, s. 216. Są to, symbolicznie, ostatnie słowa książki.

8. Rozwinięciem tych rozważań jest opublikowany również w 2010 roku esej Grahama Huggana *Is the 'Post' in the 'Postsecular' the 'Post' in 'Postcolonial'?* („Modern Fiction Studies”, vol. 56, no. 4, Winter 2010), który, nawiązując do słynnego eseju Kwame Anthony’ego Appiaha z 1991 roku na temat znaczeń przedrostka post- w słowach postkolonialny i postmodernistyczny, z podobnym sceptycyzmem traktuje pojawienie się kolejnego terminu uruchamiającego dia-

Ostrożność, by nie powiedzieć wymijająca ogólność autorów książki o postkolonialnej ekokrytyce jest trudna do uzasadnienia, jeśli zważy się na fakt, że wbrew ich teoretycznej małomówności zjawiska sekularyzmu i sekularyzacji od ponad dekady sytuują się w ogniu najgorętszych polityczno-ideologicznych debat. Ich krytyczny ogląd i przewartościowanie wydają się czymś nieuchronnym w obliczu zakwestionowania historycznego paradygmatu rozdziału religii i tego, co świeckie przez alternatywne sposoby porządkowania przestrzeni publicznej w niezachodnich społeczeństwach, zwłaszcza gdy te ostatnie stają się, wraz z obecnością imigrantów, istotnym czynnikiem kulturowej gry także w krajach Zachodu. I jeśli jeszcze w latach poprzedzających rok 2001, kiedy to publikowano podstawowe dzieła i antologie myśli postkolonialnej, mało kto mógł sądzić, iż religia i refleksja nad jej obecnością może zostać zaliczona w poczet kategorii ustanawiających główne „punkty przecięcia” z postkolonializmem (do tych w swoim *Wstępie do teorii postkolonialnej* Peter Childs i Patrick Williams zaliczają między innymi rasę, język i literaturę, płęć kulturową, postmodernizm i poststrukturalizm, kulturę popularną, diasporę i globalizację⁹), to niechybnie miało się to wkrótce zmienić. Stało się tak w kolejnych latach, wraz z gwałtownym rozwojem wydarzeń po 11 września i erupcją upolitycznionego islamu, ale także amerykańską kampanią na Bliskim Wschodzie: procesami, które większości postkolonialnych krytyków narzuciły dosyć czarno-białą optykę wpisywania demokracji i sekularyzmu w eurocentryczne (a więc kolonialne) ramy. Tym samym opozycja sekularne-religijne stała się jedną z fundujących badania postkolonialne dychotomii, które usiłują one przekroczyć, zdając sobie sprawę z niemożności tego przedsięwzięcia¹⁰, czy też, inaczej mówiąc, czyniąc

lektyczną grę z ideologicznym konstruktem nowoczesności, tym razem w zakresie jej stosunku do religii. „Zatem, zamiast po prostu zakładać, że ‘postsekularyzm’ faktycznie istnieje, niniejszy artykuł wyraża przekonanie, że wciąż istnieje potrzeba zadawania pytania, czy on istnieje. I gdzie tak naprawdę jest jego miejsce? Czy jest ono możliwe do wskazania w jakimkolwiek zwyczajnym sensie – czy postsekularyzm to zjawisko zlokalizowane – czy też stanowi on jeszcze jedno z ogólnych uwarunkowań naszego współczesnego świata?” (s. 752–753). Analizując garść przypadków zastosowania terminu w opracowaniach dotyczących postkolonializmu, Huggan uznaje postsekularyzm za rzecz „filozoficznej możliwości, nie zaś socjologicznych realiów”, odrzucając możliwość jego manifestowania się poprzez „rozkwit alternatywnych form duchowości” czy „fundamentalistyczną reakcję na duchowy pluralizm konsumpcyjnie ukierunkowanego świata późnego kapitalizmu” (s. 753). Przychyła się raczej do uznania symptomów postsekularnego działania w próbach rozbiórki antynomii sekularyzmu i religijności, które w lokalnych kontekstach często przybierają postkolonialny charakter.

9. Zob. Peter Childs, R.J. Patrick Williams, *Post-Colonial Intersections*, w: *An Introduction to Post-Colonial Theory*, Prentice Hall, London and New York 1997, s. 185–219.

10. O tej fundującej studia postkolonialne aporii pisze Jan Sowa w pracy *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*, Universitas, Kraków 2011, s. 524–525.

to z zamiarem zakwestionowania dychotomiczności postkolonialnego myślenia jako cechy narzuconej przez sekularyzm.

O trudności tego zadania najlepiej może świadczyć fakt, iż określenie „postsekularny”, mimo wszystkich subtelności i zastrzeżeń, jakie towarzyszyły wprowadzaniu tego pojęcia w obszarze filozofii, teologii, socjologii i literatury¹¹, dla wielu rzeczników postkolonializmu po 2001 roku zaczęło po prostu sygnalizować postawę krytycznej niechęci wobec sekularystycznego i humanistycznego porządku, który uznano już wcześniej za kwintesencję zdyskredytowanej imperialnej przeszłości zachodniej nowoczesności i programu oświecenia, a który opowiadał się za dokonaniem gwałtownego cięcia pomiędzy publicznym rozumem a potrzebą wiary. Właśnie tego rodzaju „antysekularyzm”, broniący praw (rodzimej, lokalnej) religii przeciw roszczeniom (zachodniego) rozumu, opisuje we wspomnianym artykule na temat przedrostka „post-” Bruce Robbins, swoje uwagi podsumowując retorycznym w zamyśle pytaniem:

Większość z tego, co stanowiło do tej pory impuls dla studiów postkolonialnych – jak na przykład mocno odczuwana potrzeba rozważenia, w jaki sposób opozycja kolonizator / kolonizowany problematyzowana jest przez płęć, seksualność, przynależność klasową i otoczenie przyrodnicze – musi, jak sądzę, być pojmowane także (pomimo trudnej do wykorzenia podejrzliwości dyscypliny wobec postępu) jako coś, co posuwa ją *naprzód*. Czy to samo da się powiedzieć o „krytyce” sekularyzmu?¹²

Po czym dodaje w tym samym akapicie, komentując implikowane cudzysłowem kwestionowanie zdobyczy świeckiego rozumu, w tym teorii krytycznej, na bazie której *de facto* zbudowany został dorobek badań postkolonialnych:

Oczywiście, dotkliwa ironia kryje się w tym, że owe kwestie mogą być formułowane jedynie dzięki zasługom (nadal dosyć świeżo brzmiącej) kosmopolitycznej krytyki eurocentryzmu, przeprowadzonej głównie przez sekularystów w rodzaju Saida, Gayatri Spivak, Immanuela Wallersteina i Samira Amina. Jest tak, jakby siły sekularne nierozważnie ruszyły z ofensywą i nagle zostały otoczone przez przeważające liczebnie armie

11. Mowa tu o tak zwanym zwrocie postsekularnym, który w obszarze każdej z wymienionych nauk zaowocował szerokim rozwinięciem i literaturą. Przywołujemy je skrótowo w cytowanym już „Wprowadzeniu do myśli postsekularnej” w książce *Drzewo Poznania* (s. 29–39). Panorame postsekularnej myśli krytycznej do 2010 roku szkicuje Gregor McLennan (*The Postsecular Turn, „Theory, Culture & Society”* 2010, vol. 27, no. 4, s. 3–20). Rolę podobnego przeglądu propozycji teoretycznych w języku polskim odgrywa artykuł Kariny Jarzyńskiej pod tytułem *Postsekularyzm – wyzwanie dla teorii i historii literatury (rozpoznanie wstępne)*, „Teksty Drugie” 2012 nr 1. Najświeższego podsumowania dorobku postsekularyzmu w polskiej literaturze przedmiotu dostarcza książka Piotra Bogaleckiego *Szczęśliwe winy teolingwizmu. Polska poezja po roku 1968 w perspektywie postsekularnej*, Universitas, Kraków 2016, zob. zwłaszcza wprowadzenie.

12. Robbins, *Is the Postcolonial Also Postsecular?...*, s. 252.

tych, dla których kultur walczyły o przyznanie (przeciwstawiając się w tym misyjnie ukierunkowanemu chrześcijaństwu, obok innych form etnocentrycznej ignorancji) równego [prawa] głosu¹³.

Zanim jeszcze spróbuję wyjaśnić, na czym polega nieporozumienie czy niezrozumienie postsekularyzmu¹⁴, które każe polemistom postkolonializmu w jego późnej fazie formułować tak dosadne retorty, zajmę się najpierw domniemanym sekularystycznym ugruntowaniem tego drugiego. Wynika ono, jak się zdaje, nie tylko z autorytetu Edwarda Saïda jako ojca założyciela postkolonialnego nurtu krytyki i zarazem piewcy świeckiego humanizmu, o czym wspomina Robbins. Kluczowym czynnikiem wydaje się tu przede wszystkim mocne oparcie wszelkiego antykolonialnego ruchu oporu na retoryce emancypacji i suwerenności, niemal z założenia (zważywszy na eurocentryczną edukację podporządkowanych) oświeceniowej, a przy tym równie mocno ugruntowanej w marksistowskim paradygmacie „walki klas”. By sięgnąć po jedną z wielu historycznych egzemplifikacji, Jawaharlal Nehru, przywódca ruchu niepodległościowego w Indiach w I połowie XX wieku i główny architekt niezależnego indyjskiego państwa po II wojnie, w całości oparł swój program społeczno-politycznej odnowy na ideach zachodniej nowoczesności. Głosząc postulaty wolności słowa i religii, demokracji, tolerancji oraz dehierarchizacji kastowego społeczeństwa, formułował on wyraźnie sekularystyczne *credo* (sformułowane jednak nie przeciwko religii, a w duchu religijnej koegzystencji i dialogu)¹⁵. W oczach postkolonialnych krytyków te lokalne uwarunkowania

13. Robbins, *Is the Postcolonial Also Postsecular?...*, s. 252.

14. Już sam fakt, że we współczesnym pejzażu ideowo-intelektualnym zwolennikami postsekularyzmu okazują się głównie myśliciele współczesnej lewicy, każe powątpiewać w możliwość jednoznacznego i ostatecznego odesłania do lamusa ideologii oświeceniowego sekularyzmu. Z drugiej strony, sekularne ideały jawią się dzisiejszym postsekularystom jako nieuchronnie obrośnięte myśleniem religijnym, które istotnie ma lokalny, to jest eurocentryczny, charakter (zob. na ten temat Agata Bielik-Robson, *Deus otiosus: ślad, widmo, karzeł*, w: *Deus otiosus. Nowoczesność w perspektywie postsekularnej*, red. A. Bielik-Robson, M.A. Sosnowski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013, s. 6–7). Nie oznacza to jednak postulowania *jednego* źródła dla sekularystycznych dążeń i wizji, nawet jeśli postsekularne rozważania nad nowoczesnością często sprawiają wrażenie monokulturowych.

15. Na temat oświeceniowej polityki Nehru i jej zakorzenienia w rodzimych ideach religijnego pojednania w duchu Mahatmy Ghandiego pisze na przykład w swoim studium wielotorowego rozwoju nowoczesności Tadd Fernée (*Enlightenment and Violence: Modernity and Nation-Making*, Sage Publications, New Dehli 2014), gdzie czytamy między innymi: „Sekularyzm, którego znaczenie było przedmiotem nieustannej dyskusji w okresie przywództwa Nehru, był w praktyce instytucjonalnym wyrazem polityki unikania przemocy (*non-violence*)” (s. 254). Ta ostatnia idea, wprowadzona wcześniej przez Gandhiego w sensie wezwania do biernego oporu, jak dobrze wiadomo zakorzeniona była w tradycyjnym dyskursie religijnym (jako zasada *satyagraha*, bazująca na nakazie niekrzywdzenia innych, *ahimsa*, obecnym w buddyzmie, hinduizmie i dżinizmie).

stanowią jednak argument nie tyle na korzyść *universal appeal* oświeceniowego dziedzictwa, którego historyczny rozwój miałby obejmować różnorakie formy recepcji w krajach pozaeuropejskich, ile na rzecz dekonstrukcji samego roszczenia do uniwersalizmu. Z popularności oświeceniowych idei w ramach ruchów antykolonialnych przedstawiciele Subaltern Studies skłonni są wyciągać wniosek, iż, jak pisze Partha Chatterjee,

[...] nie sposób twierdzić, że istnieje tylko jedna nowoczesność, bez względu na geografę, czas, środowisko i okoliczności społeczne. Formy nowoczesności muszą być odmienne w różnych krajach, w zależności od konkretnych uwarunkowań i praktyk społecznych. [...] Innymi słowy, jeśli istnieje uniwersalna czy też powszechnie akceptowana definicja nowoczesności, brzmi ona następująco: ucząc nas, jak właściwie posługiwać się metodami rozumu, uniwersalna nowoczesność pozwala nam dostrzec formułę naszej własnej, partykularnej nowoczesności¹⁶.

Rozprawiając się z mitem uniwersalności oświecenia, subalterniści podążają między innymi za Michelem Foucaultem w jego dekonstrukcjonistycznej lekturze eseju Kanta na temat *Aufklärung*, gdzie figura nowoczesności ufundowana jest na strukturze powszechnej racjonalności i towarzyszącego jej zbiorowego podmiotu (ludzkości). Foucault jako pierwszy, zdaniem Leeli Gandhi, odnosi „szantaż Oświecenia” (być albo nie być dojrzałym racjonalnym, tj. ośmielonym do autonomicznego posługiwania się własnym rozumem) do ram czasowych i geograficznych, czyniąc odkrycie historycznej przygodności punktem wyjścia dla dostrzeżenia ludzkiej różnorodności¹⁷. Czy wezwanie Kanta oznacza, że cały rodzaj ludzki jest w tej samej mierze i stopniu uwikłany w proces wychodzenia z dojrzałości? Wprost przeciwnie, twierdzi Gandhi, kondycja dorosłości i faktycznego (dojrzałego) człowieczeństwa opisuje właśnie tych, dla których miarą rozwoju stało się coraz swobodniejsze, wyzwolone z pęt autorytetu i religii użycie rozumu. Kantowskie rozumowanie konstruuje zatem domyślną hierarchię dojrzałych i dziecinnych, oświeconych i pozostających w mroku, wyzwolonych do świeckości, która jest autorefleksyjna, i pozostających w myślowej niewoli, bo poddanych (na przykład religijnemu) afektowi¹⁸. Powoduje to po obu stronach oczywiste kolonialne konsekwencje: z jednej strony samouzasadniające się wysiłki cywilizowania, z drugiej – próby sięgnięcia po zdefiniowane przez Europę narzędzia emancypacji, w tym

16. Partha Chatterjee, *Empire and Nation. Selected Essays*, Columbia University Press, New York 2010, s. 141.

17. Gandhi, *Teoria postkolonialna...*, s. 35.

18. O tym, w jaki sposób Kantowski projekt krytyki jako badania granic prawomocnego użycia rozumu wikła się w historycznie określoną opozycję między tym, co religijne, a tym, co świeckie, piszę więcej w artykule *Krytyczne otwarcie świeckości. Postsekularyzm jako formuła komparatystyczna*, w: *Drzewo Poznania...*, s. 273.

także sekularystyczny ład. Postkolonializm podejmuje próbę rozmontowania tych wartościujących opozycji, szybko jednak zdając sobie sprawę, że nie może to oznaczać zanegowania doniosłości polityki emancypacyjnej, która wyznaczyła kierunek procesom dekolonizacji i modernizacji kolonii, ani też, ogólniej, ducha humanizmu, w imię którego ujęto się za losem podporządkowanych¹⁹. Nie może także prowadzić do całkowitego podważenia metodologii opartej na narzędziach świeckiej analizy krytycznej²⁰, chociaż świadomość jej historycznie świeckiego charakteru zdaje się wiele wносить do postkolonialnych badań.

Dlaczego jednak krytyka postkolonialna, zapłodniona przez poststrukturalistyczny francuski antyhumanizm i marksizm, pozostaje tak ambiwalentnie nastawiona do zdobyczy tej formy świeckiego humanistycznego esencjalizmu, jaką przyniosło ze sobą oświecenie? Obok mocno dwuznacznego dziedzictwa sekularyzacji, która nie tylko utorowała ścieżkę emancypacji, ale i wpisała podporządkowanych – na przykład kobiety czy mieszkańców kolonii – w binarny schemat ideologiczny jako przeciwieństwo Kantowskiego publicznego, wolnego i przy tym świeckiego użycia rozumu (w postaci tego, co nieracjonalne, prywatne, rządzące się emocjami i wiarą, często do granic fanatyzmu), ogromną rolę odgrywały również autorytatywne rozstrzygnięcia krytyczne Edwarda Saïda, patrona postkolonialnych dociekań. W niemal każdej ze swoich wpływowych publikacji, poczynwszy od *Orientalizmu* (1978), a skończywszy na ostatniej ukończonej książce *Humanism and Democratic Criticism* (2004), wskazuje Saïd na ugruntowanie swojej myśli w paradygmacie humanizmu, który jest zaciekle świecki (zbudowany na wykluczeniu religii) i kosmopolityczny (niepoddany stronniczo interesom jednej strony). W napisanej w 2003 roku nowej przedmowie do *Orientalizmu* to wezwanie do emancypującej humanistycznej

19. O niezaprzeczalnym humanizmie postkolonialnych myślicieli – w sensie autentycznej troski o cierpienie tych, którzy stali się ofiarami historycznych zaszłości kolonializmu – pisze Graham Huggan, podkreślając, że gest ten nie wyklucza się z programowym odrzuceniem wielkich nowoczesnych narracji. Zob. Graham Huggan, „Is the ‘Post’ in the ‘Postsecular’ the ‘Post’ in ‘Postcolonial’?...”, s. 756.

20. To ostatnie ujmuje trafnie w swojej książce Rosi Braidotti, pisząc o niemożliwości ostatecznego odrzucenia przez ruchy emancypacyjne zachodniej formacji intelektualnej, określanej przez nią mianem „oświeceniowego humanizmu”, ale też o konieczności wyjścia – w sytuacji kryzysu sekularyzmu – poza jego ideologiczne ograniczenia: „Jeśli nowe agresywne dyskursy o rzekomej wyższości Zachodu wykorzystują dziedzictwo świeckiego humanizmu, a najbardziej zażarty opór wobec nich wyraża się pod postacią postsekularnych, upolitycznionych praktyk religijnych, jakie jest w tym kontekście miejsce stanowiska antyhumanistycznego? Zwykła świeckość oznaczałaby współudział w neokolonialnym projekcie podtrzymywania zachodniej supremacji, podczas gdy odrzucenie dziedzictwa oświecenia byłoby źródłem nieustannych sprzeczności dla każdego projektu emancypacyjnego”. Rosi Braidotti, *Po człowieku*, przeł. J. Bednarek, A. Kowalczyk, PWN, Warszawa 2014, s. 100.

krytyki, uprawianej z dala od frontów światopoglądowych i rzeczywistych, po 11 września, bitew o religię, za to w pojednawczym duchu filologii *Wellliteratur*, brzmi szczególnie wymownie:

Przez humanizm rozumiem przede wszystkim próby zerwania Blake'owskich 'kajdan przez umysł wykutych', tak aby można było używać umysłu do historycznego i racjonalnego zrozumienia opartego na refleksji oraz do dokonywania prawdziwych odkryć. [...] Ciągłe posiadamy racjonalne, naukowe umiejętności, będące dziedzictwem humanistycznego wykształcenia, które nie są jakimś sentymentalnym i pełnym hipokryzji nakazem powrotu do tradycyjnych wartości czy klasyki, ale rzeczywistą praktyką światowego, świeckiego i racjonalnego dyskursu. Świecki świat to świat historii tworzonej przez ludzi. Ludzkie działanie podlega badaniom i analizom, których misją jest zrozumienie w celu poddania krytyce, wpływom czy osądowi. Myśl krytyczna nie poddaje się władzy państwowej czy nakazom przyłączenia się do szeregów maszerujących przeciw temu czy innemu wrogowi²¹.

Emfaticzny gest odrzucenia kajdan umysłu na rzecz swobodnego, autorefleksyjnego i świadomego swego historycznego usytuowania aktu krytyki wydaje się być cytatem wyjętym z annałów myśli oświeceniowej. Wizja świeckiego pisania historii jest otwarcie skierowana przeciw dyskursom absolutnych i ponadczasowych prawd, w rodzaju metafizyki czy teologii. W doraźnym politycznym kontekście oznacza również sprzeciw wobec totalizujących i upraszczających konstruktów, które łatwo sterowalnej opinii publicznej służą do binarnego porządkowania rzeczywistości (choć autor *Orientalizmu* bywał sam oskarżany o utrwalanie tych 'cywilizacyjnych' podziałów). Mimo iż znaczenie humanizmu Saïda jest w tym kontekście nieco mgliste, świeckość ma w jego pisarstwie jednoznaczne konotacje tego, co sceptyczne i autorefleksyjne, krytycznie otwarte, historycznie i geograficznie osadzone, choć wyrastające poza lokalne sojusze i afiliacje. *Secular humanism* jest nieustanną gotowością do lustrowania i kwestionowania siebie – nawet gdyby oznaczała ona „bycie krytycznym wobec humanizmu w imię humanizmu”²², jak czytamy właśnie w ostatniej książce Saïda, w polemice z poststrukturalistyczną rewizją humanistycznych ideałów. Ten „inny” humanizm ma walor komparatystyczny i transkulturowy, łączy w sobie chęć przyswojenia dorobku przeszłości z receptywnością wobec nowych myśli, także tych niepewnie nomadycznych, dochodzących z miejsc wygnania (*exilic, extraterrestrial, unhoused*²³). Saïd odpiera więc zarzut elitaryzmu czy wspierania

21. Edward W. Saïd, *Orientalizm*, przeł. M. Wyrwas-Wiśniewska, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2005, s. 17, 23.

22. Edward W. Saïd, *Humanism and Democratic Criticism*, Columbia University Press, New York 2004, s. 10.

23. Saïd, *Humanism and Democratic Criticism...*, s. 11.

kulturowej i politycznej hegemonii; nie widzi natomiast problemu w aspirowaniu do humanizmu, który „mógłby oznaczać demokratyczny proces wytwarzania krytycznego i postępującego w swej wolności (*progressively freer*) umysłu”²⁴. Z drugiej strony, dyskurs religijny charakteryzowany jest (w książce *Świat, tekst, krytyk*, która kończy się rozdziałem o tytule *Religious Criticism*) jako „czynnik sprawczy zamknięcia, blokujący dalsze dociekania, wysiłki i całe przedsięwzięcie krytyczne z nadmiernego szacunku dla autorytetu tego, co pozaludzkie, nadprzyrodzone i pozaświatowe”²⁵. Idea krytyki nie-świeckiej nie zostaje tu w pełni wyartykułowana, ale z kontekstu przytoczonego przez Saida, gdzie mowa jest o kolektywnych, sterowanych odgórnie emocjach, staje się jasne, że myślenie motywowane religijnie stanowi każdorazowo wyraz potrzeb innych niż bezstronna humanistyczna wizja. Skojarzenie teologii z dogmatycznym fundamentalizmem wydaje się wykluczać wyjście humanizmu poza ściśle sekularystyczne, w europejskim znaczeniu, ramy.

Wydaje się jednak, że historyczny rozwój zarówno myślenia postkolonializmu, jak i postsekularyzmu stworzył nowe możliwości rozumienia sekularystycznego dziedzictwa, które zadają kłam tezie o nieuchronnym wpisaniu *każdego* krytycznego humanizmu w matrycę idei oświecenia. Przede wszystkim, sekularyzm jest obecnie odmieniany w liczbie mnogiej²⁶ – służąc do oznaczenia wszelkich prób konstruowania świeckiego narodowego ładu, które w zależności od kontekstu mogły wyrastać z różnych źródeł, tyleż europejskich (kolonialnych, chrześcijańskich), co rdzennych (związanych z dynamiką relacji religia/tradycja/tożsamość – polityka²⁷). Rzutuje to także na rozumienie religii jako skomplikowanego czynnika w grze pomiędzy kolonizatorami, kolonizowanymi elitami i ludnością podporządkowaną, a także, po odzyskaniu możliwości samostanowienia, w walce o wypracowanie

24. Said, *Humanism and Democratic Criticism*..., s. 16.

25. Edward W. Said, *The World, the Text, and the Critic*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1983, s. 290.

26. W tym aspekcie pomocne wydaje się sięgnięcie do studiów nad sekularyzmem, sytuujących się w obszarze socjologicznym i politologicznym. Również i one zyskują bowiem postkolonialne zabarwienie, zwłaszcza tam, gdzie na historię relacji religia – państwo kładzie się cieniem obecność europejskich imperiów. Zob. np. tom esejów *Comparative Secularisms in a Global Age*, red. Linell E. Cady, Elizabeth Shakman Hurd, Palgrave Macmillan, New York and Basingstoke 2010.

27. Oczywiście jest jednak, że zwykle nie sposób dokonać prostego rozróżnienia na czynniki „obce” i „rodzime”, jako że splatają się one w jeden, trudny do rozsupłania węzeł przyczyn, które spowodowały wykształcenie się sekularnego ładu. Znowu instruktywny jest tu przykład Indii, gdzie, mimo ciągłego powoływania się na autorytet Zachodu po odzyskaniu niepodległości, to lokalna historia odegrała decydującą rolę. Jak pisze Bruce Robbins w przypisie: „Mimo iż indyjski sekularyzm miał się okazać problematyczny jako polityka rządowa, nie stanowił on prostego spadku po kolonizatorach. Został przetworzony na własne, rodzime potrzeby [*indigenized*] i uczyniony niezbędnym pośrednikiem w walce o antykolonialną jedność”. Robbins, *Is the Postcolonial Also Postsecular?*..., s. 246.

własnej tożsamości²⁸. Po drugie, sekularyzm samej europejskiej nowoczesności nie był monolitem czy też obszarem niepowstrzymanego zwycięskiego pochodzenia świeckiego racjonalizmu, podobnie jak opis nie-europejskiej reszty świata w oczywisty sposób nie wyczerpywał się w kategoriach religijności i/lub bezkrytycznego dogmatyzmu: „Jeżeli dychotomia sekularne/świeckie nie działa jako praktyczne określenie relacji Zachodu i nie-Zachodu, to jest tak dlatego, że Zachód nigdy nie był konstytutywnie świecki, zaś nie-Zachód nigdy nie był konstytutywnie religijny”²⁹. Po trzecie, w trakcie postkolonialnych zmagania z wartościowaniem narzuconym przez europejski sekularyzm, w sukurs teoretykom przyszła właśnie myśl postsekularna, nie tyle sekundując prostemu odwróceniu znaku wartości w parze religijne – świeckie, ile metarefleksji nad ramami normatywnymi, które sprzyjały (i sprzyjają nadal) uprzywilejowaniu tego drugiego. Jak pisze Graham Huggan, rekonstruując myśl Anandy Abeysakara z książki *The Politics of Postsecular Religion*, gdzie mowa jest o niejednoznaczności post-terminów³⁰:

Postsekularyzm, twierdzi Abeysakara, złapany zostaje w pułapkę logiki dziedziczenia, która stanowi wariant gestu oczyszczenia pola w opisie Appiah, gdzie to modyfikujący przyrost ‘post’ paradoksalnie powoduje ponowne historyczne uwiarygodnienie pierwotnego słowa. [...] oznacza to, że sekularyzm pozostaje na pierwszym planie nawet wtedy, gdy zostaje właściwie odrzucony, a to ze względu na najwyższy autorytet wcześniej przypisany temu konkretnemu określeniu [...]. Postsekularyzm w tym sensie opisuje proces od-dziedziczenia czy też od-nazywania [*un-inheritance or un-naming*], poprzez który sekularyzm traci swoje mocne ugruntowanie i dzięki któremu niektóre z towarzyszącym mu historycznie pojęć – jak demokracja, prawa człowieka, sprawiedliwość, rządy prawa i tak dalej – zostają w efekcie nie tyle pozbawione swojego znaczenia, co normatywnej władzy, jaka jest w ‘oczywisty’ sposób sprawowana w ich imię³¹.

28. Zwracają na to uwagę autorzy wstępu do specjalnego wydania czasopisma „Critical Research on Religion”, poświęconego w całości próbie udzielenia odpowiedzi na pytanie „Czy postkolonialność jest postsekularna?”. W ich rozumieniu religia nie jest niczym ahistorycznym, zaś na jej społecznym kształcie odciska się konkretna rzeczywistość polityczna, co jaskrawo demonstrują kolonialne i postkolonialne realia. Dotyczy to zarówno religii indygennej, traktowanej jako element antykolonialnego oporu, jak i tej narzucanej w ramach praktyki kolonialnej hegemonii. Nowoczesny dyskurs religijny kształtuje się zaś w ścisłym związku z dyscyplinującymi praktykami świeckiego, imperialnego państwa. Stąd „badacze zajmujący się sekularyzmem nie poświęcili wystarczającej uwagi kontekstom i krytykom postkolonialnym, zaś uczeni badający postkolonialność nie poświęcili dosyć uwagi złożonym wymiarom religii”. Vincent W. Lloyd, Ludger Viefhues-Bailey, *Introduction: Is the Postcolonial Postsecular?*, „Critical Research on Religion”, vol. 3 (1/2015), s. 17–18.

29. Robbins, *Is the Postcolonial Also Postsecular?*..., s. 259.

30. Zob. przypis 8, gdzie zarysowane zostało tło dyskusji nad znaczeniem przedrostka post- w takich słowach jak „postmodernistyczny”, „postkolonialny” i „postsekularny”.

31. Huggan, „*Is the ‘Post’ in the ‘Postsecular’ the ‘Post’ in ‘Postcolonial’?*”..., s. 757–758. Zob. także: Ananda Abeysakara, *The Politics of Postsecular Religion: Mourning Secular Futures*, Columbia University Press, New York 2008.

Tego rodzaju postsekularna refleksja zmierza do ukazania sekularyzmu nie tylko jako sposobu opisu fenomenów religijnych i świeckich w ich wzajemnych relacjach, ale także jako systemu moralnej ewaluacji; posługując się konstelacją sekularystycznych pojęć, bezwiednie dokonujemy szeregu aktów porównania i wartościowania. Rozstrzygamy odgórnie, czym jest lub powinna być, zwłaszcza w kontekście niezachodnim, religijna praktyka, poprzez samo rozważanie jej kwestii w obszarze publicznego dyskursu, który nadaje prymat sekularnej idei niezależnej podmiotowości oraz powiązanej z nią liberalnej ontologii i epistemologii. Wybór kategorii opisu jest zatem jednocześnie wyborem ram normatywnych, jak twierdzi Judith Butler w swoim wkładzie do dyskusji na temat świeckości krytyki³². Pojęcia teologiczne i religijne nieuchronnie nabierają dodatkowych znaczeń, gdy oświetlone zostają znaczeniami terminów sekularnych i wchodzą na teren zdefiniowany przez świeckie, publiczne i wolne posługiwanie się rozumem w ramach demokracji liberalnej. Funkcjonowanie w warunkach dominacji sekularyzmu odgórnie kształtuje relację świeckości i religijności, a rozpatrzenie tej ukrytej siły moralnego wartościowania, która nakłada się także na pozostałości kolonialnego i postkolonialnego świata, powinno być jednym z zadań postsekularyzmu.

Zatem to zbyt proste, statyczne i binarne ujęcie sekularyzmu i religijności, z którego wypływało zarówno przekonanie o prawidłowości rozpoznania Saïda, dystansującego się wobec świata religijnych wartości jako obszaru czystego afektu poza intelektualną dyskusją, jak i niezmiennie przywiązanie intelektualistów Trzeciego Świata do zdobyczy sekularnego rozumu i teorii krytycznej, z wykluczeniem innych ontologii, było główną przyczyną, dla której fala zainteresowania postsekularyzmem przez lata omijała zasadnicze ośrodki badań nad kolonialnymi uwikłaniami. Jak jednak pokazują opublikowane w ostatnich dekadach studia nad literaturą tworzoną w kręgu dawnych imperiów, spojrzenia uwzględniającego perspektywę religijną, to jest problematyzującego stosunek lokalnych idiomów wiary do procesów sekularyzacyjnych (czy to europejskiego, czy lokalnego pochodzenia), nie sposób na dłuższą metę uniknąć, a może ono wnieść nowy, animizujący impuls w tę szkołę myślenia, która zdaje się już mieć lata świetności za sobą. Postsekularyzm w wydaniu postkolonialnym nabiera przez to nowych, ożywczych i dla niego samego znaczeń, pozwalając skonfrontować teologiczną myśl postchrześcijańskiej Europy z pozaeuropejskimi, ale ukształtowanymi przez kolonialną przeszłość wizjami relacji religia – świeckość (które wiążą się wszak

32. Zob. Judith Butler, *The Sensibility of Critique: Response to Asad and Mahmood*, w: Talal Asad, Wendy Brown, Judith Butler, Saba Mahmood, *Is Critique Secular? Blasphemy, Injury, and Free Speech*, Towsend Center for the Humanities, Berkeley, Los Angeles, London 2009, s. 103–106. Konkluzje tego tekstu, jak również treść obu wystąpień (Talala Asada i Saby Mahmood), do których Butler się odwołuje, przedstawiam w artykule: Alina Mitek-Dziemba, *Krytyczne otwarcie świeckości. Postsekularyzm jako formuła komparatystyczna*, w: *Drzewo Poznania...*, s. 266–283.

każdorzazowo z polityką narodową i etniczną). Do takiego otwarcia zachęca na przykład Manav Ratti w swojej książce *The Postsecular Imagination*, poświęconej powieściom postkolonialnym, w których dziedzictwo sekularyzmu zderza się z wieloreligijną rzeczywistością Indii i Sri Lanki (oprócz chrześcijaństwa, w grę wchodzi tu buddyzm, animizm, hinduizm, islam i sikhizm). Ich autorzy, w większości usytuowani w diasporach, podążają niepewną, ryzykowną drogą, naruszającą w równym stopniu dogmatyzmy i uświęcone ideologie wpisane w nacjonalizm, sekularyzm i religię³³. Religijność ich postaci i wątków pozostaje światowa i nieortodoksyjna, ich świeckość z kolei wyrzeka się sekularystycznego triumfalizmu, sięgając po postawy pełne zaangażowania, wiary, zdziwienia i pragnienia wyjścia poza immanencję. Stąd też wyłania się robocza definicja postsekularyzmu jako wysiłku niebinarnego bycia „pomiędzy”:

Naszym zadaniem jest zatem poszukiwanie świeckich alternatyw dla sekularyzmu, takich, które wykonują gest w kierunku inspirujących cech myślenia religijnego, jednak bez przemocy, która potrafi czasem wiązać się z religią. Paradoksalnie chodzi tu o znalezienie niesekularnego sekularyzmu, niereligijnej religii. To w tym szerokim sensie posługuję się tutaj terminem ‘postsekularny’. [...] Postsekularne możliwości, ku którym prowadzą nas pisarze poprzez literaturę, nie są anty-świeckie: nie oznaczają porzucenia sekularyzmu i zwrotu ku religii. To, co postsekularne nie agituje za sekularyzmem, ani też nie sentymentalizuje religii. Oznacza ono świadomość, że zaczarowanie [*enchantment*] nie jest jedynie cechą przypisaną religii, oraz umiejętność zmagania się z trudnymi kwestiami politycznymi przy jednoczesnym rozpoznaniu ich aspektów religijnych³⁴.

Jak widać, definiowanie postkolonialnego postsekularyzmu wiąże się tu z usiłą walką z ograniczeniami oświeceniowego słownika: religijność nie oznacza postawy anty-świeckiej, afektywnie zaangażowanej poza możliwością dyskusji, zaś sekularność nie przedstawia się jako wojująco racjonalna i ateistyczna³⁵. Konfrontacja religijnych i sekularnych narracji przynosi w efekcie bardziej wyważoną i mniej dogmatyczną wizję tego, co wiąże się z wiarą jako postawą poszukiwania i odkrywania źródeł obcości i tajemnicy w świecie (co badacze religii określają jako proces jego powtórnego zaczarowania, *re-enchantment*, pozbawionego jednakże przedkrytycznej naiwności, w sensie pewności co do ostatecznego uporządkowania uniwersum przez religijne systemy znaków³⁶). Jest to jednakże

33. Ratti, *The Postsecular Imagination: Postcolonialism, Religion, and Literature...*, s. xx.

34. Ratti, *The Postsecular Imagination: Postcolonialism, Religion, and Literature...*, s. xx-xxi.

35. Konieczność zakwestionowania tej opozycji postuluje między innymi Saba Mahmood w eseju *Religious Reason and Secular Affect: An Incommensurable Divide?*, „Critical Inquiry”, 2009, t. 35, nr 4, s. 836–865 (polskie tłumaczenie tekstu ukazało się w tomie *Drzewo Poznania...*, s. 231–265).

36. Pisze na ten temat John McClure w swoim ambitnym opracowaniu wątków literackiego postsekularyzmu (uwzględniającym liczne elementy postkolonialne): John A. McClure, *Półwiary*.

konfrontacja podejmowana z pełną świadomością postkolonialnych uwikłań religijnych i świeckich opowieści – a więc w żadnej mierze nie można tu mówić o czystych idiomach tak religii, jak i jej ideologicznego przeciwieństwa. Religia rozwijająca się w cieniu sekularyzmu, o mocno nadszarpniętym autorytecie, rodząca wiary hybrydyczne i niepełne, *partial faiths*, by posłużyć się określeniem Johna McClure'a, musi dodatkowo liczyć się z przemożnym ciśnieniem sił definiujących dawniej kolonialny, a dziś postkolonialny kształt świata. Choćby z demonami nacjonalizmu, podbudowanego nader często przynależnością religijną, czy z polityką wspierania przez kolonizatorów i ich spadkobierców jednej mniejszości religijnej kosztem innej, co rodzi niesłabnącą falę nienawiści i przemocy, jak w przypadku konfliktu między buddyjską syngaleską większością a hinduistyczną mniejszością Tamilów na Sri Lance. Zakończmy te rozważania, cytując jedną ze scen otwierających powieść Michaela Ondaatje *Anil's Ghost*, gdzie bardzo dobrze uwidacznia się ów splot postkolonialnych i postsekularnych okoliczności, kształtujących oblicza boskości i religii w nowoczesnym świecie:

Jaskinia czternasta była niegdyś jedną z najpiękniejszych skalnych świątyń buddyjskich w prowincji Shanxi. Wszedłszy do środka, widzi się olbrzymie bryły soli jakby rozrzucone wokół. Z panoramy ściennej, przedstawiającej dwadzieścia postaci bodhisattw, wycięto toporami i piłami wszystkie figury; pozostały czerwone blizny po nacięciach. [...]

Było to miejsce prawdziwej zbrodni. Głowy odcięte od tułowi. Odrąbane kończyny. Żadna z figur nie zachowała się w całości – wszystkie rzeźby wywieziono stąd w ciągu kilku lat po odkryciu sanktuarium przez archeologów japońskich w roku 1918, rzeźby przedstawiające bodhisattwy rychło wykupiły muzea zachodnie. Trzy popiersia znalazły się w Kalifornii. Głowa jednego z nich wpadła do rzeki na południe od pustyni Sind, której obrzeżem wiódł szlak pielgrzymi³⁷.

Niepokoić nas tu winna nie tylko nieoczywista obecność tego, co religijne, w obrazie byłej świątyni, z której zniknęły posągi przedstawiające bodhisattwę, etyczny ideał buddyzmu mahajana, akcentującego potrzebę społecznego zaangażowania (dobroci wobec wszystkich czujących istot). Wyrąbanie posągów, potraktowane z całą cielesną dosłownością, dla celów rabunkowej archeologii (ale przywodzące także na myśl późniejsze akty zniszczenia posągów Buddy przez fundamentalistów islamskich) niesie ze sobą aluzje i do współczesnej przemocy („zbrodnia”, „głowy odcięte od tułowi”, „odrabane kończyny”), i do kolonialnej przeszłości, w której w dużej mierze tkwią przyczyny dzisiejszych animozji. Od-

Literatura postsekularna w czasach Pynchona i Morrison, przeł. T. Umerle, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016, s. 19, 26.

37. Michael Ondaatje, *Oczy Buddy*, przeł. W. Sadkowski, Wydawnictwo Prószyński i S-ka, Warszawa 2000, s. 14.

wołanie do tradycyjnych form religijności, trop obecny w powieści, uwikłane jest w równej mierze w historię sekularyzacji pod przemożnym wpływem idei zachodnich (także pod ciśnieniem świeckiej liberalnej krytyki, o której była mowa wcześniej), jak i w przemiany buddyzmu w warunkach walki narodowyzwoleńczej. Świeckość przybiera oblicze tyleż zachodnie czy kolonialne (w postaci interwencji naukowej i humanitarnej, która zderza się z gwałtowną rzeczywistością wojny etniczno-religijnej, niepoddającą się woli „dochodzenia prawdy”), co rodzime, gdy to, co świeckie wyłania się w indywidualnych poszukiwaniach sensu i „świętości” poza tradycją czy też wbrew jej dogmatom. Tym samym zachwiana zostaje możliwość binarnej dystrybucji religijnych i świeckich sensów (bohaterowie nie są ani jednoznacznie świeccy, ani określani wyznaniowo), zakwestionowaniu podlegają nawet tak oczywiste dla europejskiego umysłu, ustalone przez sekularyzację, ramy normatywne, które zwykle dyktują warunki debaty na temat obecności i roli religii w społeczeństwach byłych kolonii. Może dlatego w kontekście postkolonialnym, takim jak lankijski, tak trudne jest uzasadnienie jakiegokolwiek roszczenia do religijnej autentyczności, i może dlatego postsekularne wyznania wiary w literackim wydaniu pozostają tak niepewne, pełne blizn i niejednoznaczne.

Przemysław Górecki

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Refleksja estetyczna nad opowiadaniem Ryūnosuke Akutagawy *W krainie wodników*

*Wyzbycie się materialnych pragnień nie zawsze
przynosi spokój ducha.*

*Aby go osiągnąć, należy wyzbyć się także pragnień
duchowych.*

(Myśl z dzieła filozofa Maga pt. *Słowa głupca*)

Łatwo jest wznieść się na poziom apatycznego zubożenia, tak samo jak przekroczyć ledwie widzialną granicę oddzielającą je od anestetycznego oglądu rzeczywistości. W obu przypadkach w grę wchodzi dwoista figura tego, co doznawane i postrzegane oraz, świadomie lub nie, niedopuszczane do recepcji. Na tej cienkiej granicy, zgodnie z prawami chwiejnej równowagi, balansuje percepcja estetyczna opowiadania Ryūnosuke Akutagawy, *W krainie wodników*¹ (tytuł pierwszego polskiego wydania to *Kappy*, także w przekładzie Mikołaja Melanowicza). Ukończona w 1927 roku (nieдолго przed samobójczą śmiercią autora) nowela jest krnąbrnym dzieckiem zachłyśniętej modernizmem epoki Taishō, znamionującym późną, krytyczną w stosunku do niej refleksję natury estetycznej i politycznej. Potencjał interpretacyjny *W krainie wodników* zasada się na kilku niezależnych od siebie i jednocześnie doskonale ze sobą powiązanych kierunkach odczytywania: można prowadzić analizę zakorzenienia opowiadania w tradycji japońskiej estetyki i skonfrontować ją z silnym wpływem modernizmu (którego Akutagawa był przecież jednym z czołowych przedstawicieli) i postmodernistycznego (w sensie literalnym) zwrotu krytycznego. Niezbędne nakreślenie tła historycznego wpisuje utwór w szerszą narrację o związku treści z kreacją europejskich utopii i antyutopii. A wszystkie te ścieżki namysłu są wyznacznikami nadrzędnego dyskursu estetycznego, będącego tłem wszelkiej refleksji o *W krainie wodników*.

Osią fabularną noweli jest niezwykła historia opowiedziana przez pacjenta szpitala psychiatrycznego, relacjonującego swoją wizytę w krainie kapp, japońskie-

1. Ryūnosuke Akutagawa, *W krainie wodników*, w: *Życie szaleńca*, przeł. M. Melanowicz, Warszawa 1998, s. 97–141.

go gatunku wodników. Jego pobyt to konsekwencja pogoni za jedną dostrzeżoną przypadkiem kappą, zaś powrót do japońskiej rzeczywistości – wynik osobistego pragnienia, wypływającego z coraz silniejszego poczucia niechęci do rzeczywistości podwodnych stworzeń. Cała historia jest wiarygodnie brzmiącym, szczegółowym i bardzo kompleksowym opisem pozornie utopijnej struktury społeczeństwa kapp. Estetyczny wymiar tej spektakularnej relacji jest w istocie wymiarem epistemologicznym; czynnik wartościujący zepchnięty zostaje na dalszy plan, ponieważ narrator przyznaje prymat aspektowi, który nazwać można percepcyjnym. Cała koncepcja wydarzeń, które przytrafiły się pacjentowi, opiera się na grze napięć pomiędzy internalizacją postrzeganych zjawisk oraz wydarzeniami, które unikają rejestracji; określa je zasada, którą Wolfgang Welsch nazwie kiedyś *aistetyką*, a więc tematyzacją wszelkiego rodzaju postrzeżeń zmysłowych i duchowych, codziennych czy wzniosłych². Nie sposób pominąć również piętna, jakie na arcydzielnym tekście Akutagawy odcisnęła szeroko pojmowany modernizm, z którym nazwisko pisarza było silnie utożsamiane. Od *modernizmu* niedaleko już do *modernizacji*, która jako dalekosiężny, lecz niezwykle intensywny proces objęła Japonię w okresie panowania cesarza Yoshihito (a więc w epoce Taishō). Czas nagłego wzrostu produkcji przemysłowej, rozwoju oświaty, aktywizacji społecznej obywateli (spektakularny rozkwit organizacji politycznych wszelkiej proweniencji) i reform zaowocował również stopniowym, lecz zdecydowanym narastaniem nastrojów niezadowolenia społecznego, pojawianiem się związków zawodowych czy strajków spowodowanych masowymi zwolnieniami. Wszystko to w sposób doskonale satyryczny, przy tym sugestywnie budzący grozę, odzwierciedlone zostało w opowiadaniu Akutagawy.

W tradycyjnej estetyce Japonii kwestia polaryzacji wartości estetycznych jest jednym z rudymentów. Wizję literatury japońskiej jako skoncentrowanej na biegunach stworzonych z przeciwstawnych par pojęć przedstawił J. Thomas Rimer. Według niego polaryzacja zachodzi na poziomie następujących dychotomii: wewnętrznego i zewnętrznego, arystokratycznego i popularnego, fikcji i faktu oraz poezji i prozy. Znamiona każdej z nich nietrudno odnaleźć w utworach Akutagawy; *W krainie wodników* operuje bardzo ciekawymi zestawieniami estetycznymi wpisanymi w „model Rimera”. Przede wszystkim, podstawowe rozgraniczenie epistemologiczne dotyczące płaszczyzny wydarzeń oparte jest na dwudzielności rzeczywistości: pacjent umieszczony w zakładzie psychiatrycznym konstruuje swoją narrację, osadzając siebie w porządku zewnętrznym w stosunku do wewnętrznego, psychicznego świata doświadczeń i wspomnień związanych z rzekomą wizytą w krainie kapp. Podział ten staje się też, co istotne, rozgraniczeniem aksjologicznym, dzięki wprowadzeniu

2. Wolfgang Welsch, *Estetyka i anestetyka*, przeł. M. Łukasiewicz, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz, Kraków 1996, s. 520–546.

i silnemu zaznaczeniu przez pacjenta perspektywy wartościującej. W tym samym zestawieniu uwidacznia się również rozgraniczenie na fikcję i fakt, związane z tym niezwykle przypadkiem relatywizmu, który pojawia się w nierozstrzygalnym dla obu stron sporze – konflikcie dwóch relacji („chorej” opowieści pacjenta oraz „obiektywnej” i „zdrowej” diagnozie lekarza)³. Różnicę dostrzec można także w samej strukturze utworu: specyficzna budowa narracji, w którą „włożona” zostaje kolejna, upodrzedniona narracja. Opowiada bowiem jakieś zewnętrzne „ja”, pełniące jedynie funkcję zdystansowanego słuchacza i przekaziciela opowieści właściwej, podejmowanej przez „ja” wewnętrzne, będące narratorem-bohaterem. Silnie poetycka proza Akutagawy nie przysparza na ogół problemu z dostrzeżeniem pierwiastków obu wymiarów żywiołu literackiego (poetyckiego i prozatorskiego), w przypadku opowiadania *W krainie wodników* treść jest jednak wyjątkowo i zaskakująco mało poetycka, nie tracąc oczywiście przy tym niebywale wyrafinowanego i wysmakowanego charakteru. W dychotomii poezji i prozy można jednak dostrzec sygnały rozgraniczenia uroczystości i sztuki oraz zwyczajności i rzemieślnictwa, a to podział wyraźnie zaznaczający się w kreacji Klubu Nadkapp, elitarnego stowarzyszenia dekadencjonalnych indywidualistów, czy w konkretnej postaci kompozytora Crabacka. Najsilniej realizują oni postulat oddzielenia tego, co arystokratyczne od wszystkiego, co popularne, dopełniając tym samym realizację teorii estetycznej Rimera⁴.

Symptomatyczne dla *W krainie wodników* jest rozdarcie pomiędzy wiernością japońskiej tradycji estetycznej a modernistyczną refleksją krytyczną, której zwolennikiem stał się Akutagawa, wyłamawszy się z przywódczej niemal roli czołowego modernisty. Piewca wolności umysłu oraz krytyk fanatycznie dialektycznego myślenia uciekał jak najdalej od kategorycznych rozróżnień, w których ramy był niebezpiecznie blisko wtłoczenia⁵. Krytycyzm w stosunku do nowych zjawisk literackich wzmocniony został w pisarzu także przez wnikliwą obserwację skutków modernizacji kraju i jego potyczek z postępującą automatyzacją i kapitalizmem – odzwierciedleniem tych spostrzeżeń są liczne aluzyjne fragmenty opowiadania.

3. Schorzenie, którego ofiarą padł bohater, to *dementia praecox*, a więc otępienie wczesne charakteryzujące się wycofaniem chorego z wszelkiej zewnętrznej działalności i zatopieniem w świecie wewnętrznym.

4. Momentem fabularnym, w którym również dostrzec można znamiona dychotomii arystokratyczne – popularne, jest przybycie bohatera do krainy kapp. Pojawia się wtedy opis konfrontacji jedyne go człowieka, traktowanego jak wartościowy przybysz, z masą odindywidualizowanych kapp.

5. Akutagawa dał się poznać jako krytyk antyestetycznego podejścia marksistów do literatury. Pisał: „Załóżmy, że przedstawienie życia każdego pisarza powinno być oparte na materialistycznej wizji historii Marksa. Wtedy także wiersze każdego poety o słońcu i księżycu, górach i rzekach, powinno opierać się na heliocentrycznej wizji Kopernika. Jednakże, powiedzenie »Ziemia obraca się o tyle-i-tyle stopni« zamiast »słońce opada na zachodzie« niekoniecznie jest korzystne z estetycznego punktu widzenia” [przeł. P. G.].

Przytoczoną formułę o polaryzacji postrzeżeń Rimer oparł na jednej z ogólnych zasad rządzących japońską estetyką⁶. Według niej współistnieją dwa rodzaje wrażliwości estetycznej: pierwszy z nich skupiony jest wokół wyciszenia, wyrafinowania, prostoty, symboliczności oraz skromności (pojmowanej także jako oszczędność), drugi zaś charakteryzuje się upodobaniem do przepychu i ostentacji, do bogactwa ekspresji. Każdy z nich znajduje swoją reprezentację w *W krainie wodników*, sygnalizując dyskretnie, acz zauważalnie, swoją obecność lub rozrywając wręcz rzeczywistość przedstawioną na dwa kontrastujące ze sobą bieguny. Przykładowo, będący bohaterem i narratorem („wewnętrzny”, gwoli ścisłości) *pacjent nr 23* cicho snuje swą opowieść, by nagle zmienić wyraz twarzy, zerwać się błyskawicznie i krzyczeć, wymachując pięściami: „Wynoście się, łajdaki! Wy głupie, sprośne, bezwstydne, próżne, okrutne, samolubne zwierzęta!”. Doskonałym przykładem jest także scena z sali koncertowej, w której liryczny występ pianisty Crabacka i skupienie zasłuchanego audytorium brutalnie przerywają policjanci i gwałtowna burda, która rozpętała się po występie artysty.

Przestrzeń, którą obserwuje w kraju kapp *pacjent nr 23*, bardzo często określana jest w odniesieniu do znanych mu realiów japońskich. Przykładowo, znalazłszy się w przydzielonym mu mieszkaniu, stwierdza:

Cywilizacja kapp niewiele różni się od cywilizacji ludzkiej, a w każdym razie od japońskiej. Na przykład w kącie salonu, którego okna wychodziły na ulicę, stało małe pianino, a na ścianach wisiały sztychy oprawione w ramki. Uskarżać się mógłbym jedynie na to, że nie tylko samo mieszkanie, ale także stoły i krzesła były przeznaczone dla kapp i dlatego nieco dla mnie za małe – miałem uczucie, jakbym się znalazł w pokoju dziecinnym⁷.

W innym momencie uznaje, że „domy stojące po obu stronach ulicy niczym się nie różniły od budynków stojących na Ginzie” (ulicy znajdującej się w centrum Tokio). Natrafić można też na spostrzeżenie, że kappy-poeci wyglądają tak samo jak twórcy znani mu z rodzinnego kraju: także mają długie włosy. Jako przybysz, dopiero poznaje tajniki nowoodkrytej krainy, natomiast stosunek kapp do ludzi oparty jest już na znajomości realiów ich życia, o czym świadczą liczne wypowiedzi, na przykład słowa Chacka wspominającego o prostytutkach się w Japonii „dziewczętach z niższych klas”. Ich wiedza pozwala kappom mieć silne poczucie przewagi nad gatunkiem ludzkim. Wymownym jej przejawem jest

6. Prezentowane w pracy wyznaczniki estetyki japońskiej przytaczane są za: Beata Kubiak Ho-Chi, *Estetyka japońska*, w: *Estetyka i sztuka japońska. Wybrane zagadnienia*, Kraków 2009, s. 29–103.

7. Akutagawa, *W krainie...*, s. 101.

jedna ze złotych myśli filozofa Maga: „My, kappy, jesteśmy bardziej nieszczęśliwi niż ludzie, ponieważ ci ostatni znajdują się na niższym stopniu rozwoju”⁸.

Wartością kulturową przejętą bezpośrednio z Kraju Kwitnącej Wiśni jest symboliczna rola słowa i jego magiczny wymiar. Przykładu wykorzystania jego mocy dostarcza absurdalnie niestandardowa scena porodu młodego kappy:

Lecz gdy nadejdzie już moment decydujący, ojciec dziecka, kierując usta ku narządom rodnym samicy – tak jakby rozmawiał przez telefon – głośno woła: »Czy chcesz przyjść na świat? Przemysł to dobrze i daj odpowiedź. [...] A dziecko znajdujące się jeszcze w łonie matki z pewnym zażenowaniem odpowiedziało cicho: Nie chcę się narodzić. Po pierwsze, nie chcę twej krwi. Sama myśl, że odziedziczyłbym po tobie chorobę umysłową, jest dla mnie straszna. Po drugie, uważam, że życie kapp nie jest szczęśliwe«⁹.

Przedstawienie to zdaje się jednocześnie naruszać przejętą z chińskiej tradycji teorię *ga-zoku*, swoiste wschodnie *decorum*, wyrażające się w przekonaniu, że prawdziwa sztuka powinna przedstawiać jedynie piękno a unikać nadmiernego naturalizmu, rzeczy brzydkich i wulgarnych. Oczywiście, poród (do którego w końcu nie doszło, ponieważ, zgodnie z życzeniem nienarodzonego, dokonana została w przedziwny sposób przedstawiona aborcja) nie został ukazany w szczególnie werystyczny sposób, jednak sama obecność sceny tego typu, zarezerwowanej dla pierwszego członu kanonicznej opozycji „prywatne/publiczne”, wprowadzać może pewien dysonans estetyczny do klasycznie przeprowadzanej recepcji dzieła. Pomysł tego rodzaju dobrowolnej eugeniki jest zaś potwierdzeniem zakorzenionej w japońskiej tradycji tendencji do odbierania świata logiki, ustanawiania irracjonalności podstawową zasadą określającą świat. W *W krainie wodników* zwrot ten zyskuje szczególny wymiar, wyrażony *explicite* w obserwacji narratora:

Najbardziej dziwaczne i zagadkowe było traktowanie spraw uchodzących u ludzi za poważne – na wesoło; natomiast sprawy śmieszne dla nas były dla nich czymś bardzo poważnym. Jakieś absurdatne przyzwyczajenie. Na przykład ludzie z powagą myślą o »sprawiedliwości« czy »humanizmie«, lecz kapp, słysząc te słowa, aż się za brzuch chwytają ze śmiechu¹⁰.

Takie odwrócenie perspektywy tłumaczy więc komiczną opowieść studenta Lapa o wielkiej i poważnej w skutkach rodzinnej kłótni wywołanej niewinną i prozaiczną uwagą o „owadożernym fiołku”¹¹.

8. Akutagawa, *W krainie...*, s. 122.

9. Akutagawa, *W krainie...*, s. 103–104.

10. Akutagawa, *W krainie...*, s. 103.

11. Najciekawszym przykładem odwrócenia porządku jest kwestia relacji żeńsko-męskich. W porządku społeczeństwa kapp to samiczka bowiem goni za samcem, jak zostało to w karykату-

Obok unikania logiki i pomniejszania roli intelektu w artystycznej kreacji (prymat intuicji, jako wyraźny wpływ myśli zenistycznej), wyznacznikiem dyskursu estetycznego jest także niedopowiedzenie. Sugestywność przedstawień i wieloznaczność opisu to jedne z podstawowych wytycznych takiego utworu, który aktywizuje odbiorcę, nakładając jednocześnie pęta twórcy. Wiąże się to także z fragmentarycznością oraz specyfiką oglądu, który zawsze jest spojrzeniem selektywnym, skoncentrowanym na określonych aspektach widoku. Jak pisze Beata Kubiak Ho-Chi, „[...] Japończycy potrafią zachwycać się pięknem nadmorskiego krajobrazu, omijając wzrokiem stojący na nadbrzeżu blaszany barak [...]. Eliminują [zbędne elementy] z pola widzenia, patrząc na określony punkt, jakby patrzyli przez lornetkę [...]”¹². Wybiórczość dobrze uwidacznia się u Akutagawy w omijaniu takich informacji, które mogłyby zaburzyć całościowe wrażenie, jakie chce zbudować narrator. Przystępując do charakterystyki *Pacjenta nr 23*, sygnalizuje obecność pewnych zdarzeń w jego życiu, które mogłyby zmienić sposób postrzegania bohatera przez czytelnika, jednak nie przywołuje ich, koncentrując się, zgodnie z „prawem lornetki”, na elementach z jego punktu widzenia istotniejszych: „Doświadczenia połowy jego życia... Ech, lepiej zostawmy je w spokoju”. Znamienna jest także dekoncentracja uwagi czytelnika z danych, które mogłyby ją niepotrzebnie skupić, a więc z wszelkich toponimów, czy antroponimów [„we wsi ... koło Tokio”, „zebranie robotnicze przy ulicy... nr 251”, „W posiedzeniu brali udział: (nazwiska opuszczam)”. Pierwsze przedstawienie kappy na kartach opowiadania cechuje również niezwykła powściągliwość opisu: czytelnikowi wystarczyć musi jedynie taka charakterystyka: „I wtedy po raz pierwszy w życiu ujrzałem k a p p ę. Stał – taki, jakie widywałem na obrazkach – na skale poza mną [...]”¹³.

Jedną z nadrzędnych zasad organizujących specyfikę japońskiej estetyki jest prymarna rola asymetrii. To dzięki niej uzyskiwane jest wrażenie harmonii, choć może to być niełatwe do pojęcia dla europejskiego zmysłu percepcyjnego. I mimo że można dostrzec wielką figurę asymetrii w symbolicznym układzie masowego

ralny wręcz sposób przedstawione w części VI. Wizerunek samicy zalotnej ukształtowany został jakby na wzór zaczerpnięty z kategorii estetycznych nowożytnej Japonii, scharakteryzowanych przez Beatę Kubiak Ho-Chi przy pomocy atrybutów takich, jak cielesność, zmysł, czar, szyk, kokieteria, zalotność, lekkie znudzenie i pozerstwo: „Samiczka [...] chce być ścigana. [...] nawet w czasie ucieczki zatrzymywała się umyślnie od czasu do czasu, przyglądała się mu, to znowu stawała przed nim na czworaka. A gdy nadchodził dogodny dla niej moment, pozwalała się złapać bez trudu, jakby była śmiertelnie znużona” [Ryūnosuke Akutagawa, *W krainie...*, s. 107].

Istotna rola kobiety przywodzi niekiedy na myśl analogię do Heleny trojańskiej („Wojna przed siedmiu laty też bez wątplenia rozpoczęła się z powodu pewnej kappy”). Być może powodem tak intrygującego przedstawienia postaci żeńskich jest odwrócony porządek kosmogoniczny, kappa-samiec powstał bowiem z żebra kappy-samicy.

12. Beata Kubiak Ho-Chi, *Estetyka...*, s. 36.

13. Akutagawa, *W krainie...*, s. 99.

społeczeństwa kapp i elitarnych grup skoncentrowanych wokół Klubu Nadkapp, to silniejsze wydaje się jednak dążenie do eliminacji dysharmonijnych przedstawień, usiłowanie zatarcia najważniejszego wrażenia: poczucia nieprzystawalności opowieści do wymogów racjonalnego oglądu. Osadzenie narratora w zakładzie psychiatrycznym to zabieg służący zbudowaniu wrażenia swoistej równowagi pomiędzy wszystkim tym, co powie, a tym, do czego przyzwyczajony jest konwencjonalny i rozsądny odbiorca. Choć udział „narratora zewnętrznego” (owego przekaziciela opowieści właściwego „ja” mówiącego) zredukowany jest do minimum, to pełni on niezwykle istotną funkcję: buduje autorytet mówiącego. Narrator bowiem nie „zmyśla”, nie majaczy, jedynie *przekazuje*, sucho relacjonuje opowieść kogoś obłąkanego. Dzięki takiemu uwiarygodnieniu instancji narracyjnej możliwe jest zinternalizowanie treści szalonej, abstrakcyjnej, jaką niewątpliwie jest opowieść o pobycie w podwodnej krainie zamieszkałej przez średnio antropoidalne istoty. W świetle takiego konceptu *pacjent nr 23* nie ma już żadnych szans, by obronić swoją rację i udowodnić autentyczność swojej historii, choć stara się ze wszystkich sił. Nieustannie dąży do uwiarygodnienia siebie jako zdrowego: wtrąca nieistotne, lecz podkreślające naoczny charakter doświadczanych i relacjonowanych zjawisk, sugestie niedokładności czy ulotności pamięci. W dodatku wspomina o swoim zemdleńiu, które ma jakoby uzasadnić i wytłumaczyć przedostanie się do krainy kapp. Wszystko to służy zniwelowaniu dystansu między opowiadającym a z założenia nieufnym mu „zdrowym” czytelnikiem¹⁴.

Podobieństwo świata kapp do rzeczywistości ludzkiej jest kwestią wymagającą dookreślenia w warstwie kreacji bohaterów. Początkowo wizerunki kreślone opowieścią *pacjenta* każdorazowo akcentują odrębność tych stworzeń i ich przewrotną specyfikę, uzyskaną jakby na prawie negatywu fotograficznego. Później jednak znamienne zaczyna się wydawać ich psychologiczne podobieństwo do istot ludzkich, jednakowość mechanizmów rządzących pragnieniami czy pokrewieństwo stosowanych metod socjotechnicznych. Anarchizujący poeta Tock (czerpiąc garściami z filozofii Nietzchego, kreuje się na nadkappę) w głębi duszy chowa utajoną tęsknotę za życiem rodzinnym, co pokazuje zakończenie piątej części opowiadania. To jeszcze zbyt mało, by nazwać kappę figurą człowieka lub przynajmniej Japończyka swego czasu – paralela ta silniej widoczna staje się po złożeniu całości obrazu elitarnych części społeczeństwa wodników. Ta, skupiona głównie wokół Klubu Nadkapp (organizacja o wybitnie nieinkluzywnym charakterze), cyganeria, jest w gruncie rzeczy parodią typowej bohemy, której idee są bezlitośnie kompromitowane wraz z każdym niemal przejawem aktywności członków.

14. Obsesja choroby psychicznej, zastanawiająco częsta w utworach Akutagawy, tłumaczona bywa obawą pisarza, że ten podzieli los swojej matki, która zachorowała. Najprawdopodobniej była także przyczyną, lub jedną z przyczyn, jego samobójczej śmierci.

Pretendujący do miana geniusza Tock nie ma mocy poetyckiej i tworzy plagiaty Goethego. Choć głodne sztuki społeczeństwo gloryfikuje rolę swoich wybitnych artystów, w rzeczywistości ci oferują mu jedynie wydmuszkę, twórczość bez wartości – wtórną i jałową. Czytelne stają się przebłyski zwątpienia, sygnały sceptycznej i podającej taką rzeczywistość w wątpliwość refleksji, jak choćby we fragmencie, w którym Mag wyraża skrytą potrzebę punktu odniesienia usytuowanego poza społeczeństwem kappowym: absolutu, metafizyki, boga:

Tylko filozof Mag, z oczami utkwionymi w ciało Tocka, zatopiony był w swoich myślach. Uderzyłem go lekko po ramieniu i zapytałem, o czym tak myśli.

– O życiu kapp – odpowiedział.

– I co o nim sądzisz?

– W końcu skoro my, kappy, mamy żyć szczęśliwie – tu Mag jakby nieco zawstydzony zniżył głos – to wydaje mi się, że musimy uwierzyć w coś potężniejszego niż kappy¹⁵.

To bardzo istotny punkt zaczepny: w nim tkwi sedno krytyki społeczeństwa japońskiego lat dwudziestych XX wieku, której podjął się Akutagawa, rozczarowany wymiarem, skalą i konsekwencjami procesów gospodarczych, politycznych i społecznych. Grozą podszyta jest symboliczna charakterystyka sytuacji w kraju kapp:

W gruncie rzeczy zgodnie ze słowami Gaela w kraju tym powstaje w jednym miesiącu przeciętnie 700–800 typów nowych maszyn; produkcja przemysłowa wzrasta przy zmniejszającej się sile roboczej. W rezultacie co miesiąc około 40–50 tysięcy robotników traci pracę. Mimo to, choć czytam codziennie prasę, ani razu nie spotkałem tu słowa »strajk« [...].

– Ponieważ wszystkich się zjada – lekko i beztrzesko odpowiedział Gael, trzymając w zębach swoje poobiednie cygare. [...] – Zwolnionych pracowników zabijamy, a z ich ciał wytwarzamy produkty żywnościowe. Przeczytasz o tym sobie w gazecie. Ponieważ w tym miesiącu zwolniono z pracy 64 769 robotników, spadła w konsekwencji cena mięsa¹⁶.

Wyrażana przez pisarza sympatia dla socjalistów w okresie pojawienia się socjalistycznych i anarchistycznych ruchów nabrała szczególnego znaczenia krytycznego, co doskonale ukazuje charakterystyka zakłamanych „wyższych sfer” społeczeństwa kappowskiego. Uważając siebie za wywrotowych, bo anarchizujących twórców z prawdziwie bożego (czytaj: modernistycznego, gdyż oficjalną religią w państwie jest właśnie modernizm) namaszczenia, utożsamiają jednocześnie najohydniejsze wyziewy kapitalistycznego bagna, którego radykalny rozmiar wydaje się przerażający nawet samemu przybyszowi z Japonii, w którą przecież skierowane jest ostrze tak surowej krytyki. Standardowo pogardzany jest stosunek do sztuki oparty na estetyce pragmatycznej; w opozycji do wizji postulowanej przez Johna

15. Akutagawa, *W krainie...*, s.127–128.

16. Akutagawa, *W krainie...*, s. 112.

Deweya, propagowane jest typowo modernistyczne stanowisko „sztuki dla sztuki”. Ekspozycja wszechmocy artystów i ich przewagi nad kappami-śmiertelnikami łączy się z poczuciem supremacji nad szeroko pojętą władzą i administracją¹⁷, co miałyby świadczyć o rzekomo wywrotowym i „misyjnym” charakterze artystów. To właśnie oni zajęli poczesne miejsce natury, wyznaczającej do tej pory kanony piękna w tradycyjnym japońskim porządku estetycznym. Znamienne jest również jaskrawe rozgraniczenie sztuki „prawdziwej” (twórczość literacka poety Tocka, dorobek muzyczny Crabacka) od popularnej¹⁸; ta druga reprezentowana jest w utworze przez instytucje, takie jak Towarzystwo Produkcji Książek, Przedsiębiorstwo Produkcji Obrazów i Wytwórnia Działa Muzycznych. O tym, jak ważną dla Akutagawy kategorią estetyczną jest komizm, niewątpliwie przekonuje opis procedury tworzenia książki:

W tym kraju, aby stworzyć książkę, wystarczy wrzucić do odpowiedniego kanału maszyny papier, atrament i jakiś szary proszek. Po niespełna pięciu minutach, od chwili gdy surowce te znajdują się wewnątrz maszyny, zmieniają się one w stos książek przeróżnych formatów, jak na przykład oktaw, duodecym, półoktaw etc. Przyglądając się rozmaitym książkom spadającym jak wodospad, zapytałem owego inżyniera, który stał z głową odrzuconą do tyłu, czymże jest ów szary proszek. Inżynier zatrzymał się na chwilę w milczeniu przed świecą czarnym blaskiem maszyną, po czym odpowiedział, żartując chyba:
– Co to jest? To mózg osła! Dość grubo mielony, po jednorazowym przesuszeniu. Obecna jego cena – kilka groszy za tonę¹⁹.

Krytyki kapitalizmu i obłudy społeczeństwa dokonuje Akutagawa w sposób sugestywny i obrazowy. Brzuch Gaela, dyrektora przedsiębiorstwa wyrobów szklanych i jednocześnie największego kapitalisty, jest największym brzuchem w całym kraju. Inny obraz, to komiczny wizerunek kapłana, który sam nie wierzy w swoją religię i ma kochankę (*sic!*), której kradnie pieniądze (ponownie *sic!*) na wódkę (*sic!* po raz trzeci). Wyrazistych przykładów przepychu, bezguścia

17. Doskonale obrazuje to scena koncertu, który przerodził się w agresywną manifestację siły słuchaczy. Kreacja opiera się na kanonicznej wręcz dla wszelkich narracji „zaangażowanych” opozycji twórców i władzy, pragnącej ujarzmić ich wolność artystyczną za pomocą cenzury (nadkappa *contra* policjant).

Kwestia ta jest sygnałem pojawiającym się bez powodu: Akutagawa daje wyraz swojemu zaniepokojeniu surowością cenzury w przedwojennej Japonii, w której w roku 1924 utworzony został Departament Monitorowania Publikacji.

18. W świetle definicji Janusza Sławińskiego, to właśnie jedna z konstytutywnych cech prądu modernistycznego: „Wyraźnie oddzielenie sztuki *prawdziwej*, która jest z natury swej elitarna, od sztuki popularnej, adresowanej do masowego odbiorcy, pełniącej zadania ludyczne czy dydaktyczne”. [„Modernizm III”, w: *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowińskiego, T. Kostkiewiczowej, A. Okopień-Sławińskiej, J. Sławińskiego, Wrocław 2008, s. 319.]

19. Akutagawa, *W krainie...*, s. 112.

i drobnomieszczańskiego poczucia estetyki dostarczają opisy gabinetu Gaela oraz mieszkania Crabacka. Siedzibę dyrektora stanowił pokój, który w całości urządzony był w stylu secesyjnym. Jak relacjonuje narrator: „znajdowały się w nim białe krzesła i stoły ze złotymi, cienkimi obramowaniami po brzegach”. Drugi lokal scharakteryzowany został nieco dokładniej:

Craback mieszkał znacznie bardziej luksusowo niż Tock, lecz nie tak jak kapitalista Gael. Mieszkanie jego pełne było figurek z Tanagry, perskiej porcelany i różnych innych kuriozów. Sam Craback siedział zwykle na dywanie pod własnym portretem i bawił się z dziećmi²⁰.

Takie urządzenie wnętrza stanowi radykalny występki przeciwko tradycyjnej estetyce japońskiej, preferującej inny niż na Zachodzie ideał piękna. Zamiast wtopionego w przyrodę, „naturalnego”, prostego, funkcjonalnego domu czy pomieszczenia, pojawia się wnętrze przepełnione niewspółgrającymi ze sobą elementami różnorakiego pochodzenia, zamiast wyciszenia kolorystycznego – gwałtowne stężenie całej gamy barw.

Częste przywoływanie porządku zorganizowanego na modłę zachodnią można odebrać jako aluzję do zapatrzenia w europejski porządek – etyczny, estetyczny, polityczny²¹. Niebanalna jest rola dorobku kulturowego Starego Kontynentu, którego dzieckiem jest przecież pojęcie utopii, tak silnie oddziałujące na warstwę fabularną i wymowę dzieła Akutagawy. Wyrażna aluzja do *Podróży Guliwera* Jonathana Swifta czy *Erewhona* Samuela Butlera (obecna w figurze przybysza stykającego się z obcym, idealnym porządkiem fikcyjnego państwa) wpisuje *W krainie wodników* do wielkiej tradycji krytycznej narracji o cienkiej granicy między utopią a antyutopią. Bardzo czytelnie ukazane zostało Morusowskie rozgraniczenie między *outropią* a *eutopią*: przejście od doświadczenia miejsca, które nie istnieje, do kreacji miejsca pożądanego. Pragnienie porządku, na którym opiera się kraina wodników, ulega jednak bardzo szybko rewizji i zamienia się w bezgraniczny podziw, z czasem pogardę i obrzydzenie. Najtrafniej różnicę między rzeczywistością mieszkańców podwodnego państwa a etycznymi granicami pragnienia narratora ująć można, posiłkując się opisanym przez Zygmunta Baumaną rozgraniczeniem między wynalazcą a utopistą²². Pierwszy z nich dąży do technicznej perfekcji w granicach określonych przez dominujące standardy aksjologiczne, drugi natomiast postępuje przeciwko nim. Widać tu dokładnie, jak silna jest więc granica etyczna między doktorem Chackiem usprawiedliwiającym wszelką podłość służącym budowaniu porządku społecznego prawem

20. Akutagawa, *W krainie...*, s. 118

21. Cytat z opisu sceny koncertu: „Craback Lied”. Programy kapp, podobnie jak i japońskie, w większości pisane są po niemiecku.

22. Zygmunt Bauman, *Socjalizm. Utopia w działaniu*, przeł. M. Bogdan, Warszawa 2010, s. 9.

zabijania robotników a *pacjentem nr 23*, który w końcu gorączkowo pragnie uciec z chorej rzeczywistości.

Przypadki opisane w opowiadaniu *W krainie wodników* doskonale ilustrują owo przeradzanie się (w świadomości narratora) wizji utopijnej w obraz skrajnie negatywny, kwestionujący postulowany pierwotnie porządek. Zjawiska, takie jak populizm partii Quorax, całkowite zrelatywizowanie wszelkich norm i wartości czy absurdałne prawo opierające się na osobliwej interpretacji zasady *lex retro non agit*, skutecznie budują obraz modelowego *locus horridus*. Czy jednak owe napiętnowane kappy nie mają w sobie żadnego „ludzkiego” pierwiastka, który pozwalałby im wznieść się nad poziom zautomatyzowanych instancji wykonawczych bezdusznego prawa? Zasygnalizowaną już w tej pracy obecność śladów wrażliwości i emocjonalności sugeruje przerażający fakt popularności samobójstwa i uwznioślenia, wręcz sakralizacji tego czynu, który w religii modernistycznej staje się przepustką upoważniającą do zajęcia miejsca w panteonie świętych. Znamienne, że większość z nich to właśnie charakterystyczne dla prądu i ideologii postaci, które odebrały sobie życie, lub przynajmniej oszalały (np. Nietzsche, Dostojewski, Wagner). Poza tym tropem trudno jednak doszukać się innych sygnałów głębszego przeżywania. Postaci kapp wydają się uosobionymi przykładami owego specyficznego, anestetycznego doświadczenia świata, o którym pisał Wolfgang Welsch w cytowanym dziele; obraz „człowieka utopijnego” jest jednocześnie portretem znieczulonej i duchowo zubożonej jednostki.

Może w życiu potrzebna jest odrobina tak dobrze ubezpieczającego od rozczarowań zubożnienia? Czy można przeżyć w wielkiej, uniwersalnej krainie wodników, jeśli nie stosuje się prawa mimikry? Być może odpowiedź na to pytanie zawarta jest w jednej ze złotych myśli filozofa Maga: „Najmądrzejszą regułą życia jest żyć tak, by nienawidząc obyczajów swoich czasów, zarazem nie gwałcić ich ani odrobinę”²³.

23. Akutagawa, *W krainie...*, s. 121.

ER(R)GO

recenzje¹

Sylwia Papier
Uniwersytet Jagielloński

Pawła Jarodzkiego gra w historię
*Analiza Kompletniej historii wszechświata
ze szczególnym uwzględnieniem Polski*
w kontekście „narracji wizualnej” o Polsce

Recenzja książki: Paweł Jarodzki, *Kompletna historia wszechświata ze szczególnym uwzględnieniem Polski*, Korporacja Ha!art, Kraków 2014, s. 268. Oprawa twarda, publikacja polskojęzyczna.

Artbook to określenie, które najlepiej oddaje poddawaną analizie pracę Pawła Jarodzkiego. Dlaczego artbook? Interesująca jest już sama dychotomia znaczeń, która pojawia się w rozumieniu tego angielskiego słowa. Anglicyzm ten, tak chętnie wykorzystywany również przez polskich badaczy, rozpatrywany może być na rozmaitych płaszczyznach. Najprościej, artbook byłby książką artystyczną, wyróżniająca się pod względem estetyki oraz prezentowanego poziomu artystycznego. Warto jednak rozpatrywać go również w kategoriach tego, co stanowi jego zawartość. Będzie to kolejna z możliwych propozycji rozumienia wspomnianego terminu – zbiór prac artystycznych ujętych w klamrę książki. Dodałabym jeszcze, że prace te niejednokrotnie zogniskowane są wokół jednego tematu przewodniego, stylu, techniki, konwencji, niemniej nie musi tak być zawsze. Często bowiem zdarzają się prace negujące podane przeze mnie powyżej wyznaczniki, co nie oznacza, że nie można nazwać ich artbookami. Artbook zatem byłby książką o sztuce i sztuce zawierającą¹. Jak czytamy, książki artystyczne są dziełami sztuki wizualnej wykonane przez artystów².

Niniejszy artykuł stanowi omówienie dzieła *Kompletna historia wszechświata ze szczególnym uwzględnieniem Polski* autorstwa Pawła Jarodzkiego – związanego z grupą artystyczną *Luxus*, wrocławskiego malarza i rysownika. Książka ta ukazała się nakładem wydawnictwa Korporacja Ha!art w 2014 roku. Już sam tytuł pracy stanowi ironiczne dopełnienie: „ze szczególnym uwzględnieniem

1. <<http://findwords.info/term/artbook/>> (12.12.2016)

2. “Lastly, as we can read, the art books are works of visual art, an approach or criteria that could include the case of books made by artists”. Barbara Tannenbaum, *What is a book artist or an art book?* <<http://www.milpedras.com/en/noticias/53/what-is-a-book-artist-or-an-art-book/>> (10.10.2016).

Polski”. Zabieg umieszczenia Polski w centrum wszechświata (i to jeszcze przez polskiego artystę) z jednej strony może być odczytywany jako megalomański gest przekonania o wyjątkowości Polski, z drugiej zaś autor burzy taki tok myślenia, mówiąc w zamykającym tom wywiadzie: „Moim zdaniem Polska nie jest wcale w żaden sposób wyjątkowa. Nie jesteśmy Chrystusem Narodów”³. Wręcz częstokroć interesujemy się tylko sobą i swoimi sprawami, pomijając szerszy kontekst historyczny oraz sytuację polityczną innych państw, chociażby tych najbliższych – europejskich.

Jeżeli już mowa o ironii/absurdzie, to nie brak dla niej miejsca na niemal każdej stronie tego zbioru. „Uwaga! Prawa do sfilmowania tej książki wyceniono na 12 mln \$” – tymi słowami wita swojego czytelnika/widza Paweł Jarodzki – autor prawie trzystustronicowego, wspaniale wydanego tomu. Już ta uwaga na wstępie znamionuje, że dzieło to pretenduje do stania się kolejnym sfilmowanym bestsellerem, jednakże – jak nietrudno się domyślić – jest to ze strony autora kolejny przejaw naigrawania się z nadmuchanego przemysłu filmowego, który niejednokrotnie wykazuje skłonności do filmowania dzieł miernych, pomijając te bardziej wartościowe.

Zbiór obejmuje wczesne prace wyrastające jeszcze z epoki PRL-u (m.in. *Mars i Inwazje-rzy*), poprzez utwory czasów transformacji (komiks *Coś* pochodzący z katalogu wystawy *Luxusu w krakowskim Zderzaku*) aż do początku nowego stulecia (*Miki* z 2001, będący echem dramatycznych wydarzeń na świecie)⁴.

Skomponowane w pewną logicznie układającą się całość tworzą one obraz kilku ostatnich dziesięcioleci w Polsce, ze szczególnym uwzględnieniem transformacji ustrojowych i przemian kulturowych, które dokonały się w tamtym czasie. Jarodzki rozpoczyna swój wywód ironicznym zwrotem: „Hello, jak wiecie Polska zawsze walczyła w pierwszym szeregu i była obrończynią wszelkich wartości i takie tam...”⁵. Historia Polski według niego zaczyna się w roku 1981 i jak to pisze: „działo się wiele... Chociażby taki stan wojenny”. Następnie w książce pojawiają się odwołania do sytuacji społecznej i politycznej oraz życia narodu po odzyskaniu wolności w 1989 roku. Wciąż utrzymując swe rysunki w takiej samej ironicznej stylistyce, prezentuje Jarodzki następujące po sobie lub równoległe wydarzenia i zjawiska: demontaż (poprzez powieszenie) pomnika Dzierżyńskiego w Warszawie jako akt symbolicznego uśmiercenia nieistniejącej władzy, ciepłe

3. Paweł Jarodzki, *Kompletna historia wszechświata ze szczególnym uwzględnieniem Polski*, Korporacja Ha!art, Kraków 2014, s. 261.

4. <<http://www.ha.art.pl/wydawnictwo/nowe-ksiazki/3925-kompletna-historia-wszechswiata-ze-szczegolnym-uwzględnieniem-polski>> (11.01.2016).

5. Jarodzki, *Kompletna...*, s. 5.

lody jako fenomen XX wieku, pojawienie się internetu w Polsce, wojnę w Iraku. Ponadto przywołuje i uwiecznia wiele postaci polskiej sceny politycznej i kulturalnej: Edwarda Gierka, Jacka Kuronia, uczestników Kongresu Kultury w Krakowie, Bronisława Komorowskiego z jego słynnym powiedzeniem o lotnikach polskich oraz sportretowanych na kilkunastu kolejnych stronach uczestników debaty, którzy kolejno powtarzają – „nie wiem”.

Stan wojenny, katastrofa w Czarnobylu, przełom 1989 roku, restrukturyzacja polskiej gospodarki, medialne przepychanki rodzimych polityków, dalekosiężne skutki ataku na World Trade Center czy lęk przed ptasią grypą – jak przystało na baczego obserwatora (unikającego pokusy taniego moralizatorstwa), Paweł Jarodzki odwołuje się do ważnych, popularnych lub kontrowersyjnych tematów, tropiąc przy okazji wszelkie przejawy fałszu, hipokryzji, patologii, bezmyślnego konsumpcjonizmu i absurdów dnia codziennego⁶.

Projekt tego twórcy przypomina opisywaną przez Haydena White'a pracę historyka, którego jednym z efektów pracy jest przekładanie faktów na fikcję⁷. W tym wypadku za taki zabieg można by uważać między innymi przerysowywanie prezentowanych sytuacji oraz postaci, które bardziej przypominają człeko-kształtne stworzenia, zwierzęta, niżli ludzi. Jest coś ciekawego w takim sposobie prezentowania historii i składających się na nią komponentów. Niezgrabność postaci u Jarodzkiego z jednej strony zraża do siebie odbiorcę, z drugiej intryguje. Sprowadza je autor do pozbawionego wewnętrznego zinstytucjonalizowania i usankcjonowania świata zwierząt, tym samym deprecjonując to, co „tu i teraz”, jak i budując poczucie dystansu, przez co i rozbawiania.

Jak trafnie zauważa Andrzej Ciszewski:

Rolę medium humorystycznego spojrzenia na sprawy (wszech)świata pełnią świadomie antyestetyczne prace, gwarantujące lapidarność przekazu oraz autotematyczny dystans. Choć anegdotyczne, przesycone duchem satyry „szkico-notatki” Pawła Jarodzkiego tylko okazjonalnie przyjmują klasyczną formułę komiksu (*vide*: „Defekt mózgu” z gościnnym udziałem Hansa Klossa), nie sposób odmówić im narracyjnego potencjału⁸.

Zastosowana tu „narracja plastyczna podejmująca problematykę historyczną pozostaje czynnością intuicyjną, opartą na indywidualnej wizji autora, akcentującą

6. Andrzej Ciszewski, Prawda Was dobiję! (*Kompletna historia wszechświata ze szczególnym uwzględnieniem Polski*), „artPAPIER” 22 (262)/2014. <<http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=212&artykul=4631>> (9.01.2016).

7. Anna Burzyńska, Michał Paweł Markowski, *Teorie literatury XX wieku*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2009, s. 95.

8. Ciszewski, *Prawda...*

subiektywny punkt widzenia narratora w stopniu dużo większym niż narracja dokonująca się za pomocą języka naturalnego”⁹.

Jarodzki żongluje obrazami. Używa ich jako swoich osobistych narzędzi narracyjnych. Wszystkie zamieszczone w tomie ilustracje, rysunki, karykatury, komiksy i parakomiksowe formy oraz pozostałe media graficzne łączy mniej lub bardziej dostrzegalna „nić graficznej narracji”. Stosowane przez autora różnorodne kroje pisma i formy, a co za tym idzie polifonia narracji, oddają opisane tu burzliwe czasy w polskiej historii współczesnej.

Utrzymane w czarno-białej tonacji opowieści graficzne zebrane w tomie *Kompletna historia wszechświata ze szczególnym uwzględnieniem Polski* zdradzają artystyczno-duchowe powinowactwo z dorobkiem klasyków amerykańskiego undergroundu pokroju Roberta Crumba, Ricka Griffina oraz Gilberta Sheltona, aczkolwiek równie ważny wydaje się wpływ polskich rysowników spod znaku Zbigniewa Jujki czy Henryka Sawki, nie mówiąc już o komiksowych pracach Sławomira Mrożka¹⁰.

Praca stanowi kolaż złożony z luźnych myśli, obserwacji, skojarzeń czy aluzji. Więcej tu „niestarannie” sporządzonych oraz doraźnych estetycznie karykatur, szablonów, portretów sądowych, szkiców, rebusów i rysunków charakteryzujących się szybką kreską i wyraźnym konturem (nieraz przypominających pracę grupy The Krasnals) niżli tych, które cechuje staranność wykonania i podkreślenie detalu. „Estetyka sztuki ulicznej splata się ze stylistyką znaną z emblematów, ekslibrisów i herbów”¹¹. Całość tworzy pewną strukturę wizualną, która stanowi komplementarną, konsekwentnie pod względem estetycznym poprowadzoną narrację.

Ogląda się ten zbiór niczym album złożony z kilkudziesięciu mikropowieści. Można by rzec, że jest to książka dwujęzyczna, bowiem komentarze zawarte w nim są ujęte zarówno w języku polskim, jak i angielskim.

Niepozabawione akcentów autobiograficznych komiksowe rozważania wrocławskiego kontestatora w ciekawy sposób podejmują zagadnienie roli języka (potocznego, urzędowo-korporacyjnego, medialnego, świata reklamy, a także popularnych haseł czy partyjnej nowomowy) w procesie kulturowej ewolucji danego społeczeństwa

– Andrzej Ciszewski¹².

Kierunek lektury nie jest linearny pod względem układu jego zawartości. „Wydawało mi się to dowcipne, żeby trochę utrudnić widzowi zadanie i zmusić

9. Jacek Wachowski, *O pisaniu historii*, „Porównania” 8/2001, <<https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/1211/1/Wachowski.pdf>> (12.02.2016), s. 7–16.

10. Ciszewski, *Prawda...*

11. Jarodzki, *Kompletna...*

12. Ciszewski, *Prawda...*

go do kręcenia książką w trakcie czytania” – mówił w rozmowie z Jakubem Woy-narowskim autor¹³. Wiele można by mówić o aspektach ekonomii energii – tym jak linie, a więc warstwa graficzna dzieła może wytwarzać relację wymiany ener-getycznej pomiędzy twórcą a odbiorcą. Artur Wabik przyznaje, iż według niego:

W tej ostatniej wypowiedzi kryje się zepchnięta na drugi plan jeszcze inna intencja autora. Zamiast „czytelnik” mówi „widz”, co zdradza w moim odczuciu ambicję do charakte-rystycznego dla programu LuXuSu „tworzenia sytuacji artystycznych”, rozumianych bardziej performatywnie niż literacko¹⁴.

Interesująca jest w tym zbiorze przede wszystkim przyjęta przez autora strategia kształtowania fabuły historycznej. Stąd też zależy mi na uwypukleniu rozłamu narracyjnego, porównania linearnej narracji historycznej (jak to ma miejsce m.in. w opowiadaniu) i fabuły opowiedzianej za pomocą medium rysunkowego. Jak już wspomniałam na początku: „Artbook stanowi kompilację rozproszonych dotąd dzieł autora (zarówno tych nieznanymi, jak i publikowanych już na łamach czasopism oraz antologii), ujętych w klamrę ramowej narracji i wzbogaconych dodatkowym komentarzem”¹⁵. Zbiór ten stanowi rodzaj komiksowej autobiografii jak wielokrotnie we wspomnianym wywiadzie podkreśla autor. Opisał/naszkicował on tu wydarzenia historyczne, które jego jako obserwatora najbardziej zainteresowały, tym samym zwrócił uwagę na przemiany, bezpośrednio go dotyczące. Wiele miejsca poświęca artysta ujęciu polityki w sztuce i sztuki jako narzędzia polityki. W całej pracy przewija się pytanie o polityczne zaangażowanie sztuki, wręcz o celowość pojęcia „sztuka zaangażowana”. Podkreślone to zostało przez pojawiające się bardzo często, wręcz wciąż obecne, rysunki autotematyczne, któ-rymi zdaje się być niejako przetykana narracja historyczna. Za przykład może służyć podsumowanie sytuacji politycznej lat 80. XX wieku w Polsce, gdzie pada komentarz: „Dlatego też postanowiliśmy zignorować cały ten system i sami się zatroszczyć o siebie”¹⁶. Dalej: „W głębokich piwnicach wykuwaliśmy w pocie czoła własną kulturę i nawet wydawaliśmy własne czasopismo”¹⁷. W tym miejscu poja-wia się rysunek przedstawiający postać powielającą kolejny numer pisma „LuXuS” z Myszka Miki na stronie tytułowej. Motyw Myszk Miki (a właściwie jej charak-

13. Jarodzki, *Kompletna...*, s. 261.

14. Artur Wabik, *Kompletna historia świata ze szczególnym uwzględnieniem Polski*, <<http://www.institutksiazki.pl/komiksy,aktualnosci,32039,kompletna-historia-swiata-ze-szczegolnym-uwzlednieniem-polski.html>> (9.01.2016).

15. <<http://www.ha.art.pl/wydawnictwo/nowe-ksiazki/3925-kompletna-historia-wszechswiata-ze-szczegolnym-uwzlednieniem-polski>> (11.01.2016).

16. Jarodzki, *Kompletna...*

17. Jarodzki, *Kompletna...*

terystycznych uszu) jest z resztą wszechobecny w tym tomie. Niejednokrotnie są one dorysowywane wielu postaciom, co wzmacnia przekaz autora, który zdaje się banalizować sytuację wewnątrz państwa, sprowadzając ją wręcz do opowieści rodem z popkultury. Co ciekawe, w przypadku takiej formy jak omawiany zbiór nie traktujemy tego w kategoriach zniesławienia, podczas gdy w rzeczywistości, na poziomie debaty publicznej, jest to odbierane właśnie w taki sposób. Warto w tym miejscu wspomnieć chociażby przykład blogera z Egiptu, który został skazany na trzy lata więzienia za dorysowanie prezydentowi uszu Myszki Miki. Wracając do Jarodzkiego, najmocniej obecność tej postaci zaznaczona została w znajdującym się w tym tomie dziele *The last book. Dziennik dni ostatnich* (z dopiskiem książka do samodzielnego kolorowania), w której największą tragedią tego przedstawionego okresu wydaje się być fakt, że Walt Disney zrezygnował z Myszkę Miki, którą wykończyły Pokemony, tym samym zamykając pewien okres w światowej kinematografii i „niszcząc” dzieciństwo artysty.

Artyści spod znaku LuXuSu czerpali całymi garściami z kultury masowej i popartu, preferowali dowolność, pastisz i dadaistyczne kolaże. Na przykład dublowali Chaplina z Myszką Miki lub przetwarzali słynną Damę z Łasiczką w szalonym stylu. Ilustrowali zjawisko pop-artu, który w Polsce był żywym, pożądanym, lecz niedostępnym mitem, [...] Jedno z haseł grupy brzmiało „Nie abstrakcja lecz atrakcja”¹⁸.

Relacja artysty z historią – to ona niejako spaja w jedną opowieść kilka zawartych w zbiorze prac tematycznych. Po wydarzeniach 11 września 2001 roku Jarodzki stawia fundamentalne pytanie – „czy sztuka może temu zaradzić?”.

Wiele miejsca poświęca autor na zaprezentowanie swej „subiektywnej” wizji historii sztuki na planecie Ziemia, którą rozpoczyna „Dym kontrolowany”, pod wpływem którego – jak komentuje Jarodzki – „małpy zaczęły malować, zmroczone jelenie im pozowały”. (Należy tu nadmienić, że były to jelenie z piwem „w dłoni”, co można traktować jako odniesienie do stereotypu Polaka z piwem). Jak dalej autor komentuje: „Jednakże małpom to nie wystarczyło, jelenie nie zaakceptowały nowego stanu życia i wprowadziły socrealizm”. Następnie po roku 1956 nastąpił pluralizm i demokracja socjalistyczna, pozwolono malować, co się chce/chciało i „artyści w końcu mogli odetchnąć z ulgą”.

Jak sam autor przyznaje, interesuje go badanie granic czytelności przekazu wizualnego. Jarodzki kadruje historię, niczym w filmie dokonuje montażu, wycinając sceny mniej interesujące, a co ciekawsze pozostawiając do namysłu odbiorcy. Stąd też niejednokrotnie odstęp czasowy pomiędzy jedną planszą a drugą wynosi nawet kilka lat. Znajduje się tam wiele plansz, nie zawsze opatrzonych

18. Ewa Gorządek, *Paweł Jarodzki* <<http://culture.pl/pl/tworca/pawel-jarodzki>> (20.04.2016).

komentarzem, pozostawiających margines niedopowiedzenia, zmuszających czytelnika/widza do wysiłku intelektualnego – niejednokrotnie zrewidowania swojej dotychczasowej wiedzy historycznej. Jednakże należy pamiętać, że czynnikiem selekcyjnym w tym przypadku są prywatne impresje, inspiracje i odczucia autora, które jako swoiste zapośredniczenie między rzeczywistością a odbiorcą zaburzają ten akt komunikacji.

Hayden White zakładał, że praca historyka nie jest neutralnym odtwarzaniem historii i przeszłości, lecz przypomina nieustanny akt poetyki, w którym do głosu dochodzą figury wyobraźni, takie jak metafora czy ironia¹⁹.

W podobny sposób wypowiadał się Franklin Ankersmit w książce „Narrative Logic” (1983). Wskazywał, że nie istnieje coś takiego jak „istota przeszłości” zatem narracja nie może być traktowana jako jej odbicie. Koncepty budowane dla oddania struktury zdarzeń (tzw. substancje narracyjne) nie odnoszą się do rzeczywistości, lecz są tylko konstrukcjami historyka²⁰.

Te dwa zaprezentowane powyżej stanowiska korespondują z książką Pawła Jarodzkiego. Kształt zaprezentowanej w jego dziele narracji zależy od szeregu indywidualnych wyborów podejmowanych przez historyka, w tym przypadku przede wszystkim artystę-rysownika.

Niezwykle interesujące jest tu połączenie struktury narracji i obrazu. Plansze rysunkowe w wykonaniu Jarodzkiego stanowią trafny komentarz wizualno-satyryczny. Stara się autor opowiedzieć obrazem swoją wizję historii, nie tworząc relatywnej, nowej historii, wręcz przeciwnie, uzupełniając medium wizualnym niewyraźne. Poddaje oficjalną historyczną narrację czytelnemu demontażowi. „Pełnowymiarowa prezentacja *Kompletnej historii wszechświata ze szczególnym uwzględnieniem Polski* może stanowić ważny krok w procesie wypełniania luk w oficjalnym dyskursie, a w związku z tym – „przepisywania historii polskiej sztuki”²¹. Paweł Jarodzki „wyszedł poza ramy i pewne konwencje opowiadania o historii powszechnej. Nie znajdziemy tutaj wielkich analiz, rozpamiętywania, czy rozliczeń z przeszłością”²². Zbiór ten stanowi polemikę z tzw. Wielką Historią. Wymierzony jest w obecne w świadomości zbiorowej oraz przestrzeni publicznej mity narodowe i tożsamościowe kształtujące społeczeństwo. Niestety wiele

19. Burzyńska, Markowski, *Teorie...*, s. 505.

20. Tomasz Tokarz, *Problem subiektywizmu w konstruowaniu narracji historycznej*, „Kultura i Historia” nr 8/2005 <<http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/204>> (14.05.2016).

21. <<http://www.ha.art.pl/wydawnictwo/nowe-ksiazki/3925-kompletna-historia-wszechswiata-ze-szczegolnym-uwzględnieniem-polski>> (11.01.2016).

22. Magdalena Wardęcka, *Szczególna historia w kompletnym wydaniu*, <<http://kuznia.art.pl/recenzje/1171-kompletna-historia-wszechswiata-ze-szczegolnym-uwzględnieniem-polski-pawel-jarodzki.html>> (10.05.2016).

z tych zabiegów, zrozumiałych jest tylko dla kogoś, kto zna historię przemian społecznych, politycznych i kulturowych w Polsce.

Mamy tu do czynienia z formą frapującą i ulotną, jaką jest komentarz polityczny czy społeczny. Mimo iż prace Jarodzkiego stanowią wspomniany komentarz, odwołują się do rzeczywistości historycznej doskonale znanej każdemu Polakowi (a przynajmniej powinna być znana), ale poprzez zapośredniczenie w postaci wspomnień autora, pozostają one nie do końca klarowne i jasne w odbiorze. Stąd też pożądanym tu sposobem przedstawiania historii były historyczne kolaże, nawiązania do istotnych historycznie wydarzeń oraz narracje zogniskowane wokół prawdopodobnych zdarzeń. Autor pod koniec zbioru wyraża swoją opinię, mówiąc: „Mało mnie to wszystko bawi!”²³, dając w ten sposób wyraz swojemu rozczarowaniu tym, co dzieje się w Polsce, bowiem jest to gorzkie i absurdalne. Konstatuje: „Kobiety proszą o jeszcze, a samoloty wciąż spadają”²⁴. Dziś pierwszy człon tego zdania mógłby brzmieć nieco inaczej: „Kobiety walczą o siebie” lub „Kobiety chcą przestrzegania swoich praw”. Słowa te szczególnie w kontekście ostatnich wydarzeń politycznych, przede wszystkim właśnie walki kobiet o ich prymarne prawa prowadzonej przeciwko polityce aktualnie sprawującej władzę partii, stają się niezwykle aktualne. Jarodzki zdał się niejako przewidzieć, co będzie kolejnym – najważniejszym problemem historyczno-politycznym najbliższych lat.

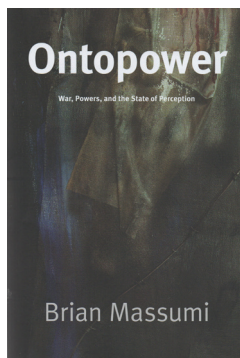
23. Jarodzki, *Kompletna...*

24. Jarodzki, *Kompletna...*

ER(R)GO

noty o książkach¹

Michał Kisiel
Uniwersytet Śląski w Katowicach



Brian Massumi, *Ontopower: War, Powers and the State of Perception* (Durham: Duke University Press, 2015), 306 s., miękka oprawa. Publikacja anglojęzyczna.

W pierwszej dekadzie XXI wieku to, przez co zdaje się przechodzić cała kultura zachodnia, jest niekończącym się stanem kryzysu: politycznego oraz ekonomicznego. Pomimo tego, dawni propagatorzy wojny z terrorem czy zwolennicy ataków z użyciem dronów zdają się równie przejęci rosnącą destabilizacją Bliskiego Wschodu na tle swoich raczej efektywnych niż efektywnych działań, co dawni piewcy kryzysu finansowego jego pogłębieniem, nie tylko zinternalizowanym przez doktrynę neoliberalną, ale również wpisany w jej fundującą narrację. Brian Massumi – kanadyjski krytyk kultury oraz teoretyk mediów, tłumacz wybitnych prac Jeana-François Lyotarda czy Gilles’a Deleuze’a oraz Félix’a Guattariego – w obliczu przede wszystkim tych dwóch tendencji opisuje swoją teorię ontowładzy. W tym raczej filozoficznym niż historycznym studium autor przygląda się, w jaki sposób kultura i polityka po 11 września wstąpiły w okres radykalnej transformacji „ekologii władzy”, jak ją nazywa, ugruntowując jej nową, tytułową formę na kategorii uprzedzania [*preemption*]: ataków, zamachów, zapaści, klęsk, wojen etc. Paradoksalnie jednak nie dąży ona do pełnego udaremnienia czy ochrony przed swoją przyczyną. Zamiast tego – wytwarza ją i podtrzymuje. Książka Massumiego, składająca się z trzech części podzielonych na łącznie siedem rozdziałów, przedmowy oraz rozbudowanego zakończenia, z jednej strony stara się opisać przejawy tej pozornie wewnętrznie sprzecznej władzy w polityce amerykańskiej początku dwudziestego pierwszego stulecia, a z drugiej – z filozoficznym rygorem dąży do wytworzenia maszyny konceptualnej zdolnej do uchwycenia tego ulotnego oraz afektywnego procesu w momencie, gdy jego zakres stopniowo się powiększa.

Część pierwsza, *Powers*, mapuje mechanizm uprzedzania. Zdaniem Massumiego, wypowiedzenie przez George’a W. Busha „wojny z terroryzmem” oznaczało jej symboliczny początek, ponieważ w istocie obejmowało ono wypowiedzenie wojny Saddamowi Husajnowi, który *mógł* mieć dostęp do broni masowej zagłady, choć jej nie miał, lecz wojny ocenianej słusznie, ponieważ *gdyby* ów dostęp *miał*, to *mógłby* z niego zrobić użytek (s. 12–13). Autor odróżnia uprzedzanie od zapo-

biegania [*prevention*] czy odstraszenia [*deterrence*], pokazując, że opiera się ono na warunkowości: „groźbie, zanim ta objawi się jako jawne i obecne zagrożenie” (s. vii). Zamiast zneutralizować lub opóźnić groźbę, ucieleśnia i reprodukuje ją w takich formach, w jakich jest w stanie „na nią odpowiedzieć” (s. 14), lecz „nigdy nie wyczerpuje jej przyczyny” (s. 15), którą się żywi. Następnie, budując rozległą Deleuzjańsko-Whiteheadowską terminologię, Massumi pokazuje w jaki sposób ontowładza działa na poziomie procesu, a nie systemu: opiera się na jednostkowości zdarzeń i ich powtórzeniach, a nie na znaczeniach oraz strukturach logicznych. Stąd tak ważne jest, by wyprowadzać jej operatywną logikę, która pozwala na transhistoryczne – choć w dużej mierze spekulatywne – prześledzenie jej realnych skutków (s. viii–ix). W konsekwencji, odczytując ontowładzę w perspektywie „stawania się”, Massumi pokazuje, jak łączy w sobie ona biowładzę, władzę suwerenną oraz dyscyplinującą, opisane przez Michela Foucaulta: łączy w sobie zarazem nowoczesne środki inwigilacji (tzw. *soft power*), suwerenną decyzję militarną, jak i produkcję życia i obiektów.

Część zatytułowana *Powers and Perception* skupia się na uwzględnieniu ontowładzy jako narzędzia reorganizującego epistemologiczno-ontologiczny porządek społeczny, uznając, że „konflikty są z natury epistemologiczne” (s. 69). Opisując, w jaki sposób *soft power* zazębia się i przenika z działaniami militarnymi, Massumi pokazuje jak społeczeństwa zostają wciągnięte w stan niekończącego i samopodtrzymującego się konfliktu, który sam z siebie jest punktowy i nie posiada żadnego stałego centrum. Podtrzymuje on natomiast poczucie gotowości: neoliberalizm za pomocą poczucia ryzyka oraz widma kryzysu, a neokonserwatywne działania wojenne – kolejnego ataku, by użyć przykładów Massumiego. W takim porządku przemoc zostaje w dużej mierze zdematerializowana, jako quasi-transcendentny nadmiar, i wyłączona z porządku postrzegania; w następstwie, techniki wojenne po 11 września stają się przede wszystkim kwestią „stawania się”. Czytając wybrane teksty militarystyczne po 1990 roku, autor pokazuje, jak w perspektywie strategii temporalne relacje przesłanki-rozkazu-egzekucji zostają zaburzone, jakość i ilość informacji ulega potencjałowi reprodukcji władzy, jaki ze sobą niosą, zaś podmioty poznawcze zostają włączane w synchronizującą się „nastroszoną” kolektywną maszynę. Jak twierdzi autor, taki stan stawia poważne wyzwanie filozofii historii oraz historiografii, dla których ożywcze może być włączenie radykalnego empiryzmu Williama Jamesa, a przede wszystkim pojęcia *terminusu*. Możliwe staje się wtedy porzucenie nieskutecznych w tym wypadku kategorii podmiotu, znaczenia czy struktury na rzecz bardziej „otwarto-systemowej metody, umożliwionej dzięki pomocy metafizyki” (s. 166).

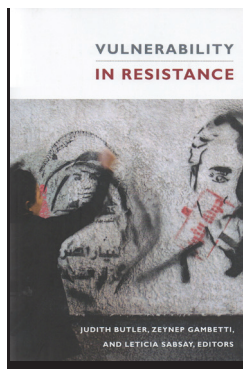
Ostatnią i najkrótszą częścią jest *The Power to Affect*. Otwierający go krótki a błyskotliwy rozdział *Fear* omawia wprowadzoną w Stanach Zjednoczonych Ameryki kodyfikację stanu zagrożenia za pomocą kolorów. Ponieważ w omawianej skali

nie znajduje się kolor opisujący stan bezpieczeństwa, lecz w najlepszym wypadku stan „niskiego” zagrożenia, Massumi włącza ten system w machinę ontowładzy podtrzymującej stale wznawiające się poczucie konfliktu oraz niepokoju. Omawia jednocześnie, jak konkretne stany służą do organizacji ciał i synchronizacji ich reakcji, stając się „narzędziem kolektywnej indywiduacji” (s. 186), które to pojęcie zainspirowane jest filozofią Gilberta Simondona. Rozdział kolejny w świetle poprzednich rozważań oraz w odwołaniu się do pojęć C. S. Peirce’a oraz Alfreda Northa Whiteheada dąży do uporządkowania tego, czym jest logika operatywna. Autor pokazuje, w jaki sposób fakty – od pandemii ptasiej grypy po 11 września, od groźby po zamach, który miał faktycznie miejsce – nie umożliwiają rozróżnienia porządku epistemologicznego od ontologicznego, a stale je zamięszują. Odpowiednia groźba lub potencjalne wydarzenie mogą mieć równie intensywną sprawczość co to, co dzieje się na naszych oczach. Leżąca w sercu ontowładzy i uprzedzania logika operatywna nie tylko zaburza porządki czasowe, wypierając terażniejszość niezrealizowaną przeszłością, ale również sama ustanawia siebie w dynamice: w autopoietycznym łańcuchu, w którym sama jest swoją przyczyną i sama podtrzymuje swój pęd. Zakończenie *Ontopower* jest swoistym puszczeniem oka do czytelnika, funkcjonującym w rzeczywistości jako filozoficzne i terminologiczne wprowadzanie mapujące grunt opisywany w książce. Tym samym autor retrospektywnie – jak sam zaznacza w podtytule tej sekcji – podejmuje dialog z logiką operatywną oraz stara się igrać z jej mechanizmem na kanwie swojej książki.

Ontopower: War, Powers and the State of Perception Briana Massumiego jest lekturą niezwykle złożoną, filozoficznie rygorystyczną, gęstą, ale jednocześnie wnikliwą i nowatorską. Chociaż miejscami interpretacje polityki amerykańskiej oraz kultury po 11 września zdają się raczej pretekstem niż oczekiwanym *case study*, wypieranym przez dyskurs filozoficzny, być może właśnie w tym leży siła tej niełatwej książki. Zamiast gotowych analiz, dostarcza ona raczej narzędzi, tak przecież potrzebnych w czasach konfliktów, które wymykają się tradycyjnym modelom: tzw. wojny hybrydowej na Ukrainie, wojny w Syrii czy przesiąkniętych groźbami oraz antagonizmami programami rosnących w Europie skrajnych ugrupowań. Niewątpliwie niniejsza książka jest ważnym wkładem we współczesną refleksję nad władzą, wojną oraz konfliktem. Okazuje się ona jednak również ciekawą propozycją dla szerszego grona odbiorców w obrębie nauk humanistycznych oraz społecznych; przenikliwa analiza militaryzacji percepcji oraz współczesnych technik i technologii indywiduacji w niej zawarta bez wątpienia jest wartościowym wkładem w debaty zakorzenione w afektywnych, nowomaterialistycznych oraz spekulatywnych metodologiach.

Anna Kisiel

Uniwersytet Śląski w Katowicach



Judith Butler, Zeynep Gambetti, Leticia Sabsay, red., *Vulnerability in Resistance*, Durham, London: Duke University Press, 2016, s. 352, miękka oprawa. Publikacja anglojęzyczna.

Opisywana książka jest zwieńczeniem warsztatów „Re-thinking Vulnerability and Resistance: Feminism and Social Change”, które miały miejsce w Columbia University’s Global Center w Istanbulu w dniach 16–20 września 2013, krótko po protestach w Turcji, odbijających się echem w wielu obecnych w rzeczonyj książce tekstach. Na pozycję składa się trzynaście rozdziałów, z których każdy opowiada zgoła inną historię, ale wszystkie łączą powracające tytułowe słowa-klucze. Podczas gdy „opór” [*resistance*] nie sprawia w tym miejscu większego kłopotu, *vulnerability* w języku angielskim ma szerszą gamę znaczeń: mieści w sobie bezbronność, narażenie, podatność na zranienie, ale i swoistą kruchość; wszystkie te wyrazy bliskoznaczne zdają się jednak stać w zdecydowanej opozycji do oporu. Celem redaktorek i autorek tego tomu jest próba wyprowadzenia alternatywy dla takiego podejścia. Jak twierdzą, wśród „nowych form ucieleśnionych interwencji politycznych i trybów sojuszów odznaczających się współzależnością i działaniem publicznym” (s. 7) znajdziemy dowody na to, że bezbronność/narażenie/podatność na zranienie jest – zdawałoby się, paradoksalnie – elementem składowym oporu.

W rozdziale inauguracyjnym tom, Judith Butler podejmuje się próby przemyślenia związku między tytułowymi pojęciami. Dowodzi ona, że bezbronność jest integralną częścią oporu w wymiarze zarówno znaczeniowym, jak i praktycznym oraz utożsamia ten termin z cielesnością i jej eksponowaniem. W odniesieniu do zgromadzeń w miejscach publicznych czytamy, że: „Bezbronność może wyłonić się wewnątrz oporu i akcji demokracji bezpośredniej właśnie jako zamierzona mobilizacja obnażenia ciała” (s. 26). Zeynep Gambetti kontynuuje refleksję nad obnażeniem ciała w akcie protestu – tym razem przez pryzmat myśli politycznej Hannah Arendt. Gambetti szczególnie interesuje jej koncepcja agonistyczna, w wyniku czego opiera swoją redefinicję narażenia na „zawiłym związku między działaniem a cierpieniem” (s. 29). Biorąc na warsztat wydarzenia w Turcji z roku 2013, pokazuje ona, w jaki sposób dokonuje się destabilizacja tożsamości społecznych i układów politycznych. Przedmiotem badań Sarah Bracke jest kategoria

resilience, oznaczająca elastyczność, ale i zdolność podniesienia się po ciężkim zdarzeniu. Pojęcie to zyskało duże znaczenie nie tylko w polityce czy ekonomii, ale i „pop-psychologii”, poszerzając granice swojego wpływu na coraz to kolejne aspekty życia. Autorka twierdzi, że omawiana kategoria stała się taktyką, mającą niejako odwrócić uwagę od problemu rosnącej nierówności społecznej i ubóstwa. Jednym z jej celów jest tym samym wytworzenie moralnego imperatywu adaptacji w każdej sytuacji, który prowadzi do nieumiejętności wyobrażenia sobie porządku alternatywnego wobec kapitalizmu i neoliberalizmu. W końcu Bracke zastanawia się nad możliwymi liniami oporu wobec tej tendencji, wliczając w nie narażenie i kruchość. Marianne Hirsch – teoretyczka postpamięci – zwraca się natomiast ku tytułowym pojęciom w kontekście traumy, pamięci, identyfikacji z cierpieniem Innego i niebezpieczeństwa zawłaszczenia cudzego bólu. Hirsch podejmuje się analizy dzieł między innymi Christiana Boltanskiego, Lorie Novak, Marcelo Brodsky’ego czy Susan Meiselas, by wykazać, że narażenie może być uznane za zarówno formę odpowiedzi, jak i wyrażenie odpowiedzialności. W rozdziale piątym kwestia pamięci łączy się z omawianymi u Gambetti zamieszkami w Turcji. Başak Ertür skupia uwagę na powstających w tym czasie barykadach, nazywając je „kontrpomnikami oporu” (s. 97). W jej ujęciu, niestałość barykad i ich bezradność wobec siły wojsk działa na ich korzyść, ponieważ „zawierały one w sobie coś z tej bezbronności, z którą i pomimo której faktyczne ciała [...] przeciwstawiały się przemocy stosowanej przez policję” (s. 103). Rozdział Eleny Loizidou porusza natomiast kwestię związku między snem a podmiotem politycznym. W polemice z Hannah Arendt, autorka twierdzi, że tęsknota wychodząca na powierzchnię w marzeniach sennych – będących potencjalną przestrzenią powrotu osoby wygnanej do utraconego domu – może przyczynić się do przededefiniowania działania politycznego. Tym samym sfera snu okazuje się integralną częścią podmiotowości politycznej.

Elena Tzelepis powraca do refleksji nad sztuką w analizie cielesności i przynależności w sztuce palestyńskiej artystki Mony Hatoum. Bada ona szereg problemów, poczynwszy od procesów (de)formowania ciał, poprzez ich relacyjność, aż po ich zawieszenie między życiem i śmiercią oraz teraźniejszością i przeszłością. Autorka pochyła się również nad tym, w jaki sposób korporalność staje się reprezentacją kruchości oraz nad konsekwencjami takiego ujęcia. Palestyna wyznacza główną oś kolejnego rozdziału, w którym Rema Hammami omawia palestyński aktywizm na Zachodnim Brzegu Jordanu. Kwestie izraelskiego kolonializmu, nekropolityki oraz znaczenia płci aktywistów i aktywistek pomagają w zarysowaniu bardziej całościowego obrazu palestyńskiej walki z okupacją, której nieodłączną częścią okazuje się codzienna walka o przetrwanie. Hammami analizuje również solidarność izraelskich aktywistów z narodem palestyńskim w regionie Masafer Yatta i wyzwania dla obu stron konfliktu, jakie ten akt ze sobą niesie. Kolejne

dwa rozdziały przenoszą nas z powrotem do Turcji. Nükhet Sirman skupia się na populacji Kurdów i ich walce o wolność, ze szczególnym uwzględnieniem różnic w rozwoju feminizmu w społecznościach tureckich i kurdyjskich. W rozdziale przywołana zostaje figura Antygony, udzielająca przestrzeni na zadumę nad feminizacją bezbronności oraz skutkami kultury gwałtu w stosunku do kurdyjskich kobiet. Autorka śledzi również związek między polityką transgresji, podatnością na zranienie i oporem. Meltem Ahiska natomiast przygląda się krytycznie kampaniom antyprzemocowym w Turcji i obecnemu w niej językowi, który nadaje kobietom rolę ofiar potrzebujących opieki i ochrony ze strony społeczeństwa, co przede wszystkim ugruntowuje ich bezbronną – oraz anonimową – pozycję. Mimo że Europa Zachodnia jest daleko/a od rozwiązania problemów przemocy, kultury gwałtu czy nierównego traktowania mężczyzn i kobiet, obecnie prym wiodą również inne tematy, niektóre z nich będące skutkami postkolonialnych zmian społecznych. W rozdziale jedenastym Elsa Dorlin zajmuje się kategorią twarzy we współczesnej Francji w kontekście nikabu i towarzyszących mu kontrowersji, polityki odsłaniania, podmiotowości i (nie)widzialności, a także maski jako feministycznej figury oporu. Athena Athanasiou, z kolei, przybliży serbski ruch Kobiet w Czerni, który zawiązał się w wyniku wojny w byłej Jugosławii. Pacyfistyczne zgromadzenia, upamiętniające i symbolicznie oplakujące ofiary wojny po każdej ze stron konfliktu wyrażały – zdaniem autorki – potrzebę „innej polityki kruchości” (s. 258). Aktywizm Kobiet w Czerni miał w performatywny sposób afirmować „niemożliwą” żałobę po radykalnym Innym. Ostatni, teoretyczny rozdział tej pozycji autorstwa Leticii Sabsay zastanawia się nad tym, w jaki sposób można pomyśleć bezbronność w kontekście demokracji radykalnej z jej czołowym pojęciem hegemonii (w ujęciu Ernesta Laclau i Chantal Mouffe) i rozważań nad afektywnością. Jak twierdzi autorka, bazując na pracach Michaiła Bachtina, kluczem do relacyjnej interpretacji kruchości jest przenikalność [*permeability*]. Czytamy: „przenikalność ciała, w tym znaczeniu, działa jako metafora przenikalności cielesnej polityki oraz ciągle negocjowanie jej granic” (s. 297).

Pomimo różnic na poziomie terytoriów i teorii, które wpływają na mnogość rozumień tytułowych pojęć, we wszystkich tekstach nieustannie powraca postulat wyjścia poza powszechne założenia, że – po pierwsze – bezbronność/narażenie/podatność na zranienie i opór funkcjonują w opozycji binarnej, a – po drugie – to wieloznaczne pojęcie nieodłącznie wiąże się z potrzebą ochrony i wzmocnienia struktur władzy, co zaś jest możliwe poprzez wyrzeczenie się oporu. To właśnie heterogeniczność we wspólnej sprawie jest największym atutem *Vulnerability in Resistance*: książki opartej na dialogiczności i relacyjności, która nie zadowala się esencjalizmem ani gotowymi rozwiązaniami, ale zamiast tego otwiera się na poszukiwania innej – kruchej – linii oporu.

ER(R)GO

summaries in english¹

Alicja Muller

(Un)spectacular Bodies (Do Not) Go to War
Uniforms and Discipline

The aim of this article is to present uniforms (or costumes) as masks used by the disciplinary authority to control and change bodies. By the word “costume” I understand both the material object and a repertoire of abstract rules according to which bodies are formed and trained. Defined in this way, the mask is a medium which, on the one hand, covers the individual characteristics of whoever wears it, and, on the other, somehow directs his or hers actions. To describe this mechanism, I choose two seemingly different spaces: classic ballet and the military. I show that in both disciplinary power operates on similar – perhaps even identical – principles. In the first part of the article, I develop the concept of mask-costume, focusing on its theatrical character. In the second part, I study two texts of culture: Cezary Tomaszewski’s play *Cezary goes to war* (2017) and Artur Żmijewski’s short film *KRWP* (2000). They provide excellent material to exemplify my initial diagnoses.

Keywords: mask, body, power, ballet

Tomasz Żaglewski

Masks of Batman. The Costume as an Element
of Superhero Narratives in Comics

The main goal of the article is to present the theme of mask and costume in the superhero comic’s narratives as a key element not only for visual aspects of superheroes but also their psychological background. Using an example of Darwyn Cooke’s *Batman: Ego* comic book, the author sees mask and costume as “subjectified” creations in Cooke’s work. They become starting points for the stories, which concentrate on the multilayered dependence between the mask-ed and un-mask-ed personality of a hero.

Keywords: theory of comics, history of comics, text analysis

Paweł Tomczok

Panmasquerade. Masks and Masking in Bruno Schulz’s Fiction

The author of this article analyses different meanings of mask in Bruno Schulz’s fiction and non-fiction. In his critical statements Schulz contrasts mask with substance, the latter capable of assuming various masks. Taking into account the context of *Cinnamon Shops*, this can be read as a commentary on Schulz’s writing practice and as a strategy thus to mask his own biography. Another theme discussed in this article is that of the relation between mask and face in Schulz’s short stories. This discussion focuses on the social context of the different representations of the face and on the elimination of dialogues from the narratives: the narrator treats the characters’ facial features as source of knowledge about the world, rather than conversations with them.

Keywords: Bruno Schulz, mask, autobiography

Izabela Tomczak, Paweł Stachura

Shaping the Avatar Identity in Computer Games

A Study in Game Adaptations of Henry David Thoreau's *Walden*

The article discusses possibilities of character building in computer games, which for many gamers is a way of expressing and modifying their own identity. Games differ in the degree of freedom given to a gamer in shaping the identity of the in-game character, or avatar, and in many games avatar-formation is an important part of game structure, providing a lot of game satisfaction, and requiring as much time and involvement as the game-play itself. The games under discussion are adaptations of H.D. Thoreau's *Walden*. The choice of games stems from the observation that identity, freedom, and limitation are important themes of Thoreau's work, which is reflected in the games under discussion. The three games discussed in the article are, thus, treated as modernist and postmodernist readings of a literary text, giving the reader/gamer more or less limited possibilities of shaping the character/avatar.

Keywords: cultural theory, Henry David Thoreau, *Walden*, videogames

Sonia Front

"Souls Cross Ages Like Clouds Cross Skies"

Network Identity in *Cloud Atlas*

In 21st-century science fiction narratives, the figure of the cyborg has been replaced by a new group of liminal characters: avatars, clones, sentient AI, genetically modified humans and time-displaced individuals. Through these characters, the narratives explore philosophical questions about the unity of personal identity. One of the films that investigate this question is Tom Tykwer's and Lilly and Lana Wachowski's film *Cloud Atlas* (2012), as it proposes the notion of network identity, divorced from time. Network identity – in the form of transmigration of souls – is enacted in the film by the concept of eternal recurrence which is the film's overriding framework. This identity is what connects the six juggled stories, spanning through various historical eras from the nineteenth century to the distant future. The paper analyses the film's concept of twenty-first century subjectivity, singular and manifold, separated and connected simultaneously, and how it taps into the theme of global interconnectedness and co-temporality brought about by the media and globalization.

Keywords: film, network identity, *Cloud Atlas*

Tomasz Burzyński

Masks Off. Reflections on Subjectivity

from the Perspective of the (Bio)medicalization Processes

The paper deploys conceptualizations and theories typical of cultural studies in order to discuss mechanisms orchestrating the formation of human subjectivity from a perspective of (bio)medicalization processes (Peter Conrad, Adele E. Clarke); that is, modernization tendencies aiming to subordinate social practices to medical jurisdiction. In this methodological context, the article is also an interdisciplinary research project which gestures towards a conceptualization of human subjectivity in which considerations referring to the dichotomy

of agency and structure (Anthony Giddens, Piotr Sztompka) are supplemented by the factor of human corporality. The opportunity to subsume biological and biomedical issues within cultural studies without the risk of biological reductionism is the result of providing a theory of subjectivity that involves its probabilistic character. The notion of probabilistic subjectivity is a theoretical construct whose significance for cultural theories springs from the development of genetics and molecular biology and their contribution to processes of biomedicalization.

Keywords: medicalization, biomedicalization, subjectivity

Marcin Hanuszkiewicz

A Mask or an Incarnation?

On the Ontic Dynamics of the Fictional Universe
in the Works and Theories of Bruno Schulz

The essay is an attempt to look at the literature of Bruno Schulz as an entity profoundly connected with his worldview and engaged in a complex interaction with reality. Determining the nature of this interaction constitutes another facet of this essay's aim. Two interpretations of this twofold influence are considered – one sees it as an operation of masking, while the other perceives it as an act of manifestation or incarnation. The contemplation of the subject matter takes the form of a discussion with Schulz's literary and theoretical texts, and is supported by analyses performed by schulzologists and by elements from semiotic and mythological theories. With the help of these tools, an interplay of the categories of "mask" and "incarnation" is defined as permeating Schulz's works. It is only at the level of his understanding of mythology that the category of incarnation triumphs.

Keywords: mask, Bruno Schulz, mask

Anna Maria Bielak

A Beautiful Dwarf and a Jewish Paper Nose

The purpose of the following article is to deconstruct multiple meanings of the presence of a Jewish female dwarf in Albert Cohen's novel *Belledu Seigneur*. The key moment of the narrative, where this character appears, does not allow us to ignore her. Her presence is so enigmatic and the scene so oneiric that we are forced to find intertextual connections, seeking a wider historical and literary context which will help us understand this figure.

Keywords: Albert Cohen, *Belledu Seigneur*, dwarf, femininity

Alina Mitek-Dziemba

Postsecularism as a Way of Reanimating Postcolonial
Reading Practices. On the Limits and Paradoxes of Secular Criticism

Even though it is difficult to imagine a phenomenon more closely intertwined with the processes of colonization and decolonization than secularism, there are scant references to it in the postcolonial writing and accompanying critical theory. The critics' reticence seems hardly justifiable considering the fact that secularization processes have been in the centre of the hottest political and ideological debate for more than a decade now, while their critical

examination and evaluation appears inevitable due to the ongoing process of undermining the historical view of the religious vs secular divide by alternative ways of ordering the public space in non-Western societies, especially as the latter have also become, on the immigrants' arrival and vocal presence, a powerful factor in the political game played out within Western countries. As the violent course of events after 9/11 has prompted most of the postcolonial critics to perceive Western democracy and secularism in the black-and-white mode by inscribing it in the Eurocentric and colonial framework, the secular-religious opposition has become one of the postcolonial studies' fundamental dichotomies that it seeks to transgress and overcome, even though the attempt may well be in vain. Consequently, the term "postsecular," despite all the subtlety with which it was introduced into the fields of philosophy, theology, sociology and literature, has come to indicate a posture of critical aversion to the secularist order as quintessential for the Western modernity and Enlightenment project and opting for the radical division between the public reason and the need for faith. The aim of the article is thus to examine the meanings ascribed to the terms such as "postsecularism" and "postsecular spirituality" in postcolonial theory, as well as to evaluate the attempts at their application to the field of literary studies.

Keywords: postcolonialism, postsecularism

Przemysław Górecki

An Aesthetic Reflection on *Kappa* by Ryūnosuke Akutagawa

The article is an attempt at reading the modernistic short story of Ryūnosuke Akutagawa, a Japanese "father of short story," in terms of aesthetics. The subject of this analysis is the Polish translation of the work *Kappa*, also known in Poland under the title *In the land of Aquarius*, made by Mikołaj Melanowicz. The story shows a phantasmagoric visit to the strange country (peopled by anthropomorphic creatures) and some sober observations on this disturbingly atypical land made by the main character. Due to the multitude of culturally recognizable themes referring to the history of Gulliver, the work bears remarkable signs of anti-utopia. My analysis takes on the themes of the story that are important from the point of view of this branch of philosophy and on its symbolic dimension with its immersion in the tradition of Japanese aesthetics. Basing my interpretation on the critical revision of the basic assumptions of the Japanese aesthetics school and on a close reading of the two surfaces of the work (literal and symbolic), I consider how the text functions in a philosophical way. The article focuses both on the literally aesthetic level of expression (descriptions of the presented world) and on the aesthetics of narration and the way of constructing the text.

Keywords: literary studies, comparative studies, Japan, modernism, aesthetics, anti-utopia

Sylwia Papier

Game in History by Paweł Jarodzki. An Analysis of *Kompletna historia wszechświata ze szczególnym uwzględnieniem Polski* in the Context of the "Visual Narrative" about Poland

The article discusses chosen themes in Paweł Jarodzki's comic book *Kompletna historia wszechświata ze szczególnym uwzględnieniem Polski* [A Complete History of the World, with Special Attention Paid to Poland]. Of special concern is the context of contemporary visual narrative.

This goal is to define Jarodzki's book as a representative of hybrid genre and to discuss his strategies of representing history.

Keywords: Paweł Jarodzki, artbook, history, narratology

Informacje dla Autorów

Problematyka

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

Polityka wydawnicza

Z wyjątkiem tekstów zamawianych oraz nowych i pierwszych tłumaczeń tekstów obcojęzycznych „Er(r)go” nie drukuje tekstów uprzednio publikowanych. Przedruki są dopuszczalne w numerach tematycznych, jeżeli tekst jest szczególnie istotny merytorycznie dla całościowej koncepcji numeru. Nadesłane teksty podlegają procedurze podwójnie anonimowej recenzji (*double-blind peer review*), której wynik decyduje o ostatecznym zakwalifikowaniu tekstu do publikacji. Redakcja nie zwraca materiałów nieprzyjętych do druku ani niezamówionych.

Forma tekstu

1. Teksty należy nadsyłać przez system OJS w edytowalnym formacie (DOC, DOCX lub RTF – nie: PDF). W tym celu należy wejść na stronę www.errgo.pl, zalogować się do systemu jako „Autor”, a następnie postępować zgodnie z instrukcjami.

2. Zasady formatowania tekstu są następujące:

- interlinia: podwójna
- marginesy: 3 cm (lewy, prawy, górny i dolny)
- font: Times New Roman CE, 12 punktów
- wcięcie akapitu: 1,25 cm
- justowanie: obustronne
- cytaty blokowe: minimum trzy linie, interlinia pojedyncza, bez cudzysłowu, wcięcie bloku – 1,25 cm, odstęp od tekstu głównego – jedna linia z góry i z dołu, stopień pisma 9,5 punktu
- cytaty w cytacie blokowym: cudzysłów podwójny („Tekst”)
- cytaty w tekście: maksimum trzy linie – cudzysłów podwójny
- cytaty w cytacie w tekście: odwrócony cudzysłów francuski („Tekst »tekst« tekst”.)
- wyrazy użyte w specjalnym sensie: cudzysłów podwójny
- motto: maksimum 1/5 strony, wyłącznie pod głównym tytułem
- tytuł artykułu: maksimum trzy linie
- śródtytuły: maksimum dwie linie, nagłówki nienumerowane
- wyróżnienia: wyłącznie kursywą (nie: rozstrzelenie, nie: pogrubienie)
- elipsa: [...]
- przecinki i kropki: za cudzysłowem („Tekst »tekst« tekst”)
- odsyłacze przypisu: przed znakiem przestankowym („Tekst »tekst« tekst”¹.)

3. Wszelkie ryciny i ilustracje zamieszczone w tekście należy nadesłać także przez system OJS jako „pliki pomocnicze”, w rozdzielczości minimum 300 dpi. Do ilustracji należy dołączyć licencję właściciela praw autorskich na wykorzystanie materiału w druku i w wersji online lub, w przypadku materiałów na licencjach otwartych, określenie typu licencji i wskazanie źródła.

4. Przypisy należy przygotować w formie przypisów dolnych, wedle niżej podanych wskazówek i przykładów:

- Książka: Imię Nazwisko autora, *Tytuł*, przeł. Imię Nazwisko tłumacza, wydawca, miejsce wydania rok wydania, s. strony.
- Rozdział w książce zbiorowej: Imię Nazwisko autora, *Tytuł rozdziału*, w: *Tytuł książki lub tomu zbiorowego*, red. Imię Nazwisko redaktora, wydawca, miejsce wydania rok wydania, s. strony.
- Artykuł w periodyku: Imię Nazwisko autora, *Tytuł artykułu*, „Tytuł czasopisma” rok wydania, tom, numer, s. strony.
- Artykuł ze strony internetowej, forum dyskusyjnego lub czasopisma online: Imię Nazwisko autora, *Tytuł artykułu lub postu*, „Tytuł czasopisma”, rok wydania, tom, numer, <<http://www.xxx.xxxx.xxx>> (data dostępu).
- Hasło encyklopedyczne lub słownikowe: „Hasło”, w: *Tytuł encyklopedii lub słownika*, red. Imię Nazwisko redaktora, wydawca, miejsce wydania rok wydania, s. strony.
- Hasło z encyklopedii lub słownika internetowego: „Hasło”, w: *Tytuł encyklopedii lub słownika* <<http://www.xxx.xxxx.xxx>> (data dostępu).
- Wiersz lub rozdział w książce jednego autora: Imię Nazwisko autora, *Tytuł wiersza lub rozdziału*, w: *Tytuł tomu poetyckiego*, wydawca, miejsce wydania rok wydania, s. strony.
- Film: *Tytuł filmu*, reż. Imię Nazwisko reżysera, dyst. Nazwa dystrybutora, kraj, rok premiery.
- Cytat za innym autorem: Imię Nazwisko autora cytowanego tekstu, *Tytuł*, przeł. Imię Nazwisko tłumacza, wydawca, miejsce wydania rok wydania, s. strony, cyt. za: Imię Nazwisko autora cytowanego tekstu, *Tytuł*, przeł. Imię Nazwisko tłumacza, wydawca, miejsce wydania rok wydania, s. strony.
- Kolejne przypisy: Nazwisko autora, skrócony *tytuł artykułu*... lub *książki*..., s. strony.

5. Przykłady

- Książka: Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, przeł. Renata Lis, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 30–31.
- Rozdział w książce zbiorowej: Robert Cieślak, *Od Grünewalda do Bacona. Gra o tożsamość w poezji Tadeusza Różewicza*, w: *Ponowoczesność a tożsamość*, red. Bożena Tokarz i Stanisław Piskor, Wydawnictwo OK SPP, Katowice 1997, s. 86–87.
- Artykuł w periodyku: Ewa Szczęsna, *Tożsamość hybrydyczna*, „Er(r)go”, 2004, 2/2004, nr 9, s. 10–11.
- Artykuł ze strony internetowej, forum dyskusyjnego lub czasopisma online: Artur Wolski, *Nauka i przemyślenia*, „Forum Akademickie” 1/2006 <<http://forumakademickie.pl/fa/2006/01/nauka-i-przemyslennia/>> (12.02.2007).

- Hasło encyklopedyczne lub słownikowe: „Rozum”, w: *Słownik synonimów*, red. Andrzej Dąbrówka, Ewa Geller, Ryszard Turczyn, Wydawnictwo MCR, Warszawa 1993, s. 115–116.
- Hasło z encyklopedii lub słownika internetowego: „Absolut”, w: *Powszechna Encyklopedia Filozofii* <<http://www.ptta.pl/pef/pdf/a/absolut.pdf>> (10.10.2007).
- Wiersz lub rozdział w książce jednego autora: Maria Korusiewicz, *Vermeer (1658)*, w: *Majolika*, Wydawnictwo Śląsk, Katowice 2012, s. 5.
- Film: *The Pillow Book*, reż. i scen. Peter Greenaway, dyst. Lions Gate Films, Francja–Holandia–Wielka Brytania, 1996.
- Cytat za innym autorem: Kurt Vonnegut, Jr., *Rzeźnia numer pięć*, przeł. Lech Jęczynek, Wydawnictwo Da Capo, Warszawa 1996, s. 14, cyt. za: Jolanta Misiarz, *Jeszcze kilka słów na temat masakry. Filozofia egzystencjalna w Rzeźni numer pięć*, w: *Szkice o literaturze i kulturze amerykańskiej*, red. Teresa Pyzik, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2001, s. 71.
- Kolejne przypisy: Kurt Vonnegut Jr., *Rzeźnia...*, s. 22.; Vonnegut, s. 132

6. Nie stosujemy skrótów: „ibid./ibidem”; „op.cit.”; „tamże”; „tegoż”.

7. Skrót: „Zob”. stosujemy wtedy, kiedy naszą intencją jest poszerzenie podawanych informacji. Skrót „Por”. stosujemy wtedy, kiedy naszą intencją jest komparatywne lub kontrastywne zestawienie podawanych informacji z innym źródłem.

8. Do każdego tekstu prosimy dołączyć jednoakapitowe streszczenie w języku angielskim i polskim (wraz z tytułem w języku angielskim i słowami kluczowymi w obu językach) – objętość ok. 200 słów.

Zastrzeżenie

Redakcja zastrzega sobie prawo do dokonywania pewnych modyfikacji tekstu nie naruszających merytorycznej strony opracowania. Redakcja zastrzega sobie prawo do przedruków tekstu w numerach rocznicowych „Er(r)go”.

Korespondencja

Korespondencję prosimy kierować na adres:

Wojciech Kalaga, „Er(r)go”, Instytut Kultur i Literatur Anglojęzycznych,
ul. Gen. Stefana Grota-Roweckiego 5, 41–205 Sosnowiec,
tel./faks: 32 36 40 892, e-mail: errgo@us.edu.pl

© Copyright by Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego and Authors, Katowice 2018

Projekt serii: Marek J. Piwko {mjp}

Na okładce: „Maski”
Autor: Marzena Kubisz

ISSN 1508-6305
e-ISSN 2544-3186



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych 4.0 Międzynarodowe
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International

Kontakt z redakcją

Wojciech Kalaga
Instytut Kultur i Literatur Anglojęzycznych
Uniwersytet Śląski w Katowicach
ul. Gen. Stefana Grot-Roweckiego 5
41-205 Sosnowiec
tel./faks: 32 36 40 892
e-mail: errgo@us.edu.pl
<http://www.errgo.pl>

Wydawca

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Uniwersytet Śląski w Katowicach
ul. Bankowa 12B
40-007 Katowice
tel.: 32 359 20 56; faks: 32 359 20 57
e-mail: zamowienia.wydawnictwo@us.edu.pl
www.wydawnictwo.us.edu.pl

Współwydawca

„Śląsk” Sp. z o.o. Wydawnictwo Naukowe
ul. Juliusza Ligonia 7
40-036 Katowice
tel.: (0048) 32 258 07 56, faks: (0048) 32 258 32 29
e-mail: biuro@slaskwn.com.pl, redakcja@slaskwn.com.pl
handel@slaskwn.com.pl
www.slaskwn.com.pl

Wydanie pierwsze nakład: 40 + 30 arkuszy wydawniczych: 12,0
arkuszy drukarskich: 11,00 papier offset, kl. III, 90 g.

Druki oprawa:

Volumina.pl Daniel Krzanowski
ul. Księcia Witolda 7-9, 71-063 Szczecin

ER(R)GO

Teoria | Literatura | Kultura



w następnym numerze:

dyskursy weg(etari)anizmu

weg(etari)anizacja akademii

ofiary (z) mięsa

karnizm i reduktarianizm

prawo zwierzęcia

lewackie wspólnoty

kolory weganizmu

sztuka pokarmu

Cena 20 zł (+ VAT)

Więcej o książce

ISSN 2544-3186

84

9 772544 318804



WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU ŚLĄSKIEGO

