



Ukryty, jawny, zdystansowany Richarda Shustermana *The Adventures of the Man in Gold: Paths Between Art and Life. A Philosophical Tale*

Recenzja pozycji: Richard Shusterman (with Yann Toma), *The Adventures of the Man in Gold: Paths between Art and Life. A Philosophical Tale / Les aventures de l'homme en or. Passages entre l'art et la vie. Conte philosophique* (Paris: Éditions Hermann 2016), 128 str.

Hidden, Overt, Distanced: On Richard Shusterman's *The Adventures of the Man in Gold: Paths between Art and Life. A Philosophical Tale*

Abstract: The proposed discussion of Richard Shusterman's *The Adventures of the Man in Gold* focuses on the literary-generic features of the text and the new ways in which it deploys several established thematic motifs. The tale is read as constituting not only a *conte philosophique*, but also a photo essay reviving the tradition of the paragone – the ancient rivalry of the image and the word – as well as the fairy tale, the quest-romance, and the fantastic story exploring the theme of the doppelgänger. This last motif is viewed in the context of, among other things, Shusterman's essay on Wilde and Eliot, where he considers the contrastive ways in which they fashioned their public images. Shusterman's book, containing autobiographical elements, is also discussed in terms of the relationships emerging among the implied author, the narrator, and the protagonist, with the emphasis put on the irony in the text which, rather teasingly, both asserts and denies the identity of the three personalities. And yet, even if Shusterman expertly uses irony to allow these three personae to retain their distinctiveness, the Man in Gold – a literary *ingénu* – can be viewed as the opposite of the figure of the Rortian ironist.

Keywords: Richard Shusterman, somaesthetics, photoessay, doppelgänger, irony of the keywords

Niezwykłe przypadki postaci powleczonej złotem, *The Adventures of the Man in Gold*, zapisane w językach angielskim i francuskim, są opatrzone podtytułem dwuczęściowym. Jego pierwsza część – *Paths Between Art and Life* – wskazuje, że ów odziany w złoto człowiek doświadcza przygód, przemierzając ścieżki łączące życie i sztukę autokreacji, lawirując, jak się czytelnik wkrótce dowie, między niezrozumieniem ze strony innych i tworzoną przez siebie iluzją. Drugi człon podtytułu – *A Philosophical Tale* – zawiera wzmiankę dotyczącą gatunku i jednocześnie wskazówkę, jak czytać tę książkę. Informacja ta pozostaje jednak niepełna.

Podtytuł kieruje czytelnika w stronę oświeceniowej tradycji powiastki filozoficznej, jednakże narracja książki – którą, owszem, można interpretować jako alegorię, na przykład niestabilności postmodernistycznej jaźni – ma również charakter wyznania. Mimo to rys typowy dla literatury konfesyjnej i autobiograficznej nie determinuje statusu tekstu, lecz czyni go jeszcze bardziej skomplikowanym. W przedmowie autor jako narrator pierwszoosobowy zwraca się bezpośrednio do czytelnika, by już w tekście głównym kontynuować opowieść w trzeciej osobie przez wszechwiedzącego narratora domyślnego, który jednakże dość szybko decyduje się oddać głos jednemu z bohaterów tej historii (niejakiemu filozofowi Shustermanowi), przytaczając obszerny cytat z jego wcześniejszego eseju. W ten sposób świat realny staje się częścią fikcji, która – nie dalej jak w przedmowie – została przedstawiona jako część pewnej biografii. Jednak gdy cytat się kończy, narrator nie powraca do formy trzecioosobowej, lecz mówi dalej z pozycji narracyjnego “ja”. Głos przemieszcza się nieustannie pomiędzy “ja” i “on”, a narrator lekceważy pozornie wiążący układ autobiograficzny, który zawarł ze swoim bohaterem, i z czytelnikiem, w przedmowie. Zamiast trwać przy pakcie autobiograficznym (tak jak go zdefiniował Philippe Lejeune), opowieść staje się narracyjną “incepcją”, w której jawa i sen, ja i on, tracą swoje granice.

Relacja autora z narratorem, z bohaterami – filozofem i milczącym *l’homme en or* – i wreszcie z artystą fotografikiem, pozostaje nieoczywista. Każda próba utożsamienia postaci fikcyjnych z realnymi kończy się ironicznym antyklimaksem. Więc może zamiast czytać tę opowieść jako historię transformacji filozofa w aktora performansu, bezpieczniej byłoby interpretować ją jako owoc przemiany, którą przeszła filozofia Richarda Shustermana – od teorii rygorystycznie analitycznej do filozofii otwarcie pragmatycznej – by jako somaestetyka stać się filozofią, i sztuką autokreacji¹. Tego typu interpretacje znajdujemy w recenzjach, które ukazały się już w języku angielskim. Poniższa próba omówienia koncentruje się natomiast na *The Adventures of the Man in Gold* w jej wymiarze literackim².

1. Zob. Catherine F. Botha, “Re-Thinking the Ego/Re-Conceptualising Philosophy: Shusterman’s *Man in Gold*”, *Pragmatism Today*, vol. 8, no. 2/2017, 80–87. Recenzja rozważa *conte philosophique* Shustermana z naciskiem na antyfundamentalistyczne rozumienie podmiotowości. Zob. Stefano Marino, [Recenzja.] “Richard Shusterman (with Yann Toma), *The Adventures of the Man in Gold/Les Aventures de l’Homme en Or*”, *European Journal of Pragmatism and American Philosophy*, vol. 9, no. 2/2017, 1–5. Recenzja dostarcza streszczenia opowieści popartej obszernymi cytatami z książki, podkreślając znaczenie powiązania życia i sztuki w opozycji do Arystotelesowskiego oddzielenia *poiesis* od *praxis*. Zob. Stefán Snævarr, “Shusterman and the *Man in Gold*”, *The Nordic Journal of Aesthetics*, no. 54/2017, 86–92. Recenzja zawiera omówienie somaestetyki (86–89).

2. Wyjaśnienie pojęć kluczowych dla filozofii pragmatycznej Shustermana, które ponadto mogą stanowić kontekst dla omawianej tu *conte philosophique* – w tym doświadczenia, jaźni, życia estetycznego i somaestetyki – jest zawarte w recenzji książki Shustermana *Praktyka filozofii, filozofia praktyki. Pragmatyzm a życie filozoficzne*, przeł. Alina Mitek (Kraków: Universitas,

Tekst Richarda Shustermana pozostaje równorzędny wobec serii fotografii autorstwa Yanna Toma – fotografii, które opowiadają historię przygód złotego człowieka, a także historię wielokrotnego przeobrażania się filozofa akademickiego w tę złotą postać. Pod względem gatunkowym *The Adventures* najbliższe do fotoeseju, tak jak go definiuje na przykład Piotr Sztompka³. Więć najpierw krótko o obrazach. Yann Toma, artysta fotografik asystujący przy narodzinach złocistej postaci – a także dostarczyciel baletowego trykotu utkanego ze złotej nici (należącego pierwotnie do jego rodziców, którzy byli tancerzami) i świadek narodzin alter ego (czy *doppelgängera*?) filozofa i narratora tej opowieści – zajmuje się pojęciem energii, której obecność wyłapuje soczewka jego aparatu. Shusterman pisze o “aurze” postaci. Na większości zdjęć sylwetka modela (w podpisach do zdjęć figuruje nazwisko Richarda Shustermana) prezentuje się blisko linii światła stanowiących symboliczny ślad owej energii, którą w osobie swego modela odnajduje Toma i której kształt kreśli ruchem lamp. Trajektorie tego ruchu – wynik rysowania światłem przy długim czasie otwarcia migawki – zostają uchwycone w formie świetlistych smug. (Jest to technika zainspirowana autoportretem Mana Raya zatytułowanym *Space Writing* z 1934 roku). Opis samego procesu – przedstawiony z punktu widzenia cierpliwie pozującego modela – znajdziemy w zbiorze esejów filozoficznych Shustermana, gdzie fotografik staje się jednocześnie tancerzem wchodzącym w interakcję z pozującym człowiekiem⁴. Proponowane tam wyjaśnienie będzie bliższe czytelnikom, którzy są ustosunkowani krytycznie do pojęć, takich jak aura, emanacja, dymki czy fluktuacje energii – proces fotografowania staje się performansem.

Nie na wszystkich fotografiach w tym fotoeseju widoczne są smugi światła; na wszystkich natomiast uchwycone zostały perypetie człowieka w kostiumowej pozłocie, od jego pojawienia się w szarej przestrzeni – pusty parking, choć i su-

2005). Zob. Anna Budziak, “W stronę cielesności. Estetyka Richarda Shustermana”, *Teksty Drugie* nr 3/2006, 71–75. Zob. także Anna Budziak, “Antyesencjonalizm nietekstowy: o filozofii Richarda Shustermana”, *Er(r)go. Teoria – Literatura – Kultura*, nr 1/2006, 9–24 (o somaestetyce, 14–17). W literaturze w języku polskim doświadczenie estetyczne w rozumieniu Shustermana jest omawiane przez Dorotę Koczanowicz. Zob. Dorota Koczanowicz, “Sztuka i życie. Teoria estetyczna Richarda Shustermana”, w: *Doświadczenie sztuki / sztuka życia. Wymiary estetyki pragmatycznej* (Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, 2008), 115–170. Kwestia egzystencji estetycznej natomiast dyskutowana jest przez Alinę Mitek-Dziembę w tekście “Starożytny pragmatyzm: życie estetyczne w warunkach demokracji”, w: *Literatura i filozofia w poszukiwaniu sztuki życia: Nietzsche, Wilde, Shusterman* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2011), 302–342.

3. Piotr Sztompka, *Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badawcza* (Warszawa: PWN, 2012), 79.

4. Shusterman, “Fotografia jako proces performatywny”, w: *Myslenie ciała. Eseje z zakresu somaestetyki*, przeł. Patrycja Poniatowska (Warszawa: Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, 2016), 291–315.

gestia łądowiska – poprzez wyprawę z ciemnych przestrzeni średniowiecznego opactwa do prześwietlonego ogrodu i poza otaczający go mur, po niefortunne objawienie się postaci mieniającej się złotem w kolumbijskiej Cartagenie, nocny spacer paryskimi bulwarami Sekwany, wreszcie jego eksploracje kamiennych rzeźb na wietrznym wybrzeżu Danii. Fotoesej staje się zapisem jego narodzin i poszukiwań, wpisując się w poetykę romansu. Tajemniczym Świątym Graalem tego (niezbyt awanturniczego) romansu okazuje się jednak nie przedmiot-symbol, lecz kobieta-symbol: mityczna piękność, ucieleśnienie piękna dostrzeganego w równie mitycznej matce, czyli prototyp ziemskiej kobiety ważnej dla filozofa, a jednocześnie figura, która w istocie rzeczy jest ożywioną rzeźbą, podobnie jak *l'homme en or*, żywy artefakt.

Fotografie Tomy nie tylko układają się w ciąg narracyjny, lecz także stanowią symboliczny, wizualny odpowiednik tekstu. Seria obrazów – kontynuując tradycję *paragone* – domaga się uwagi czytelnika. Ucieczka z ciemnych pomieszczeń opactwa zostaje uchwycona w momencie, gdy postać przeskakuje ograniczającą jej ruch przeszkodę. W świetle dnia, w scenie ogrodowej, postać człowieka w złotym kostiumie blednie do tego stopnia, że staje się przezroczystym zarysem, by pojawić się nieco dalej, przy sadzawce, w pozie, która sugeruje moment zaczerpnięcia wody do picia, lecz także, nieodparcie, przywołuje skojarzenie z tematem obrazu Caravaggia: *l'homme en or* staje się Narcyzem przeglądającym się w lustrze wody. Przywołując na myśl jeszcze inne skojarzenia, w jednej chwili, niczym postacie na obrazach impresjonistycznych, pojawia się tylko po to, by zwrócić uwagę czytelnika-widza na ogrodowy pejzaż, by zaraz potem zachować się wręcz na odwrót, skupiając uwagę na sobie. W fotografii otwierającej rozdział "A Mysterious Birth" linie światła otaczają złotą postać jak skorupa jaja (*l'homme en or* nie zna rodziców, tylko ich sobie wyobraża); w innym ujęciu, wyprostowany bohater wygląda tak, jakby unosił się na szerokiej smudze światła. Blask kostiumu powraca w sztucznym oświetleniu nocnym; co więcej, zabarwia na złoto otoczenie. W scenie z paryskich bulwarów nad Sekwaną⁵ powierzchnia wody jest tak płaska, jakby rzekę przykryto tą samą połyskującą tkaniną, z której uszyto kostium postaci. Również tekst, w bliskim związku z fotografią podkreśla związek złotego człowieka z wodą.

Na niektórych zdjęciach widoczne są słowa, które (czy w sposób konieczny?) uzupełniają obraz. W kamiennym pomieszczeniu opactwa uśpiony *l'homme en or* leży pod wielkim napisem SOMA. Na plaży stoi pod kopułą wielkiego "A" kończącego ten sam wyraz. Jednakowoż *l'homme en or* – czy soma? – mimo swej dziecięcej wrażliwości i spontaniczności nie jest dzieckiem. Czytelnik z kultury Zachodu może zobaczyć w nim elfa, kiedy indziej, jak w duńskiej przygodzie, rys

5. Shusterman, *The Man in Gold...*, 72–73.

bożka Pana. W rezultacie chciałoby się przekornie (i w oczywistym nawiązaniu do Magritte'a) zaprzeczyć fotografii, w której *l'homme en or* pozuje pod neonowym napisem SOMA, i powiedzieć: "Ce n'est pas soma", lub przynajmniej – "pas seulement". Trochę w tych fotografiach znalazło się poetyki reklamy, która jest zupełnie zbyteczna. Być może to ukłon artysty fotografika w stronę filozofa i wskazanie na dyscyplinę somaestetyki, którą Shusterman stworzył i ukształtował, dyscyplinę, która w odniesieniu do pojęcia jaźni poszerza jej obszar o to, co cielesne i często pomijane w dyskursywnej filozofii Zachodu – soma raczej jako przeciwieństwo logosu niż jako odwrotność psyche. Gdy Shusterman wprowadzał somaestetykę w obręb dociekań filozoficznych – oficjalnie deklarując jej narodziny w artykule z 1999 roku i wskazując, że jej inspiracje pochodzą również z tradycji Wschodu ("Hatha yogi, medytacji zen i tai chi chuan"⁶) – przewidywał, że będzie miała zadania natury zarówno analitycznej, jak i praktycznej: poszerzenie i ulepszenie sfery doznaniowej człowieka. W *The Adventures of the Man in Gold* – w sposób całkowicie otwarty posługując się instrumentarium przypisów, cytując półlegendarnego, współczesnego Konfucjuszowi mędrca Laozi – Shusterman wykracza poza cele sformułowane w eseju proklamującym somaestetykę jako osobną dziedzinę filozofii. W *The Adventures* testuje potencjał somaestetyki w dziedzinie autokreacji, dając życie istocie, która ucieleśnia taoistyczny ideał naturalności.

L'homme en or wydaje się uosobieniem prostoty: istotą spontaniczną, poddającą się nastrojom, niemalże płochliwą. I choć narrator twierdzi, że żadna z tych cech bynajmniej nie kłóci się z jego poczuciem męskości, człowiek w złotym kostiumie kojarzy się raczej z dzieckiem w swej spontaniczności (macha do przejeżdżających samochodów) i w niskiej odporności na brak akceptacji i kpinę, nawet jeśli wyrażaną przez rubasznym hotelowym macho, jak w incydencie z Cartageny. Autor tekstu jednakże, choć życzliwy wobec istoty ubranej w złoty kostium, nie podziela jej naiwności. Mimo że nie przyznaje tego wprost, trudno uwierzyć, by nie bawiła go przygoda w hotelu, gdy owi macho, zwiedzeni połyskliwym kostiumem, proponują złotej istocie "buziaka na dobranoc"⁷. Akcenty humorystyczne wybrzmiewają nie tylko w tej scenie. Pojawiają się na przykład w epizodach opisujących spotkanie człowieka w złotym kostiumie z turystami zapełniającymi autobus; w scenie, w której złoty człowiek przemyka w pożyczonym ubraniu mającym zakryć jego mieniającą się skórę, posłusznie podążając za fotografikiem na plażę w Cartagenie; czy też w ironicznej dygresji na temat groteskowo pragmatycznej reakcji japońskiego pornobiznesu na rzeźbę przedstawiającą kobietę. Narrator bawi czytelnika tym, co w nim samym wywołuje uśmiech. Inaczej nie przytaczałby tych anegdot

6. Shusterman, "Somaesthetics: A Disciplinary Proposal", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 57, no. 3/1999, 302.

7. Shusterman, *The Man in Gold...*, 50.

ze szczegółami. Jego stosunek do człowieka odzianego w złoto – pełen sympatii, ale i rozbawienia – nie jest jednoznaczny.

Równie nieoczywiste pozostają relacje autora rzeczywistego z modelem fotografii, z autorem domyślnym (implikowanym przez fotoesej), narratorem (który wyjaśnia czytelnikowi cele powstania eseju) i wreszcie z samym *l'homme en or*. Należy pamiętać, że to literatura, nawet jeśli stoi za nią anegdota o wymiarze osobistym. Nie podejmując się drobiazgowego wyjaśniania tych relacji, chciałabym wskazać na ich analogie literackie, spośród których przynajmniej te dotyczące Wilde'a i Eliota mogą być rozważane w kategoriach wpływu, Shusterman jest bowiem nie tylko filozofem, lecz także znawcą literatury, autorem artykułów o obu pisarzach i książki na temat roli pragmatyzmu w kształtowaniu myśli T. S. Eliota⁸.

Na pierwszy rzut oka przeciwieństwo egocentrycznego Eliotowskiego Prufrocka, neurotycznej postaci dandysa – i jednocześnie modernistycznego symbolu jaźni kształtowanej przez analogie lub porównania negatywne z postaciami literackimi – ów pozornie ufny i prosty w swych odczuciach *l'homme en or*, podobnie jak lękliwy Prufrock, pragnie akceptacji i bojaźliwie cofa się przed cieniem konfrontacji, choć trzeba to przyznać, w końcowej, najbardziej fantastycznej części przygód z uporem powraca do próby spotkania z mityczną kochanką. (Lęk bynajmniej nie charakteryzuje filozofa). Z pozorów odwrotność dandysa – złoty kostium opisywany jest jako jego prawdziwa skóra – *l'homme en or* wkracza do świata filozofa tylko wtedy, gdy ten (nie ukrywajmy) wdziawa mieniący się kostium operowy, by pozować do fotografii, lub gdy staje się jak rzeźby, na tle których pozuje i które ożywia swoją obecnością. Owa zamiana człowieka w artefakt posiada swój archetyp w *Portrecie Doriana Graya*. Natomiast idea rozłączenia jaźni na jej składnik dyskursywny – uosabia go praktyczny akademik świadom sztywnej hierarchii uniwersyteckiej, a zarazem elokwentny i ironiczny filozof – oraz jej element somatyczny – niemy, nieprzewidywalny i anarchiczny w swym zachowaniu *l'homme en or* – posiada swój brytyjski prototyp w dekadencej bajce Wilde'a o rybaku i jego duszy.

Nie jest to bynajmniej bajka wyłącznie dla dzieci. Dusza w tej opowieści odchodzi w świat, zachęcając rybaka, by opuścił syrenkę i wyruszył w podróż; rybak, zamieszkujący zmysłowy świat podwodny, w końcu poddaje się kuszeniu duszy symbolizującej pożądlivość umysłu i chciwość doznań, okrutną ciekawość estety, odłączoną od troski o obiekt poznania. Umiłowanie piękna, tak jak je reprezentuje dusza w tej bajce, nie oznacza miłości skierowanej z odpowiedzialnością wobec pięknej osoby. Ten sam dylemat etyczny znajdziemy u Vladimira Nabokova, który, jak wskazywał Richard Rorty, uwypuklał w powieściach niemoralny aspekt

8. Shusterman, "Wilde and Eliot", *T. S. Eliot Annual*, nr 1/1990, 117–144; Shusterman, *T. S. Eliot and the Philosophy of Criticism* (New York: Columbia University Press, 1988).

estetyzmu – nienasyconą ciekawość wrażeń⁹. Taka ciekawość jest wyrażana przez angielskie *curiosity* oderwane od swego etymologicznego korzenia *cura*, oznaczającego troskliwe zainteresowanie. W końcu ciekawość wygrywa. Rybak to soma; dusza, mistrz przekonującej argumentacji, to zwodząca na manowce dyskursywność. (Na kimś, kto czytał bajki Wilde’a, opis relacji *l’homme en or* z fotografikiem¹⁰ sprawia wrażenie echa).

U Wilde’a także nietrudno odnaleźć prototyp narracji, w której – jak w *The Adventures of the Man in Gold* – dyskurs prywatny i publiczny przenikają się tak ściśle, że właściwie pozostają nierozróżnialne. Na przykład głos narratora w Wilde’owskim *Portrecie Pana W. H.*¹¹, opowieści fikcyjnej, stanowi bliskie echo głosu samego Wilde’a. Z kolei list Wilde’a do Alfreda Douglasa, ten sam, który stał się przyczyną skazania i uwięzienie pisarza, Wilde nazywał próbą literacką, choć sądu to wyjaśnienie nie przekonało¹². Wilde często przemawiał ustami swych dandysowskich bohaterów; a gdy jego własna wypowiedź miała sprowadzić na niego oburzenie wiktoriańskiego sądu, próbował się bronić, opisując swe poglądy jako rodzaj fikcji literackiej. Shusterman, autor eseju “Wilde and Eliot” (1990), pozostaje w pełni świadomy niebezpieczeństwa, które zawierało się w Wilde’owskim igraniu z wizerunkiem publicznym. Jest również świadomy odwrotnej strategii stosowanej przez T. S. Eliota: tego, że Eliot starannie konstruował swój publiczny wizerunek poważnego modernistycznego guru, podczas gdy Wilde zaryzykował – i stworzył publiczny wizerunek niefrasobliwego dandysa, za który zapłacił wysoką cenę (więzienia, infamii, utraty praw do własnych dzieci, wreszcie lat niedocenienia przez krytykę), wyznaczoną przez wiktoriańską pruderię. Być może ten właśnie literacko-biograficzny wątek stanowi właściwy kontekst dla niepokoju, który nęka człowieka w złocie: lęku przed odrzuceniem wynikającym z niezrozumienia. O skutkach tych dwóch strategii, stosowanych przez Wilde’a i Eliota, Shusterman pisał w eseju literaturoznawczym, wskazując, że większość koncepcji literackich przypisywanych wyłącznie Eliotowi wywodzi się z prac Wilde’a lub powstawało w polemice (rzadko odnotowywanej w krytyce) prowadzonej przez modernistę z jego dekadencckim prekursorem. Jednak pragmatyczny Eliot, w odróżnieniu

9. Richard Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, przeł. Waclaw Popowski (Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2009), 242–253.

10. Zob. Shusterman, *The Man in Gold...*, 60.

11. Oskar Wilde, “Rybak i jego dusza”, przeł. Maria Feldmanowa, i “Portret Pana W. H.”, przeł. Jadwiga Kornilowiczowa, w: *Twarz, co widziała wszystkie końce świata; opowiadania, bajki, poematy prozą, eseje* (Warszawa: PIW, 2011), 167–203, 342–375.

12. William A. Cohen twierdzi, że okoliczności opisane w “Portrecie Pana W. H.” antycypują epizod sądowy w życiu Wilde’a, w którym jego list do Alfreda Douglasa został nieumiejętnie i niewłaściwie odczytany. “Willie and Wilde: Reading ‘The Portrait of Mr. W. H.’”, *South Atlantic Quarterly*, vol. 88, no. 1, 1989, 220.

od otwarcie burzycielskiego Wilde'a, wiedział, że człowiek, który chce znacząco wpływać na kierunek kultury, musi znać panujące konwencje i się do nich stosować, przynajmniej zewnątrz: "dostosować się, choćby pozornie, do podstawowych reguł zachowania [danej społeczności] po to, by przetrwać i móc uprawiać swą sztukę"¹³. Shusterman, świadom tej historycznej lekcji, w swojej opowieści filozoficznej posługuje się więc strategią narracyjną, która nie pozwala utożsamiać autora, narratora i postaci człowieka w złotym kostiumie. Stefn Snævarr żartuje, że Shusterman to "the golden boy of aesthetics [...] possibly a golden oldie"¹⁴. Jednak jeśli *l'homme en or* w oczach człowieka Zachodu balansuje na krawędzi naiwności, to również naiwnością, tym razem czytelniczą, byłoby uznać tę postać za tożsamą z filozofem.

The Adventures of The Man in Gold to, jak wspomniałam, fikcja literacka, tak jak nasze pojmowanie własnej jaźni jest obarczone fikcyjnością, nigdy niewolne od dozy samookłamywania. Ten rodzaj fikcji i prowadzenia narracji ma swoje literackie antecedencje – historie, których bohaterowie odkrywają, że w istocie zmienili się w obiekt swojej fascynacji, że "ja" przeszło na drugą stronę, stając się tym innym, który jest i zawsze był we mnie i teraz patrzy na mnie z pozycji mojego alter ego. Tego typu transformacje znajdziemy u Louisa Stevensona (*Jekyll i Hyde*) i w dziewiętnastowiecznej tradycji amerykańskiej, w klasycznych opowiadaniach E. A. Poe'go o *doppelgängerach*: *William Wilson* (jeden z prototypów Doriana Graya) i *Beczka Amontillada* (w tłum. Bolesława Leśmiana). Taka przemiana pojawia się także u Julio Cortáзара w opowiadaniu *Aksolotl*, gdzie fascynacja milczącą istotą kończy się utożsamieniem z nią i ostatecznie zamianą ról: "Był czas, kiedy dużo myślałem o aksolotlach. Chodziłem je oglądać do akwarium w *Jardin des Plantes* [...]. A teraz sam jestem aksolotlem"¹⁵. Lecz jeśli uwierzyć narratorowi u Cortáзара, to kto trzymał pióro, którym to wyznanie napisano? Kto używał klawiatury? Przecież nie ambystoma meksykańska. Tym razem już nie tylko autor jako realna osoba, lecz nawet autor domyślny daje nam do zrozumienia, że mamy do czynienia li tylko z opowiadaniem fantastycznym.

Shusterman początkowo pisze o relacji z bohaterem swojej opowieści, używając terminów wzajemnie sprzecznych, takich jak "świadectwo" i "ucieleśnienie" – "I witnessed (and incaranted)"¹⁶ – sugerując zarówno dystans, jak i utożsamienie. Dystans jest wyraźnie zaznaczony w przedmowie: autor książki jedynie pozuje, przyjmując rolę postaci odzianej w złoto. Postać ta jako podmiot niezależny poja-

13. Shusterman, "Wilde and Eliot", 141. (Przeł. A. B.).

14. Snævarr, "Shusterman and the *Man in Gold*", 86.

15. Julio Cortazar, "Aksolotl", w: *Opowiadania*, przeł. Zofia Chądzyńska (Warszawa: MUZA, 1994), 482.

16. "Byłem świadkiem (i ucieleśnieniem)". Shusterman, *The Man in Gold...*, 7. (Przeł. A. B.).

wia się w świecie zewnętrznym dopiero wtedy, gdy Shusterman usypia w trakcie długiej sesji fotograficznej prowadzonej przez Tomę. Najpierw pojawia się jako „energia”, jeszcze nie osoba (“inner force [...] It wanted out; it wanted light”¹⁷), która zmusza modela do intensywnego ruchu, by po chwili przejąć nad nim kontrolę: “I no longer knew what I was doing. More precisely I was no longer I”¹⁸. Od tej chwili zaimki już nie mają jednoznacznych odniesień: “oni” odnosi się do Tomy i pozującego filozofa, tak samo jak do Tomy i milczącego *l’homme en or*. Z kolei filozof o nazwisku Shusterman to postać nie do końca tożsama z Richardem Shustermanem, który napisał przedmowę: narrator mówi o nim – w trzeciej osobie – że ten filozof “czasami śni, iż jest Człowiekiem Odzianym w Złoto”¹⁹. Fotografik odnotowuje tę przemianę – w kolejnym ujęciu człowiek w złotym kostiumie siedzi przy solidnym biurku, które należy przecież do filozofa, i wpatruje się w ekrany komputerów – by następnie towarzyszyć *l’homme en or* w jego nieuniwersyteckich wyprawach. Ostatecznie, niezachwiana wiara w obiektywne istnienie *l’homme en or* zostaje przypisana w tej opowieści raczej fotografikowi niż filozofowi. Tam gdzie filozof, spoglądając na nocne niebo, widzi tylko perseidę, fotograf “poprawia” go, mówiąc, że tak naprawdę (“en fait”) jest to wznoszący się *l’homme en or*. Fotografik przywraca więc filozofa do rzeczywistości, lecz bajkowej.

Cała opowieść składa się z celowych ambiwalencji. Poziomy świata przedstawionego w fotoeseju nie są od siebie wyraźnie oddzielone – z jednej strony zdjęcia dokumentują szlak wyznaczony przez konferencje akademickie i spotkania inicjowane przez akademików i artystów, z drugiej układają się w cykl zdjęć z romantycznej wyprawy w poszukiwaniu miłości (czy może młodości, jak u Wilde’a?), która jednocześnie okazuje się powrotem do początków – do kochanki, której uroda odzwierciedla piękno niepoznanej mitycznej matki. Sposób potraktowania postaci kobiecych nieco przypomina archetypalną (i dość trudną do przyjęcia) polaryzację świata na żeński i męski, jaką w kontekście anglosaskim można znaleźć choćby u D. H. Lawrence’a, jakkolwiek w opowieści Shustermana ta dwubiegunowość wynika głównie z odwołań do taoizmu. Postać *l’homme en or* sama w sobie jest także dwoista: jako alter ego filozofa jest dandysem, jako postać mityczna, ideał taoizmu, jest antydandysem, wcieleniem dziecięcej prostoty. Jego dziecięca naiwność – *l’homme en or* jako literackie *ingénu* – jest jednak mało wiarygodna, lub mało wiarygodna w przypadku istoty, która dzieckiem nie jest. Złoty kostium spełnia przeczące sobie wzajemnie funkcje: stanowi integralną,

17. “[W]ewnętrzna siła [...] Chciała się wyrwać na zewnątrz, pragnęła światła”. Shusterman, *The Man in Gold...*, 30. (Przeł. A. B.).

18. “Nie byłem w pełni świadom tego, co robię. Ściśle mówiąc, ja nie byłem już swoim ja”. Shusterman, *The Man in Gold...*, 30. (Przeł. A. B.).

19. Shusterman, *The Man in Gold...*, 35. (Przeł. A. B.).

delikatną powłokę, opisywaną jako jego skóra, ale także metaforyczną zbroję, zewnętrzny kostium²⁰ – alegorię somaestetyki. Czy może somaestetyki z elementami dandyzmu? Jeśli, powtarzając za Rafałem Księżykiem, Foucault uzupełnił dandyzm o jego “ponowoczesną puentę”²¹, to Shusterman, który także rozpoznawał znaczenie Foucaultowskiego eksperymentu²², do tej puenty się dopisał.

Wreszcie stosunek autora do bohatera jest niejednoznaczny. Autor pisze o protagoniście jak o sile, która objawia się w filozofie, gdy ten decyduje się pozować fotografikowi. (Esej, w którym Shusterman przypomina o starożytnym wyobrażeniu geniuszu jako demiurga obejmującego człowieka w swe posiadanie – geniusz jako *daimon* – stanowi ciekawy kontekst dla pojęcia tej siły²³). Aby zatem potwierdzić istnienie potencjału uosabianego przez człowieka w złotym trykocie, filozof potrzebuje zewnętrznych autorytetów. Na świat sprowadza go fotografik; imię nadaje mu współwłaścicielka dawnego opactwa cystersów, zarówno konkretna osoba, jak i bajkowa matka chrzestna. Lecz jeśli to bajka filozoficzna, to przecież jest to także tekst wyposażony w konwencjonalne akademickie przypisy (kolejna dwoistość). Ambiwalencji tekstu dopełnia fakt, że jest on dwujęzyczny. Stąd próbując ustalić znaczenie słów, nierzadko i nieuchronnie wpadamy w szczyliny między angielskim i francuskim. Gdy z tekstu angielskiego dowiadujemy się, że *the Man in Gold* pojawił się lub zaistniał (“came into existence”) w życiu filozofa, to tekst francuski informuje o tym, że *l’homme en or* wręcz wdarł się w jego życie (“fit irruption”)²⁴. Kiedy z angielskiego dowiadujemy się o etycznym aspekcie ryzyka utraty własnej autonomii (“it is risky to lose”), tekst francuski mówi o ryzyku igrania (“jouer”) z poczuciem autonomiczności²⁵. Wreszcie gdy angielski oryginał przedstawia filozofa jako świadka i wcielenie (“I [...] incarnated”) złotego człowieka, francuskie tłumaczenie przypisuje mu rolę nieco bardziej świadomą i aktywną wobec złotej istoty – świadka i wykonawcy, aktora odgrywającego pewną rolę (“j’ai pu être [...] acteur”)²⁶.

Stefán Snævarr podkreśla walory tekstu angielskiego, elegancję języka, humor i ironię, wskazując jednak na sporą liczbę niepożądanych powtórzeń słów “love” and “beauty”, które niestety zacierają ich znaczenie²⁷. Do listy powtórzeń dodajmy

20. Shusterman, *The Man in Gold...*, 61, 64.

21. Rafał Księżyk, “Fantazja: osobowość fantastyczna”, *Dwutygodnik*, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/7015-fantazja-osobowosc-fantastyczna.html> (16.11.2018).

22. Shusterman, “Somaesthetics and Care of the Self: The Case of Foucault”, *The Monist. An International Journal of General Philosophical Inquiry*, vol. 83, no. 4/2000, 530–532.

23. Shusterman, “Genius and the Paradox of Self-Styling”, *Performing Live: Aesthetic Alternatives for the Ends of Art* (Ithaca–London: Cornell University Press, 2000), 204–207.

24. Shusterman, *The Man in Gold...*, 7.

25. Shusterman, *The Man in Gold...*, 8.

26. Shusterman, *The Man in Gold...*, 7.

27. Snævarr, “Shusterman and the *Man in Gold*”, 92

“enchanted” i “charm” oraz ich pochodne. Ale jeśli założymy, że angielski tekst miał być sentymentalny, na co wskazują również pozy przybierane przez istotę odzianą w złoto, przypominające ustawienia modeli na portretach z epoki sentymentalnej – w sposób najbardziej oczywisty na zdjęciu kończącym cykl: tęskne zapatrzenie w dal, podbródek wsparty na dłoni, ręka oparta na biodrze – to zarzut się relatywizuje. Sentymentalizm bowiem skupiony był na jaźni w sposób równie irytujący, co ironiczny. Tej pogodnej, zdystansowanej ironii w głosie filozofa, pojawiającej się jako kontrapunkt dla przygód złotej postaci, nie sposób przeoczyć. Ta właśnie ironia także skłania do pytania, czy *The Adventures of the Man in Gold* nie stanowi swoiście literackiej odpowiedzi Shustermana na filozofię Rorty’ego. Choć sam autor nie odmawia sobie prawa do używania ironii, co pozwala mu powstrzymać czytelnika przed prostym utożsamieniem filozofa z postacią w złotym kostiumie, *l’homme en or* – literacki *ingénu* – ustanawia opozycję wobec Rortiańskiej ironistki.

Bibliografia

- Botha, Catherine F. "Re-Thinking the Ego/Re-conceptualising Philosophy: Shusterman's *Man in Gold*". *Pragmatism Today*, vol. 8, no. 2/2017.
- Budziak, Anna. "Antyesencjonalizm nietekstowy: o filozofii Richarda Shustermana". *Er(r)go. Teoria – Literatura – Kultura*, (12), 2006, 9–24.
- Budziak, Anna. "W stronę cielesności. Estetyka Richarda Shustermana". *Teksty Drugie*, (99), 2006, 71–75.
- Cohen, William A. "Willie and Wilde: Reading The Portrait of Mr. W. H.". *South Atlantic Quarterly*, vol. 88, no. 1/1989.
- Cortazar, Julio. "Aksololt", w: *Opowiadania*, przeł. Zofia Chądzyńska. Warszawa: MUZA, 1994.
- Koczanowicz, Dorota. "Sztuka i życie. Teoria estetyczna Richarda Shustermana". W: *Doświadczenie sztuki / sztuka życia. Wymiary estetyki pragmatycznej*. Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, 2008.
- Księżyk, Rafał. "Fantazja: osobowość fantastyczna". *Dwutygodnik*, Cykl artykułów *Fantazja*. Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny. <https://www.dwutygodnik.com/artykul/7015-fantazja-osobowosc-fantastyczna.html> (16.11.2018).
- Marino, Stefano. [Recenzja]. "Richard Shusterman (with Yann Toma), *The Adventures of the Man in Gold/ Les Aventures de l'Homme en Or*", *European Journal of Pragmatism and American Philosophy*, vol. 9, no. 2/2017.
- Mitek-Dziemba, Alina. "W stronę estetyzacji ponowoczesnej, czyli Richard Shusterman, 3.2. Starożytny pragmatyzm: życie estetyczne w warunkach demokracji", w: *Literatura i filozofia w poszukiwaniu sztuki życia: Nietzsche, Wilde, Shusterman*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2011.
- Rorty, Richard. *Przygodność, ironia i solidarność*, przeł. Waclaw Popowski. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2009.
- Shusterman, Richard. *Praktyka filozofii, filozofia praktyki. Pragmatyzm a życie filozoficzne*, przeł. A. Mitek. Kraków: Universitas, 2005.
- Shusterman, Richard. "Genius and the Paradox of Self-Styling", *Performing Live: Aesthetic Alternatives for the Ends of Art*. Ithaca–London: Cornell University Press, 2000.
- Shusterman, Richard. "Fotografia jako proces performatywny". W: *Myslenie ciała. Eseje z zakresu somaestetyki*, przeł. Patrycja Poniatowska. Warszawa: Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, 2016.
- Shusterman, Richard. "Somaesthetics and Care of the Self: The Case of Foucault", *The Monist. An International Journal of General Philosophical Inquiry*, vol. 83, no. 4/2000.
- Shusterman, Richard. "Somaesthetics: A Disciplinary Proposal", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 57, no 3/1999.
- Shusterman, Richard. *The Adventures of the Man in Gold: Paths between Art and Life. A Philosophical Tale / Les aventures de l'homme en or. Passages entre l'art et la vie. Conte philosophique*. Paris: Éditions Hermann, 2016.

- Shusterman, Richard. "Wilde and Eliot". *T. S. Eliot Annual*, no 1/1990, 117–144; *T. S. Eliot and the Philosophy of Criticism*, New York: Columbia University Press, 1988.
- Snævarr, Stefán. "Shusterman and the *Man in Gold*". *The Nordic Journal of Aesthetics*, no 54/2017.
- Sztompka, Piotr. *Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badawcza*. Warszawa: PWN, 2012.
- Wilde, Oskar. "Portret Pana W. H.", przeł. Jadwiga Kornilowiczowa. W: *Twarz, co widziała wszystkie końce świata; opowiadania, bajki, poematy prozą, eseje*. Warszawa: PIW, 2011.
- Wilde, Oskar. "Rybak i jego dusza", przeł. Maria Feldmanowa. W: *Twarz, co widziała wszystkie końce świata; opowiadania, bajki, poematy prozą, eseje*. Warszawa: PIW, 2011.

