Nr indeksu 337412 PL ISSN 0867-0633

teksty

DRUGIE

Odmienne stany cielesności

Caroline BYNUM
Skąd taki zamęt wokół ciała?

Anna WIECZORKIEWICZ
Kolonizacja dzikich ciał

Andrzej DĄBRÓWKA
Dawne procesy zwierząt

Jacek LEOCIAK
Twarze in extremis

Marta PIWIŃSKA
Potwory Wiktora Hugo

Bożena WITOSZ
O bliskości w prozie A. Stasiuka

Anna ŁEBKOWSKA
Pragnienie empatii

5 [77] 2002
cena 14.00- PLN

Redaguje kolegium: **Ryszard Nycz** (redaktor naczelny),
Anna Nasiłowska (zastępca), **Włodzimierz Bolecki, Grzegorz Grochowski, Jerzy Jarzębski, Zdzisław Łapiński, Marta Zielińska, Dorota Krawczyńska** (sekretarz redakcji)

Stale współpracują: **Edward Balcerzan, Stanisław Barańczak, Jan Błoński, Michał Głowiński, Czesław Hernas, Janusz Sławiński**

adres redakcji: 00–330 Warszawa, ul. Nowy Świat 72
Pałac Staszica, pok. 1, tel. (0–22) 657 28 07, tel./fax (0–22) 828 32 06
e–mail: teksty2.ibl@wp.pl

projekt graficzny: **Marek Wajda, Piotr Jaworowski**

skład i korekta komputerowa: **Maria Piasecka**
korekta: **Agnieszka Pliszkiewicz**
łamanie i korekta szpaltowa: **Wydawnictwo IBL PAN**

druk i oprawa: **Drukarnia Wydawnictw Naukowych S.A.**
Łódź, ul. Żwirki 2

nakład: 700 egz.

Numer zrealizowany przy pomocy finansowej Ministerstwa Kultury

Nr indeksu 337412 PL ISSN 0867-0633

Spis treści

Wstęp

Anna NASIŁOWSKA **4** Ciało – c.d.n.

Szkice

Anna WIECZORKIEWICZ **7** Kolonizacja dzikich ciał

Andrzej DĄBRÓWKA **23** Dawne procesy zwierząt jako dramaty rytualne

Jacek LEOCIAK **36** Twarze *in extremis*

Marta PIWIŃSKA **51** Potwory i potworność u Wiktora Hugo

Prezentacje

Caroline BYNUM **74** Skąd taki zamęt wokół ciała? (z perspektywy mediewistki) *przeł. Irena Sławińska*

Roztrząsania i rozbiory

Andrzej SKRENDO **97** „Chlap, chlap, chlupie krew w naszych wykwintnych bucikach"

Hanna JAXA-ROŻEN **103** Obrazy rzeczy ostatecznych

Magdalena REMBOWSKA -PŁUCIENNIK **115** Lekcje anatomii (według Anny Wieczorkiewicz)

Anna CZABANOWSKA-WRÓBEL **122** Sny nie zostały zbadane. Dwie książki o poezji Adama Zagajewskiego

Interpretacje

Bożena WITOSZ **129** Obrona bliskości w prozie Andrzeja Stasiuka

Świadectwa

Tomek KITLIŃSKI (?) 141 Z naszego sadomasochizmu. W „Lublinie/Dublinie": „między Boskim Markizem a Leopoldem Freiherrem von Sacherem-Masochem

Hanna SERKOWSKA 150 Wokół recepcji *Ciało-w-ciało* Luce Irigaray we Włoszech

Przechadzki

Anna ŁEBKOWSKA 155 O pragnieniu empatii w prozie polskiej końca XX wieku

171 Ogłoszenie

172 Sprostowania

Ciało – c.d.n.

Nie zawsze numery tematyczne naszego pisma są wynikiem specjalnych zabiegów, długotrwałych pertraktacji i poszukiwań. Przygotowywanie numerów feministycznych zaczęło się od wysłania ogromnej ilości listów „w świat", na drugą półkulę i trochę bliżej. Niektóre spotkały się z bardzo żywym odzewem i wkrótce miało się okazać, że materiałów jest za dużo nawet na numer podwójny. I tak powstał potrójny, „niebieski" z 1993 roku. Często numer tematyczny krystalizuje się wokół jakiejś sesji naukowej, choć nigdy nie prezentuje wszystkich referatów i sięga także poza nią, do naszych zasobów. Z numerami o ciele było inaczej – po prostu zaczęły napływać teksty i zdaliśmy sobie sprawę, że istnieje coś w rodzaju „oddolnego ciśnienia", któremu trzeba się poddać. Spontaniczny napływ tekstów był tak duży, że nie było szans, by zmieścić je w jednym zeszycie. Toteż Odmienne stany cielesności *będą miały kontynuację w* Dalszych studiach somatycznych, *w następnym numerze. A więc c.d.n.*

„Ach, przecież ciało to teraz taki modny temat" – usłyszałam jakiś czas temu na krętych korytarzach Pałacu Staszica, nie wiem już od kogo. Nie pamiętam też, w którym z zakamarków, IBL-owskim, czy bliżej przestrzeni zajętych przez filozofów i socjologów. Może to jakiś błąkający się genius loci, *oczywiście sceptyczny i ironiczny, postanowił puścić w obieg taki sąd, a może ostrzeżenie. Dobrze wiadomo, że wobec „modnych tematów" należy zawsze wykazać odrobinę dystansu, i z powodu poczucia godności, jakie musi cechować niezależnego intelektualistę, i z prostej przezorności, gdyż mody często lubią się zmieniać, nawet z sezonu na sezon.*

Ale czy rzeczywiście ciało to modny temat? Zapewne po korytarzach Instytutu Sztuki błąka się jakaś inna opinia. Przecież ciało to we współczesnych sztukach plastycznych temat po prostu oczywisty, a dosłowność ujęcia posuwa się niejednokrotnie do zabiegu wystawiania przez artystę własnego ciała, okazywania okaleczeń, świadomej deformacji lub prostej obecności, która ma stać się osobistą gwarancją zawartej w wypowiedzi osobistej i ponad-osobistej prawdy. I to też za mało powiedziane, bo czyż ciało ludzkie nie jest najpoważniejszym tematem rzeźby począwszy od czasów przedhistorycznych? Czy można wyobrazić sobie historię malarstwa naszego kręgu kulturowego bez problemu ciała? Ubrane lub obnażone, poddawane stylizacji, ideali-

zacji lub przedstawiane realistycznie, ciało jest w sztukach plastycznych znakiem ludzkiej obecności. A nawet boskiej, gdy po wiekach sporów z pierwszych stuleci chrześcijaństwa i formułowanych przez ikonoklastów wątpliwości na temat teologicznej zasadności przedstawiania ziemskiego oblicza Chrystusa, zarówno na Wschodzie, jak i na Zachodzie ukształtowały się dwie różne linie ikonofilskiej ortodoksji. A w tych ramach – rozmaite tradycje, niewolne od kontrowersji, czy rozmaite wersje tematu ukrzyżowania lub złożenia do grobu mieszczą się w kanonie, czy też muszą być odrzucone jako „zbyt cielesne".

Tak zwane „modne tematy" łączą się zwykle z jakąś metodologią, mają określony kanon odwołań lekturowych, swoich „mędrców" i swoje typowe ujęcia. Wystarczy przyjrzeć się zawartości tego (a także następnego) numeru „Tekstów Drugich" by dojść do wniosku, że rysuje się w tej dziedzinie co najmniej kilka, krzyżujących się lub odmiennych źródeł inspiracji i kierunków myślenia. Ciało to raczej temat niewygodny a konieczny, trudny a oczywisty, oczywisty a wciąż spychany na margines siłą nawyków i ograniczeń związanych z koncepcjami uprawiania humanistyki.

Inspiracji niewątpliwie dostarcza antropologia kulturowa, zwracając uwagę na relatywność i historyczność interpretacji fenomenu cielesności i poszczególnych funkcji ciała. Nie jest to nowy sposób myślenia, ale raczej nie do końca wyzyskany. Teoretyczne ujęcia funkcjonowały w polskiej humanistyce od lat sześćdziesiątych, jednak dopiero ostatnio zaczęto z ogromnym powodzeniem stosować je w celach analitycznych.

Na ten już oswojony koncept myślowy nakładają się nowsze impulsy teoretyczne, na przykład ze strony Michela Foucault z jego Historią seksualności. *Potężny wstrząs, prowokujący do stawiania pytań, stanowi dekonstrukcja. Zmusza ona do poszukiwania tego, co sytuuje się poza językiem, poza siatką binarnych opozycji, w jakie uwikłana była myśl modernistyczna, wykazująca stałą tendencję do określania podmiotowości w bardzo abstrakcyjnych kategoriach wywiedzionych z kartezjanizmu, kantyzmu i Husserlowskiej fenomenologii.*

Prowokujące pytania, niewątpliwie krzyżujące się w wielu punktach z dotychczas wymienionymi sposobami myślenia, zadaje wciąż myśl feministyczna. Czyni to nawet

wtedy, gdy usiłuje uniknąć wikłania się wprost w problemy ciała i płci biologicznej, zastępując je „genderową koncepcją", która przenosi myślenie na teren kultury, uznając wzorce zachowań i konstrukcję układu różnic za wytwór systemu męskiej dominacji. I wydawałoby się, że tradycyjny determinizm związany z myśleniem o ciele zostaje w ten sposób skompromitowany i przezwyciężony, gdyby nie redukcja jednostkowego, konkretnego ciała, którego istnieniu i obecności nie da się zaprzeczyć, gdyż jest to fakt podstawowy. Cokolwiek by mówić o trudnościach i niebezpieczeństwach reprezentacji językowej i wyższych systemach symbolicznych, o roli wzorców kultury i o narzucanych interpretacjach, to zawsze pozostaje „coś jeszcze", nawet jeśli uznamy, że jest ono niewyrażalne. Niewyrażalne – ale niezbywalne ciało zakłóca ład czystych i pięknych intelektualnych konstrukcji. Wykluczenie ciała, próba marginalizacji problemu jest jednym z zarzutów, jakie francuska myśl feministyczna, podejmując dialog z postmodernizmem, stawia kulturze.

Wreszcie – problem ciała wyłania się nieustannie w literaturze, choć sztuka słowa nie przedstawia go naocznie, tak jak malarstwo. Nie czyni tego nawet dosłownie... A jednak cielesność jest koniecznym wymiarem człowieczeństwa. Wdzięcznym przedmiotem rozważań jest literatura dawna, bo dystans czasowy pozwala na ukazanie tego, co współcześni niesłusznie uznawali za naturalne. Temat ciała bliski jest zwłaszcza literaturze dwudziestowiecznej, która ze szczególną podejrzliwością traktuje wszelkie tabu obyczajowe. A u nas – zwłaszcza w ostatnich latach, gdy nagle odkryto takich pisarzy, jak na przykład Leo Lipski czy Marian Pankowski. Nie da się zaprzeczyć, że do 1989 roku problemy polityczne dominowały nad polskim życiem intelektualnym, organizując je wobec zasadniczego dylematu: za, czy przeciw (na ile za/na ile przeciw?). Teraz stanęliśmy wobec gąszczu problemów, wśród których nieredukowalny fakt cielesnego istnienia, tak trudny (a może niemożliwy?) do wysłowienia i interpretacji, stanowi jednocześnie jasny punkt pewności i oparcia. Paradoks? Owszem. Problem ciała jest miejscem zbiegania się elektryzujących sprzeczności, a więc – wyzwaniem.

A zamiast podsumowania, które jest niemożliwe, trzeba napisać: c.d.n.

Anna NASIŁOWSKA

Szkice

Anna WIECZORKIEWICZ

Kolonizacja dzikich ciał

Pokazy osobliwości

Wykrzywiona w grymasie twarz, ręce uniesione jakby w geście złości lub przerażenia, wyschnięte, obwisłe piersi, tors przechodzący w rybi ogon – to była syrena, którą londyńska publiczność mogła obejrzeć w kawiarni na St James's Street w roku 1822. To nic, że Towarzystwo Rozpowszechniania Wiedzy Użytecznej w trosce o powszechne porządkowanie umysłów wydało czterotomowe dzieło *Mengeries*. Ludzie wiedzieli, że naturaliści nie odkryli wszystkiego. Królestwo zwierząt jest przeogromne, przedziwne i wcale nie tak regularne, jak chciałaby tego nauka. Są na to dowody – bestie gigantyczne i skarlałe, te żywe i te zasuszone lub skamieniałe.

Dziwy, nieregularności i monstra od dawna przyciągały uwagę zarówno kolekcjonerów, jak i przygodnych widzów, jakkolwiek różne bywały powody zaciekawienia. W gabinetach osobliwości niezwykłość decydowała o wartości okazów. Zbieracz ciekawostek szukał tego, co rzadkie i wyjątkowe. Wśród swych skarbów trzymał relikwiarz ze szczątkiem świętego, muszlę oprawną w złoto, ozdobną szkatułę z kości słoniowej, muchę zatopioną w bursztynie, prawosławną ikonę, róg jednorożca i bucik wyrzeźbiony w pestce wiśni. Tu zasuszony egzotyczny owoc mógł znaleźć się obok zmumifikowanej „syreny" – syrena była jak najbardziej na miejscu w ówczesnym świecie dopuszczającym istnienie monstrualnych stworów. W miarę jak w obszarze historii naturalnej dopracowywano układy taksonomiczne, coraz usilniej poszukiwano tego, co normalne, typowe, egzemplaryczne. Stopniowo zmieniał się też sposób rozumienia osobliwości. Nad tę wizję rzeczywistości, w której natura jawiła się jako ciąg objawień, gdzie Bóg interweniował, czyniąc cuda, zmieniając bieg zdarzeń, czy tworząc groteskowe istoty, zaczęto przedkładać koncepcję świata, w którym wyjątki wskazywały na reguły rządzące uniwersalnym porządkiem. Był jednak obszar, w którym dziw zachował

wiele ze swej dawniejszej charakterystyki – obszar publicznych pokazów. Tu nadal ekscytowano się tym, że natura potrafi tworzyć zadziwiające przypadki redundacji – kobietę o trzech piersiach, istotę o dwóch głowach lub też o jednej głowie i dwóch parach kończyn. Natura miała niesłychaną inwencję – zdarzało się jej wyposażyć jedno ciało w cechy obu płci. Niekiedy działała w przeciwnym kierunku, dając ludziom pomniejszone narządy lub w ogóle je pomijając, zastępując jedne drugimi, wymieniając ludzkie na zwierzęce... Czasem w ciele zwierzęcia – świni, konia, psa – kryła się ludzka inteligencja. Osobliwa zdawała się zarówno umysłowa normalność istot o dziwacznych ciałach, jak i niezwykle umiejętności tych, których ciała były przeciętne. Wynajdywano zatem to, co odbiega od zwyczajności, wyszukiwano szaleńców, dzikusów, geniuszy, monstra, by wystawić ich na pokaz ku ogólnej uciesze. Stanowili stały element w sferze widowisk, gdzie mieszało się to, co prawdziwe i to, co sztuczne, to, co żywe i to, co martwe. Ludziom nauki autentyczność tych stworów często wydawała się dyskusyjna, specjaliści wypowiadali się na temat szarlatanerii pokazów, demaskując genealogię rzekomych syren. Wspomnianą wcześniej zasuszoną syrenę w rzeczywistości sfabrykowano ze szczątków małpy i łososia przypuszczalnie w Japonii, światowym centrum wytwarzania tego rodzaju cudów[1]. Niemniej jednak przez cały wiek XIX koniunktura wciąż była niezła i na scenie publicznych pokazów konkurowały ze sobą syreny męskie (*merman*) i żeńskie (*mermaid*), gigantyczne wielorybie szkielety i żywe egzotycznie stworzenia, półludzie i półzwierzęta. Tu zacierały się wyznaczane przez naukowców granice.

Wśród tych osobliwości snuli się medycy. Zjawiali się, by osądzić, czy dziw natury naprawdę jest niezwykły, wypowiadali się na temat wartości naukowej poszczególnych okazów. Oni sami żywo interesowali się wszystkim, co mogłoby się przyczynić do lepszego zrozumienia rodzaju ludzkiego. *Lusus naturae* przyciągający żądną sensacji publiczność, dla lekarzy stawało się śladem wskazującym na pewien porządek. Wyjątek mógł być zmianą patologiczną, a monstrum – brakującym ogniwem ewolucji... Niekiedy, wmieszani w tłum szarlatanów i właścicieli bud jarmarcznych, próbowali wykupić osobliwość lub to, co z niej zostanie. Szczególnie cenili „ludzkie osobliwości" – karły, olbrzymy, okazy wyjątkowej tuszy lub niezwykłej chudości, a także dzikich stojących jakby na granicy świata zwierzęcego. Żywych oglądali z zewnątrz, martwych poddawali dokładnym badaniom także od wewnątrz. Specjaliści wykonywali sekcję, aby sprawdzić naturę osobliwości, po czym balsamowali, konserwowali w formalinie, składali szkielety. Kariera sceniczna żywej osobliwości toczyła się jeszcze po jej śmierci – odpowiednio spreparowana, nadal przyciągała tłumy. Czasem dziw natury przejmowała elita intelektualna. Szkielet słynnej w swoim czasie sycylijskiej karlicy – dwunastoletniej dziewczynki występującej w Irlandii i Anglii – wystawiono w Królewskim Kolegium Chirurgicznym, gdzie dostępny był tylko dla naukowców. Inna wersja widowiska stała się udziałem Julii Pastrany, znalezionej wśród Indian. Miernego wzro-

---

1/ R.D. Altic *The Shows of London*, Cambridge Mass and London 1978, s. 303.

stu, ale za to z pokaźną brodą, o głowie przypominającej kształtem małpi leb, przez czas jakiś stanowiła atrakcję londyńskich pokazów. Występowała w Anglii, w Stanach Zjednoczonych, w Kanadzie, w Moskwie. Gdy zmarła, zabalsamowano ją i wystawiono w jednej z londyńskich galerii; zapłaciwszy szylinga można było obejrzeć Julię ubraną w sceniczny kostium, w którym występowała za życia. Tak pisał jeden z naocznych świadków:

> Twarz była wspaniała; dokładnie taka, jak nadzwyczaj udany portret woskowy, ale n i e była uformowana z wosku. Stwierdziłem, że to była prawdziwa skóra, spreparowana w jakiś cudowny sposób. [...] Nie było w tej figurze nic odstręczającego ani przykrego, i trudno wyobrazić sobie, że owa mumia jest naprawdę istotą ludzką, a nie sztucznym modelem.[2]

Godna podziwu okazała się nie tylko Julia, ale i kunszt, dzięki któremu zdołano zachować jej szczątki. Dziennikarz jednej z londyńskich gazet uważał za stosowne poinformowanie czytelników:

> Ten nowoczesny, nieznany dotychczas sposób balsamowania przebadali w krytyczny sposób wybitni londyńscy naukowcy, uznając go za niezwykle udany, najwspanialszy ze wszystkich znanych przykładów baslamowania.[3]

W pierwszej chwili można oburzyć się na tego rodzaju optymizm poznawczy, uwłaczający godności zmarłej istoty ludzkiej. Warto jednak zastanowić się nad tym, co się pod nim kryje. Może nie chodzi jedynie o to, by pokazać dziw ku uciesze tłumu, a wzbogaceniu właściciela. To prawda, publiczność lubi się ekscytować, a widok człowieka – żywego czy martwego – wzbudza szczególnie silne emocje. Widok ten inicjuje grę pomiędzy współodczuwaniem a samorozpoznaniem się w konfrontacji z tym, co od nas różne. Zabalsamowana Julia nie jest żywa i nie jest woskowym modelem – jest jednak p r a w i e jak żywa i n i e m a l jak z wosku. Jest martwa, ale nie jest rozkładającym się trupem – pozostała p r a w i e taką, jak za życia. Za życia natomiast była n i e m a l taka jak inni ludzie; więcej nawet – umiejętnościami językowymi, gracją, zamiłowaniem do tańca i śpiewu górowała nad wieloma kobietami, ale z drugiej strony była też t r o c h ę jak mężczyzna (bo niby skąd u niej broda?), t r o c h ę zaś jak zwierzę z czaszką, która, jak orzekł znawca przyrody Francis Buckland, była w t y p i e czaszek orangutanich (ale nie była całkowicie orangutania). Zwano ją Baboon Lady – Panią Pawian – i nie wiadomo, czy została nią dlatego, że wychowała się n i e m a l razem ze zwierzętami, czy dlatego, że Meksykanie zdeformowali jej czaszkę, czy też po prostu dlatego, że taka była jej ludzko-zwierzęca natura. Istota jej bytu oscylowała gdzieś na pograniczach – wyznaczana przez owe „prawie", „niemal" i „trochę" – i to właśnie czyniło ją ciekawą.

2/ Tamże, s. 267 (podkr. autora).

3/ „Illustrated London News" 29 III 1862, 316, cyt. za: R.D. Altick *The Shows...*, s. 267.

Osobliwość dzikich

Czy tylko pusta ciekawość przyciągała tłum? Czy nie kryło się pod nią pytanie o to, jak to jest z nami naprawdę? Może na tym gruncie dokonuje się swoista eksploracja natury ludzkiej, ożywiana przez pytanie o to, gdzie leży granica pomiędzy człowiekiem a nie-człowiekiem...

Gdzie kończy się normalność? Czy nie-ludzie to zwierzęta, czy jest jeszcze jakaś sfera istot pośrednich? Szukając odpowiedzi na te pytania, przyglądano się istotom o tożsamości nie do końca wyjaśnionej – osobnikom określanym mianem dzikich. Przywożeni z dalekich krajów (często razem z okazami botanicznymi, minerałami, egzotycznymi zwierzętami) ewokowali wyobrażenia zamorskich światów. Trafiali do menażerii, na jarmarki, niekiedy umieszczano ich w klatkach i pokazywano za opłatą. Znajdowała tu zastosowanie ta sama topika wystawiennicza, która organizowała sposoby pokazywania zwierząt i obłąkańców. Dzicy byli jednak czymś więcej niż jedynie osobliwością. Zaciekawiali w szczególny sposób – wzbudzając ciekawość, drażnili poczucie tożsamości widzów. My jesteśmy ludźmi – a oni? Jak należy ich osądzać – czy są dobrzy, czy źli? A raczej: czy są lepsi, czy gorsi od nas? Jeśli odwrócimy to pytanie, okaże się, iż chodzi o to, czy nasza natura jest dobra, czy zła. Czy zawsze musi chodzić o nas?

Wydaje się, że tak. Ci, którzy różnią się od nas – fizycznie, mentalnie, kulturowo – określani mianem dzikich, dzieci natury, ludów pierwotnych, kultur prymitywnych, widziani jako ogniwa ewolucji gatunkowej i cywilizacyjnej, jako mieszkańcy raju utraconego lub cząstki kulturowego kalejdoskopu świata – okazują się potrzebni. Tworzenie obrazów ich odmienności jest nie tylko przygodą intelektualną i estetyczną, ale i terenem, na którym dochodzi do rozpoznania własnej kultury. Dwie wizje dzikości, snujące się przez wieki w różnych wariantach, skłaniały do wyciągania przeciwstawnych wniosków, świadcząc o ambiwalentnym stosunku Europejczyków do siebie samych. Wyobrażenia rajskiej niewinności dzikusów (sugerujące, że to kultura europejska jest zdegenerowana) współistniały z obrazami i opowieściami przekonującymi o ich barbarzyństwie przyznającymi europejskości niezaprzeczalne wartości. Ogólnie rzecz biorąc, sposób, w jaki ich postrzegano, uwarunkowany był przez kategorie pojęciowe, które pozwalały europejskiej świadomości uchwycić odmienność kulturową. Początkowo była to kategoria „pogaństwa", przyznająca różnego rodzaju Innym określone miejsce w powszechnej historii świata, zaczynającej się wraz z dniem stworzenia[4].

Kiedy Inny wyraźnie różni się od nas samych, nie zawsze łatwo od razu ujrzeć człowieczeństwo w jego odmienności, która nie jest wcale oczywista. Tak było w przypadku Nowego Świata. Gra toczyła się z jednej strony o wcielenie dotyczącej go wiedzy w obowiązujący wzorzec rozumienia świata, z drugiej – o przyznanie temu, co nowe pewnej autonomii aksjologicznej i estetycznej. Chodziło też o to, kogo tak naprawdę można ujrzeć w mieszkańcach nowo odkrytych ziem. Stawką

4/ A.A. Shelton *Cabinets of Transgression: Renaissance and the Incorporation of the New World*, w: J. Elsner, R. Cardinal *The Cultures of Collecting*, London 1994.

była tożsamość odmienności i w pierwszej rozgrywce dzicy przegrali. Jak pisał Tzvetan Todorov, „Kolumb odkrył Amerykę, ale nie Amerykanów"[5]. Indianie stanowili dla niego coś w rodzaju elementów krajobrazowych. „Jego postawa wobec kultury jest – w najlepszym razie – postawą kolekcjonera ciekawostek, nie towarzyszy jej nigdy próba zrozumienia"[6]. Ta godna potępienia, ale popularna wśród mieszkańców Starego Świata postawa umożliwiała potem wygrywanie wątków atrakcyjności w widowiskach z udziałem dzikich.

Przykłady moralne i dowody naukowe

Kiedy dziki traktowany zostaje jako widowisko, jego ciało staje się przestrzenią retoryczną, pozwalającą, aby toposy wypełniły się znaczeniami. Topos, jak mówią retorzy, jest formą, którą można stosować dla dowodzenia różnych racji – to właśnie decyduje o jego perswazyjnej skuteczności. Tak też działał spektakularny topos dzikich. Można było patrzeć na nich na różne sposoby, traktować jak żywe przykłady moralne, czyli *exempla* pozwalające w formie skondensowanej ukazać pewne koncepcje (prostotę życia, zepsucie itp.). W jednym miejscu, w jednym czasie pojawiały się *exempla* o bardzo różnej wymowie. Na przykład w roku 1822 w Londynie można było obejrzeć rodzinę Lapończyków. Surowy klimat i wynikające z niego trudne warunki życia kształtowały – jak mniemano – ludzi o wyjątkowych cnotach moralnych (tak przynajmniej głosił jeden z cywilizacyjnych mitów). Pokazywana w tym samym roku Tono Maria z Brazylii przywoływała inne sensy nieucywilizowania. Każda z widocznych na jej ciele blizn (było ich niemal sto) upamiętniała jakoby dokonany przez nią akt zdrady małżeńskiej. Wydaje się, że ograniczenia moralne, które nakładała na Europejczyków ich cywilizacja, znajdowały pewną kompensację w oglądaniu dowodów rozpusty u Innych.

Dzięki widowiskom mityczne miejsca w europejskiej wyobraźni wypełniały się konkretem. Dzicy mogli być niezwykli, zadziwiający, cudowni. Kiedy w roku 1853 oznajmiano przybycie azteckich liliputów, wykorzystano właśnie wątek cudowności: „Z a d z i w i a j ą c e, z a d z i w i a j ą c e, z a d z i w i a j ą c e, z a d z i w i a j ą c e są Drogi Opatrzności! Jak wspaniałe są jej dzieła!"

Było ich dwoje – czternastoletni chłopiec i trzynastoletnia dziewczynka. Chłopiec miał 111,6 cm wzrostu, dziewczynka była nieco niższa (96,5 cm). Poprzednio poznała się na nich Ameryka – w jednej z gazet pisano:

> W pierwszej chwili trudno nie spojrzeć na nich jak na członków rasy gnomów, które – według prastarych przesądów – zaludniały jamy w ziemi; tradycję tę wiązano niekiedy z istnieniem starożytnych ras o pomniejszonej posturze, zamieszkujących pieczary i konstrukcje z nieociosanych kamieni, a wyginęły dawno temu.

5/ T. Todorov *Podbój Ameryki. Problem innego*, Warszawa 1996, s. 59.

6/ Tamże, s. 59.

O istnieniu takich ras świadczyły rzeźby z Jukatanu i peruwiańskie maski, teraz doszły do tego żywe dowody ekscytujące przez swój ambiwalentny ludzko-zwierzęco-gnomiczny status. Okazy te – donoszono z Nowego Jorku – zdają się

> czymś w całkowicie nowym rodzaju – typem istot ludzkich, jakich nigdy dotąd nie widzieliśmy – z fizjonomią zdeformowaną w ciągu wieków przez nieznane nam myśli i rojenia, poruszający się, zachowujący i gestykulujący w sposób odmienny od innych dzieci. W ich wyglądzie jest jakaś trudna do pojęcia autentyczność...[7]

Aztecki liliput zdawał się istotą chtoniczną i dowodem rzeczowym na słuszność dróg historii Zachodu. Przynależał do świata mitów, legend i fantazji, ale jego niezwykłość stanowiła też objawienie o wartości naukowej. Stał gdzieś na granicach i jako takiego wystawiano go na pokaz. W widowisku splatały się wątki romantyczne i naukowe. Biografia tej pary ekscytowała i pobudzała wyobraźnię. Rzekomych Azteków odnaleziono w roku 1849 w Iximaya w Ameryce Środkowej. Tylko jednemu z ich trzech hiszpańskich odkrywców udało się umknąć z rąk krwiożerczych tubylców – on właśnie przywiózł ze sobą dzieci, które stały się przedmiotem dokładnych studiów. Badano wygląd, poziom inteligencji, mierzono, obserwowano – i wydawano sądy. Podczas odczytu w Towarzystwie Etnologicznym azteckie liliputy bawiły się piórem, atramentem i papierem –

> zachowywały się jak inteligentne angielskie dziecko w wieku dwóch, trzech lat. Umiały wymówić jedynie kilka angielskich słów, których ostatnio ich nauczono i widać było, że nie porozumiewają się ze sobą za pomocą języka.[8]

Wszystko wskazywało na to, że przedstawiciele zaginionej rasy są opóźnieni w rozwoju. Nie było zresztą zgody co do tego, czy można ich nazwać ludźmi:

> pod względem rozmiaru i kształtu ich głowy są identyczne z odlewami głów orangutana [...] Nie są to źle uformowane ludzkie głowy, ale małpie głowy na ludzkich ciałach.

Nie jest więc uzasadnione określanie ich mianem ludzi – dowodzono w jednej z ilustrowanych londyńskich gazet[9].

Aranżacja dzikości na potrzeby widowiska

Dziki niekoniecznie musiał być przywieziony z odległych krajów. Podobnie jak osobliwość czy cud natury, bywał okazem t w o r z o n y m w określonych warunkach, a jego prezentacja wiązała się ze stosowaniem określonych technik wystawienniczych. Spektakl aranżowano tak, by spełniał oczekiwania publiczności. Oczywiście w różnych okresach dobrze sprzedawały się różne historie. Stąd też „dzikim" dorabiano rozmaite biografie, czyniąc z nich niby-małpie istoty pojmane

7/ R.D. Altic *The Shows...*, s. 284.

8/ „Athenaeum" 9 VII 1853, cyt. za: R.D. Altic *The Shows...*, s. 284.

9/ Tamże, s. 285.

na Borneo, afrykańskich ziemnych ludzi bądź też piękne córy Wschodu zbiegłe z haremów.

W istocie Maximo i Bartola („ostatni z dawnych meksykańskich Azteków") byli opóźnieni w rozwoju. Cierpieli na małogłowie i dlatego ich czaszki były niewielkie i spiczaste, a wzrost niski. Ich egzotyczność stanowiła produkt przemysłu rozrywkowego, a całemu przedsięwzięciu sprzyjało wzrastające zainteresowanie Amerykanów historią naturalną i kulturową Ameryki. Maximo i Bartola przyszli na świat w wiosce Decora w St. Salwador, w rodzinie Innocente Burgos i Mariny Espina. Odnalazł tu je sprytny Hiszpan, Ramón Selwa, i zaproponował rodzinie, że zabierze dzieci tam, gdzie będzie je można leczyć, po czym odsprzedał je niejakiemu Morrisowi, który zajął się ich karierą sceniczną. Wiarygodną biografię „ostatnich Azteków" pomogło sfabrykować trzytomowe dzieło Johna Lloyda Stephensa *Przypadki w podróży po Ameryce Centralnej, Chiapas i Jukatanie* (1841–1843), będące zapisem podróży. Na ilustracjach przedstawiających ruiny dawnej architektury można było ujrzeć reliefy postaci o wydłużonych głowach – podobnych do tych, jakie mieli Maximo i Bartola. Inspirujący okazał się też opis wielkiego, niedostępnego dla obcych miasta otoczonego murami (Stephens zaczerpnął go z relacji pewnego hiszpańskiego księdza). To właśnie w tym mieście miano odnaleźć dzieci – siedzące na ołtarzu i czczone przez mieszkańców miasta jako dziedzice pradawnego świętego rodu. Opisane to zostało w książeczce *Losy żyjących dzieci Azteków* (1860).

Sukces widowiska zależał między innymi od tego, jak osądzi autentyczność owych Azteków świat nauki. W Bostonie, gdzie zaczęła się kariera Maxima i Bartoli, obserwowani byli oni przez członków Bostońskiego Towarzystwa Historii Naturalnej, w Anglii – przez członków Towarzystwa Etnologicznego. Pokazywano ich rodom panującym w wielu krajach Europy. Organizatorzy innych pokazów podpatrywali sposób, w jaki prezentowano Maxima i Bartolę i korzystali z niego urządzając podobne widowiska. Pokazywanie ludzi opóźnionych w rozwoju jako osobliwości etnologiczne nie było wówczas rzadkością. Korzystano z tego, że naukowcy nie mieli jasności co do przyczyn i pochodzenia tego rodzaju niedomóg. Ludzie, których dziś lekarze wzięliby pod kontrolę, określając jako chorych, niedorozwiniętych czy obarczonych defektami fizjologicznymi, bywali Aztekami, Eskimosami, Buszmenami, tubylcami z Borneo[10]. Czy publiczność dawała wiarę wszystkim fantastycznym opowieściom? W niektórych z pewnością dopatrywano się fałszerstwa. Z drugiej jednak strony historie wymyślane przez organizatorów pokazów nie były całkowicie sprzeczne z teoriami naukowymi. Jeszcze w końcu XIX i na początku XX wieku niektóre formy wad umysłowych wyjaśniano jako cofnięcie się do wcześniejszych faz rozwoju gatunkowego.

W tym samym – co azteckie dzieci – roku 1853 wystawiono w Londynie dwójkę Pigmejów, czyli ziemnych ludzi (powiadano, że żyją w jamach jak niektóre zwie-

---

10/ R. Bogdan *Freak Show. Presenting Human Odities for Amusement and Profit*, Chicago–London 1988.

rzęta). Mieli oni być znacznie rozumniejsi niż azteckie liliputy – tak przynajmniej twierdziły reklamowe teksty. Szesnastoletniego chłopca i czternastoletnią dziewczynkę przywieziono do Anglii, gdzie podjęto pracę nad ich ucywilizowaniem. Para ta opanowała język angielski, posiadła też sztukę gry na pianinie i śpiewu – ich dzikość została opanowana. Przy okazji kultura europejska jeszcze raz wykazała swą sprawność w poświadczaniu własnej wartości. Niewątpliwie pokaz ucywilizowanych dzikich wpisywał się w mechanizm artykułowania europejskiej tożsamości.

Granice człowieczeństwa

Dziki szczególnie ciekawy wydawał się wtedy, gdy trudno było jednoznacznie określić jego status w porządku gatunkowym. Nie bez przyczyny sceniczne gwiazdy, których głównym atutem były jakieś fizyczne ułomności, przedstawiano jako mające w sobie coś ze zwierzęcia. Człowieka z niewykształconymi ramionami nazywano na przykład Człowiekiem-Foką, a kogoś, kto miał nadmiar włosów – Człowiekiem-Lwem. Na ogłoszeniach reklamowych można było wówczas zobaczyć zwierzęce ciało z ludzką głową. (R. Bogdan *Freak...*, s. 100). W opisach egzotycznych zwierząt oraz mieszkańców odległych ziem odzwierciedlała się ta sama fascynacja istnieniem ludzko-zwierzęcego pogranicza. Afrykański pawian jest tak podobny do człowieka:

> [to] najdziwniejsze i najbardziej zachwycające stworzenie, nigdy dotąd nie widzę w Anglii. Jest w sześciu różnych kolorach, [...] przypomina człowieka, z przodu jest gładkie, z tyłu włochate; ma długą owłosioną głowę, zęby długie na trzy cale; jak Chrześcijanin bierze do ręki szklankę z „Ale" i pije... [11]

W podobnych kategoriach opisywano mieszkańców czarnej Afryki – jawili się oni jako przynależni tej samej strefie granicznej. Podawano w jednej z reklamowych broszur dotyczących innego pokazu:

> [Buszmeni wykazują] więcej podobieństwa do małp niż do ludzi... Pomimo swej dzikości Buszmeni ci są niemalże nieszkodliwi, i nawet najbardziej lękliwa osoba może zbliżyć się do nich ...[12]

Nie ma się zatem czego obawiać – są jak obłaskawione zwierzęta pozwalające się dotknąć. Buszmenów przedstawiano wówczas także w bardziej pozytywny sposób, czerpiący z dawniejszego XVIII-wiecznego mitu o szlachetnych dzikusach, niewinnych, spontanicznych, żyjących w zgodzie z naturą – topos daje się bowiem zastosować na różne sposoby[13]. W obrazach dzikości akcentowano różne cechy: Ho-

11/ R.D. Altick *The Shows...*, s. 38.

12/ R. Corbey *Ethnographics Showcases* 1870-1930, „Cultural Antrophology" 8 (3) 1993, s. 347.

13/ Zdarzało się, że przedstawicieli ludów natury, tzw. *Naturvoelker,* pokazywano w ogrodach zoologicznych. Wpisywano ich wówczas w ten sam obraz natury, co dzikie zwierzęta.

tentoci uważani byli za najbardziej prymitywnych, Zulusi – za najdzikszych i najokrutniejszych, w Dahomejskich wojowniczych kobietach widziano afrykańskie amazonki, a Buszmeni jawili się jako na pół-ludzkie ziemne istoty[14].

Tajemnice czarnych kobiet

Za egzemplaryczny przypadek wystawienniczej inwencji można uznać historię Afrykanki Sartje. Jej dzieje stanowią klarowny przykład wykorzystywania cial dzikich w cywilizacyjnej retoryce określania tożsamości mieszkańców cywilizowanego świata. Sartje zwano hotentocką Wenus, a Hotentoci byli ludem, który w europejskiej wyobraźni zajmował miejsce na biegunie przeciwnym cywilizacji, stanowiąc wyraziste tło porównawcze dla oceny wartości świata zachodniego. Przybyła do Londynu w roku 1810. Wcześniej na Przylądku Dobrej Nadziei była służącą u holenderskich osadników, którzy ułożyli plan wysłania jej do Europy, obiecując, że po zarobieniu niemałej ilości pieniędzy będzie mogła wrócić do domu. Kiedy przybyła do Europy, jej niezwykłe kształty, sprzeczne z europejskim pojęciem piękna, przyciągały tłumy. Reakcje były ambiwalentne. Wzrok tłumu koncentrował się na nader wydatnych pośladkach Sartje. Ta cecha hotentockich kobiet, od dawna przykuwająca uwagę europejskich podróżników, miała świadczyć o wybujałej erotyce czy raczej lubieżności, która pleniła się wśród czarnych[15]. Karykatury w prasie i ballady uliczne mierzyły w dwóch kierunkach. Brały za cel nieprzystawalność wyglądu przybyszki do europejskich kanonów kobiecej urody i nadmierną ekscytację tą osobliwością. Była i poważniejsza krytyka. W czasie pokazów w Londynie w „Morning Chronicle" i w „Morning Post" ukazywały się listy z protestami, że Hotentotka jest człowiekiem i należy traktować ją w sposób godziwy. Tymczasem ubiera się ją w skąpe ciemne odzienie, niemal zlewające się z czarną skórą, co stwarza wrażenie nagości. Pozwala się publiczności dotykać wydatnych pośladków, by przekonała się, iż nie są sztuczne. Czy ci, którzy traktują istotę ludzką jak zwierzę, zasługują na miano cywilizowanych? Towarzystwo Afrykanistyczne zajęło się zbadaniem sprawy, czy na pewno Sartje trafiła do Londynu zgodnie ze swoją wolą, czy otrzymuje wynagrodzenie, które jej obiecano i co ona sama o tym sądzi – cierpi, czy jest zadowolona. Jeden z członków Towarzystwa oburzył się ujrzawszy ją w klatce:

14/ Jeszcze w 1922 roku w broszurze reklamującej występy Clicka – „dzikiego tańczącego południowoafrykańskiego Buszmena" – pisano: „Jest niemal tak samo bliski małpie, jak człowiekowi. Pojmuje rzeczywistość w prawidłowy sposób, czyni to jednak rozumem reprezentującym poziom umysłowy dwuletniego dziecka. Nie można oprzeć się refleksji, czy przypadkiem kapitan du Barry nie przywiózł Darwinowskiego brakującego ogniwa cywilizacji" (R. Bogdan *Freak...*, s. 192). Clicko, któremu dane było cieszyć się bardzo długą karierą sceniczną, wkraczał na scenę bosy, owinięty w skórę leoparda i tańczył wydając „nieludzkie dźwięki".

15/ S.L. Gilman *Black bodies, white bodies: toward an iconography of female sexuality in late nineteenth-century art, medicine and literature*, „Critical Inquiry" vol. 21, nr 1, s. 213.

> Hotentotka była wystawiana jak dzika bestia, kazano jej przemieszczać się w tę i z powrotem, wychodzić i wchodzić do klatki, jakby była niedźwiedziem na łańcuchu, a nie istotą ludzką.[16]

Sprawdzono, wypytano kogo trzeba, wydano odpowiednie zarządzenia – i widowiska mogły toczyć się dalej. W grudniu 1811 roku Hotentotkę ochrzczono – odtąd nazywać się miała Sarah Bartmann. Nie tylko Londyn miał okazję do ekscytacji – Sarah pokazywała się też na prowincji; potem zabrano ją na piętnaście miesięcy do Paryża. Wzbudziła tam podobną sensację, inspirując naukowców, karykaturzystów i twórców piosenek. W jednym z teatrów wystawiono poświęcony jej wodewil. Pozowała też nago do ilustracji naukowych. Gdy zmarła, ciało przejęli anatomowie. Dostało się w ręce sławnego naturalisty, Cuviera, który w roku 1817 opublikował wyniki swoich badań. Zamierzał, jak twierdził, przedstawić jedynie obiektywne fakty, dezawuując fałszywe sądy dotyczące czarnych. Pozostał jednak w obszarze ówczesnych przekonań na temat prymitywności mieszkańców czarnej Afryki. Opisując Sartje, Cuvier podkreślał jej podobieństwo do małpy – nie tylko w wyglądzie zewnętrznym, ale i w zachowaniu:

> Jej ruchy miały w sobie coś obcesowego i kapryśnego, przypominały [ruchy] małp. Przede wszystkim wydymała ona wargi w taki sam sposób, jaki zaobserwowano u orangutanów.[17]

Pozostawało to wprawdzie w pewnej sprzeczności z obserwacjami dotyczącymi jej doskonałej pamięci i zdolności lingwistycznych (Sartje mówiła dość dobrze po holendersku, trochę po angielsku, we Francji zaczęła już nieco władać francuskim) – zgadzało się jednak z ogólną koncepcją dzikości Czarnych. Cuviera, podobnie jak innych współczesnych mu naturalistów, szczególnie interesowały dwie cechy Hotentotki: jej monstrualne pośladki oraz specyfika narządów płciowych. Czy wydatne pośladki stanowią wynik ukształtowania struktury tłuszczowej, mięśniowej czy też kostnej? – zastanawiano się. Fascynacja zwierzęco seksualną naturą Innych znalazła ujście w prawomocnych procedurach nauki – skalpel badacza pomógł wyjaśnić niejasności. Istniała jeszcze jedna intrygująca kwestia, którą należało zbadać. O ile pośladki, jakkolwiek oglądane z zewnątrz, były rzeczą oczywistą i głównym motywem widowiskowej atrakcyjności hotentockiej Wenus, to swych części intymnych nie pozwoliła ona badać za życia. Tymczasem ciekawość europejskich badaczy natury ludzkiej już od dwóch stuleci karmiła się pogłoskami o tym, że narządy płciowe czarnych kobiet bywają ukryte w fałdach *sinus pudoris*. Jaka jest anatomia tego detalu oraz co na tej podstawie można wnioskować o drogach rozwoju ras ludzkich? Cuvier rozwiązał ten problem:

> Mam zaszczyt przedstawić akademii narządy płciowe owej kobiety, spreparowane w sposób niepozostawiający wątpliwości co do natury jej *tablier*

16/ S.J. Gould *Hottentot Venus*, „Natural History" vol. 91, nr 10, s. 20.

17/ Tamże, s. 22. Por. też S.L. Gilman *Black bodies...*, s. 213.

– pisał, dowodząc, że nie chodzi tu o żadną specyficzną strukturę charakterystyczną wyłącznie dla Hotentotek[18]. Efekty badań przechowano w Królewskiej Akademii Medycznej. Zakonserwowano też szkielet Sartje. Żywa czy martwa, dzika czy ochrzczona, Hotentotka cały czas pozostawała w sferze, gdzie umieszcza się Innych, po to, by na nich spoglądać, dziwić się ich osobliwości i osobliwość tę badać. Odmienność – dotyczy to oczywiście nie tylko przypadku Sartje – była przy okazji charakteryzowana pod względem moralnym. Jak dowodzi Sander Gilman, myślenie o czarnej kobiecie i o białej prostytutce przebiegało w tych samych kategoriach. Czarne kobiety, podobnie jak prostytutki, stanowiły ucieleśnienie tego pierwiastka kobiecego, w którym widziano źródło korupcji i choroby.

Kojarzenie prymitywizmu z brakiem zdolności do panowania nad sobą, a zwłaszcza z nieokiełznaną seksualnością było żywym toposem ówczesnego myślenia. To prawda, że reakcją niekoniecznie musiało być bezwzględnie potępienie. W duchu oświeceniowych idei szlachetności nieucywilizowania można było pochwalać spontaniczną pierwotność. Częściej jednak dzikich widziano jako tych, którzy ugrzęźli gdzieś we wcześniejszym stadium ludzkiej historii – ich widok mógł uzmysłowić, jak daleko w kulturze Zachodu rozwinięta została zdolność do samokontroli. Utrata tej zdolności to cofnięcie się do prymitywnych form emocji, czasem popadnięcie w szaleństwo lub poddawanie się seksualnym instynktom. Kiedy wiktoriańskie społeczeństwo – dowodzi Gilman – patrzyło na Sarę Bartmann, patrzyło spojrzeniem zseksualizowanym. Zauważało wydatne pośladki, które sugerowały „anomalie" ukrywane przez Sarę pod spódniczką. Widz publicznych pokazów, podobnie jak naukowiec badający ciała dzikich, był zarazem politykiem spoglądania.

Dzicy i Inni w snach Cywilizacji

Nierzadko wystawienniczym przedsięwzięciom starano się dodać powagi za pomocą okazjonalnego opisywania ich pojęciami zaczerpniętymi z dziedziny etnografii, antropologii fizycznej i historii. „Wystawa antropologiczno-zoologiczna" – jak nazywał swoje pokazy Karol Hagenbeck – to coś więcej niż pospolite widowisko. Hagenbeck miał wyczucie w tych sprawach. Początkowo zajmował się dzikimi zwierzętami (kierował hamburskim ogrodem zoologicznym i cyrkiem), by w roku 1874 skierować swoją uwagę i przedsiębiorczość ku ludom natury. Najpierw pokazywał Lapończyków razem z materialnymi wytworami ich kultury oraz reniferami. W roku 1876 sprowadził z Afryki Nubijczyków oraz typowe dla zamieszkiwanych przez nich regionów zwierzęta. Wystawiał ich potem w różnych miastach europejskich. Potem przyszedł czas na Indian Ameryki Północnej, Inuitów, Hindusów, Zulusów, Sudańczyków, Buszmenów. Hagenbeck, kierując swój przekaz do klasy średniej, utrzymywał ścisłe kontakty z Museum für Völkerkunde w Hamburgu podkreślając, że w istocie działa na rzecz szerzenia wiedzy. Tego rodzaju wystawy etnologiczne były zjawiskiem dość powszechnym. Ich zmierzch nastał dopiero

18/ S.J. Gould *Hottentot...*, s. 23.

w latach trzydziestych XX stulecia, co wiązało się z krytyką moralnych aspektów imperializmu i rasizmu. Częściowo rolę wystaw przejęły filmy – etnograficzne, etnografizujące i propagujące działalność misyjną[19].

Kiedy nastała moda przekładania wielkich cywilizacyjnych narracji na język wystaw światowych, przedstawicielom innych kultur przyznano szczególne role. Opanowywanie świata szło wówczas w parze z pomiarem, opisem i klasyfikacją, a wystawienie na pokaz efektów tych działań było ważne z punktu widzenia cywilizacyjnego samopotwierdzania się. W szerszej perspektywie wiązało się to z umacnianiem ideologii państw narodowych i z rozwojem kolonializmu. Ekspozycyjny przekaz pośredniczył pomiędzy dyskursem oficjalnym, ideologicznym, politycznym i naukowym a kulturą o szerszym zasięgu. Tu narracje historyczne i antropologiczne, ideologie narodowe i ponad-narodowe zyskiwały walor atrakcyjnej i pouczającej rozrywki. Żywości dodawały im komentarze prasowe i różnego rodzaju przedsięwzięcia pedagogiczne, inicjowane przez towarzystwa religijne, filantropijne i naukowe[20]. Do oficjalnych terenów wystawienniczych doklejały się przejściowe strefy spontanicznych inicjatyw widowiskowo-handlowych o charakterze skłaniającym się ku rozrywce burleskowej i nieco rozpustnej, gdzie często parodiowano to, co wystawiano na oficjalnym terenie wystawowym.

Szczególną siłę ekspresji miały wielkie wystawy światowe. Pierwsza z nich, nazwana Wielką Wystawą Przemysłu Wszystkich Narodów, odbyła się w Londynie w roku 1851. We wzniesionym na tę okoliczność Kryształowym Pałacu – ogromnej budowli ze szkła i stali – poszczególne kraje miały przedstawić szerokiej publiczności swoje osiągnięcia. Brytyjski sukces wystawienniczy szybko znalazł naśladowców. Europejczyk, który u schyłku wieku rozsmakowałby się w takich imprezach, a ograniczyłby się jedynie do własnego kontynentu, w Wiedniu musiałby być w roku w 1873, w Brukseli – w 1883 i w 1897, w Antwerpii w 1893, w Londynie w 1862, w Dublinie w 1853, we Florencji w 1861, w Amsterdamie w 1864. Paryż poznałby jak własną kieszeń, jako że Francuzi prześcignęli wszystkich w swojej pasji urządzania Wielkich Sepektakli: (1855, 1867, 1878, 1889, 1900). Gdyby ów wielbiciel wielkich wystaw zdecydował się powędrować do Ameryki, poznałby Nowy Jork, Filadelfię, Chicago, St. Louis, Buffalo, San Francisco, Seattle, Atlantę, Nowy Orlean, Nashville. Niektóre z organizowanych tam wystaw były wydarzeniami o charakterze lokalnym, inne aspirowały do statusu narodowych lub międzynarodowych. W jaki sposób ukazywały świat? Jakie miejsce przyznawały w nim członkom innych kultur?

19/ R. Corbey *Ethnographie*...

20/ W tych „miejscach pielgrzymek do fetysza towaru", jak określił je Walter Benjamin, człowiek był uwodzony przez rzeczy. Zob. także: „Wystawy światowe przydają blasku wartości wymiennej towarów. Tworzą ramy, dzięki którym ich wartość użytkowa schodzi na plan dalszy. Otwierają świat zwidów, do którego człowiek wstępuje, by pozwolić się zabawiać" (W. Benjamin *Paryż – stolica dziewiętnastego wieku*, w: *Anioł Historii. Eseje, szkice, fragmenty*, Poznań 1996, s. 324).

W londyńskim Kryształowym Pałacu pokazano liczne wyroby wykonane z surowców pochodzących z kolonii. W ten sposób Królestwo zaznaczało swoją imperialną pozycję. Wystawa paryska uwzględniła materiały etnologiczne i archeologiczne. Te dwa wątki kolonialnego spojrzenia na świat materialny i ludzki (osiągnięcia industrialne cywilizacji oraz prymitywizm na peryferiach imperium) na różne sposoby wplatano w kolejne ekspozycje. Ludy pozaeuropejskie ukazywano jako pewne podmioty zbiorowe, co pozostawało w zgodzie z ogólną koncepcją wystawienniczego przekazu[21]. Podmiotami zbiorowymi były również państwa narodowe, uczestniczące w rozwoju świata i jako ulepszające jego porządek. Na ekspozycyjnej scenie narodowe czasy lokalne odnoszono do ogólniejszej perspektywy – do cywilizacyjnego rytmu modernizacji świata. W ten sposób historie narodowe zyskiwały korzystne tło. Czas narodowy gospodarza wystawy reprezentował czas nowoczesnych dążeń. Gra mogła toczyć się w kilku planach tym zręczniej, że inspiracji dostarczały różne rocznicowe preteksty[22]. Rocznicowe obchody przypominały historię narodu, natomiast ogólna ideologia ekspozycji nawiązywała do międzynarodowego czasu nowoczesności i dokonań ludzkości.

Przedstawiciele społeczeństw plemiennych, pokazywani razem z materialnymi wytworami swego rzemiosła, w zaaranżowanych na ten cel domostwach i wioskach nie byli już kuriozalnymi dzikusami; byli to Inni ujmowani jako zbiorowość o określonym miejscu w cywilizacyjnym porządku. Pokaz mieszkańców z ziem, nad którymi rozciągnięto panowanie, pełnił funkcje propagandowe. Jeśli jawili się jako brutalni i krwiożerczy, rola zachodniej cywilizacji zdawała się oczywista – chodziło o złagodzenie ich „nieludzkości". Wystawy nie tylko zaznajamiały z wyrobami o charakterze rzemieślniczym i artystycznym. Aranżowano też teatralne sceny wojenne, scenki z życia codziennego i fragmenty działań rytualnych. Szczególnym zainteresowaniem publiczności cieszyły się przedstawienia ukazujące czyny wojenne, akty kanibalizmu i praktyki łowców głów. Z czasem obok wiosek dahomejskich, senegalskich czy somalijskich zaczęły pojawiać się wioski szkockie i irlandzkie. Przestrzenna bliskość obrazów z życia prostych Europejczyków i tubylców nie oznaczała bynajmniej ich jakościowego podobieństwa; wręcz przeciwnie, zdawała się podkreślać odmienność „pierwotności" świata zachodniego od tej kolonialnej. O ile „pierwotność" kojarzona ze społeczno-

---

21/ Ustalone już wówczas były dwa podstawowe sposoby ukazywania Innych – objazd w typie Hagenbeckowskim, roszczący sobie pretensje do etnograficznej rzetelności, oraz pokazy dziwów i osobliwości w stylu tych, w których celował słynny impresario cyrkowy Phineas Tylor Barnum. Podział ten zresztą nie był bezwzględny – Hagenbeckowi też zdarzało się pokazywać osobliwości. Wystawy światowe czerpały inspirację z obu źródeł.

22/ Paryska *Exposition Universelle* upamiętniała 100-lecie rewolucji francuskiej, wystawa filadelfijska z 1876 – 100-lecie amerykańskiej niezależności, ta w Melbourne w 1888 – 100-lecie europejskiego osadnictwa w Australii. (Za kolejne sto lat w Brisbane z okazji 200-lecia tegoż osadnictwa urządzono *Expo '88*). Chicagowska wystawa 1893 celebrowała 400-lecie odkrycia Ameryki przez Kolumba. Nowojorski *World's Fair* z 1939 odwoływał się do 150-lecia objęcia prezydentury przez Waszyngtona.

ściami pozaeuropejskimi mogła być przymiotem żyjących przodków, należąc do cywilizacyjnych narracji o rozwoju ewolucyjnym i cywilizacyjnym, to ta druga wiązała się z dyskursem o ludowej tradycji własnego narodu. Reprezentacja życia w rodzimych wioskach to obraz narodowych „początków", służący konstruowaniu wizji spójnej wewnętrznie kultury narodowej, posiadającej zakorzenioną w historii tradycję. Natomiast liczne kultury pozaeuropejskie wydawały się nie mieć tego rodzaju historii[23]. Postulowane ujednolicenie świata, dokonujące się metodycznie i zgodnie z prawami nauki, miało prowadzić do uwalniania świata od tradycji nie-scjentystycznej. Nauka mogła uzasadnić i uprawomocnić najróżniejsze działania, a mariaż dyskursu naukowego i widowiska dawał duże możliwości perswazyjne. Na światowych ekspozycjach zwiedzający mogli zapoznać się z badaniami nad cechami rasowymi, prowadzonymi w specjalistycznych laboratoriach antropometrycznych i psychometrycznych. Mieszkańców Ziemi mierzono, studiowano, porównywano, a działania te współuczestniczyły w tworzeniu pewnej ogólniejszej sugestii, że możliwe jest zawarcie egzotycznej różnorodności w ramach pewnej większej całości. Całością tą miała być kultura zachodnia – podmiot zdolny w sposób świadomy i odpowiedzialny troszczyć się o resztę świata, sprawować nad nią opiekę, nadzór, kontrolę.

Dzicy, których potrzebuje postęp

Przekonując o dostępności świata, o porządkującej mocy nauki i instytucji wprowadzanych przez cywilizację, ekspozycje zmierzały jednocześnie do zdobycia serc i umysłów spektatorów. Uwodziły, obiecując możliwość totalizującego oglądu. Pozwalały objąć wzrokiem pewną metonimicznie reprezentowaną „całość", otwierały świat dla oka i umysłu, zamykając go jednocześnie w ramach pewnej pojęciowej całości o charakterze wartościującym[24]. Kompleks wystawienniczy – twierdzi Tonny Bennett – przenosi różne podmioty z ograniczonej i nie dla wszystkich widocznej przestrzeni w przestrzeń bardziej otwartą. Bennett stara się stonować nierzadkie opinie mówiące o podobieństwach instytucji wystawienniczych do Foucaultowskich instytucji ograniczających, takich jak azyl, klinika czy więzienie[25]. W kompleksie wystawienniczym publiczności przyznano prawo do chlubienia się osiągnięciami cywilizacji i prawo do świadomego oglądu własnego społeczeństwa. W tej cywilizacyjnej utopii podział nie przebiegał pomiędzy rządzącymi a rządzonymi obywatelami kraju. Przeniesiony został gdzie indziej – między cywilizacyjną

23/ A.E. Coombes *Etnography and the formation of national and cultural identities*, w: *The Myth of Primitivism. Perspectives on art*, red. S. Hiller, London–New York, s. 189-214.

24/ T. Bennett *The Exhibitionary Complex*, N.B. Dirks, G. Eley, S.B. Ortner, (red.) *Culture / Power / History. A Reader in contemporary Social Theory*. Princeton, New Yersey 1994.

25/ Tak ukazuje je na przykład Douglas Crimp podkreślając, iż wpisane są one w układ relacji instytucjonalnych i zależne od pewnych formacji dyskursywnych (naukowych, estetycznych, artystycznych); i w istocie sprawują funkcje ograniczające (D. Crimp *On the Museum's...*, s. 45).

jedność inne, niecywilizowane ludy. Wizja wiążąca historię i cywilizację narodów zachodnich z innymi kulturami była totalna. Narracje biegły w ustalonym kierunku, a społeczności prymitywne wypadały z porządku historycznego, dostając się gdzieś w sferę między naturą a kulturą (sfera ta pod pewnymi względami przypominała tę, w której niegdyś sytuowały się osobliwości anatomiczne). Historia ludzkości jawiła się jako epifania postępu, a rozwój – jako transformacja dzikości w cywilizację. Europejczycy podążali w pierwszym szeregu, gotowi podać rękę bardziej zapóźnionym. Na tych, którzy pozostawali z tyłu, spoglądano jak na artefakt z odległych czasów, jak na „współczesnych przodków". Chociaż pokazywani na ekspozycjach byli autentyczni, to zdawali być się pozbawieni własnych głosów, wyzuci z własnych myśli. Tak ujmuje to Corbey

> Ich własne głosy i wizje – często, o ironio, równie etnocentryczne i wszechwiedzące, jak te zachodnie – były wyciszane.[26]

Umieszczono ich za ogrodzeniem, za barierką czy choćby za rzędem ławek, a granica ta nie tylko wyznaczała terytoria przynależne widzom i aktorom, ale i definiowała pełną dystansu relację między widzem a przedmiotem jego oglądu.

***

Powyższy zarys ma charakter uogólnienia opisującego tendencję dominującą (choć nie jedyną) w wystawienniczym przekazie. Wizja kolonii jako dostarczycieli surowców i towarów, jako antropologicznych i etnograficznych laboratoriów czy w końcu jako klejnotów w imperialnej koronie to najbardziej widoczna, jakkolwiek nie jedyna strona ekspozycyjnych przedsięwzięć. W dumnych narracjach cywilizacji można się dopatrzyć pewnej ambiwalencji. Wiara w niezaprzeczalność wartości nowoczesnego postępu podszyta była lękiem przed „degeneracją" świata zachodniego. W tym ujęciu kultury kolonialne mogły być postrzegane jako enklawy naturalności lub źródłowe miejsca kulturowego i społecznego porządku. Ekspozycyjny przekaz nie był jednogłosowy i nie jest więc przesądzone, jak zwiedzający ekspozycję zinterpretują ten przekaz, a ponadto publiczność składała się z istot, które nie tylko „pochłaniają widoki", ale i dokonują ich interpretacji. To jednak byłaby już druga strona działania retoryki pozwalającej wykorzystywać dzikich i Innych w szeroko rozumianej cywilizacyjnej autoprezentacji. Totalizujące cywilizacyjne wizje wydawały się prawomocne jedynie do czasu. Zostały ustalone w okresie, gdy poszczególne elementy ludzkiego otoczenia wpisywano w historyzujące, ewolucjonistyczne ramy reprezentacji. Praktyki te stopniowo zaczęły być dezawuowane i krytykowane. Prezentowanie Innych jako żyjących przodków i jako obiektów poddających się działaniom dziedziców cywilizacji europejskiej umacnia nierówność nierówności między kulturami, a przy okazji arbitralnie definiuje relacje pomiędzy preferowanymi przez nie wartościami. Ta arbitralność jest nie do przyjęcia; tak jak nie do przyjęcia jest fetyszystyczne kolekcjonowanie in-

26/ R. Corbey *Ethnographie...*, s. 364.

nych kultur[27]. Krytyka wiązała się z ogólniejszymi przemianami w sposobach ujmowania rzeczywistości i w metodologii ich poznawania, z rozbijaniem wielkich narracji, z relatywizacją podejść badawczych, z próbami wsłuchiwania się w to, na co wskazują konstrukty poznawcze inne niż te tworzone w łonie własnej kultury. W dyskusjach tych chodziło tyle o Innych, ile i o nas samych, o nasze miejsce w narracjach, które tworzymy. Ci, którzy różnią się od nas (fizycznie, mentalnie, kulturowo czy też historycznie), określani mianem dzikich, dzieci natury, ludów pierwotnych, kultur prymitywnych; widziani jako ogniwa ewolucji gatunkowej i cywilizacyjnej, jako mieszkańcy raju utraconego, lub cząstki kulturowego kalejdoskopu świata – okazują się potrzebni po to, byśmy mogli pogłębiać rozumienie własnej tożsamości. Stopniowo dziki stawał się coraz mniej osobliwy, zyskiwał duszę, osobowość, tożsamość porównywalną z naszą. Tak zmienił się w Innego. Dzikiemu odmówiono prawa istnienia zarówno ze względów epistemologicznych (zrodziły go dawne mity i naukowy aprioryczny dogmatyzm), jak i moralno-etycznych (pojęcie dzikości nosi na sobie silne piętno sądów wartościujących). Inny winien być nie tylko lustrem, w którym przegląda się Europejczyk, ale i autonomicznym podmiotem mającym prawo mówienia własnym głosem. Tu rodzi się myśl o wyznaczaniu granic wolności reprezentowania Innych: niech ich ciała i dusze pozostaną wolne, niech władza spojrzenia nie będzie przynależna tylko jednej stronie. Nadal w różnych obszarach rozrywki i rekreacji oglądamy zespoły etniczne, prezentujące tradycyjne tańce i obrzędy, często odpowiednio dopracowane i uatrakcyjnione na użytek pokazu; od tubylców (świadomych swej etniczności) nabywamy turystyczne gadżety zwane wytworami sztuki etnicznej, rozsmakowujemy się w egzotycznych potrawach. Sfera publicznej rozrywki jak niegdyś stanowi żywy nerw kultury. Nadal wygrywane są tu wątki różnorodności, nadal drażniona jest ciekawość i pragnienie nowości, jakkolwiek stare wątki osobliwości i niezwykłości podejmuje się tu na nowe sposoby. Ale to już zupełnie inna historia...

[27] J. Clifford *Objects and Selves – An afterward*, w: *Objects and Others*, red. G.W.Jr. Stocking, Madison 1985, s. 244.

Andrzej DĄBRÓWKA

Dawne procesy zwierząt jako dramaty rytualne

I

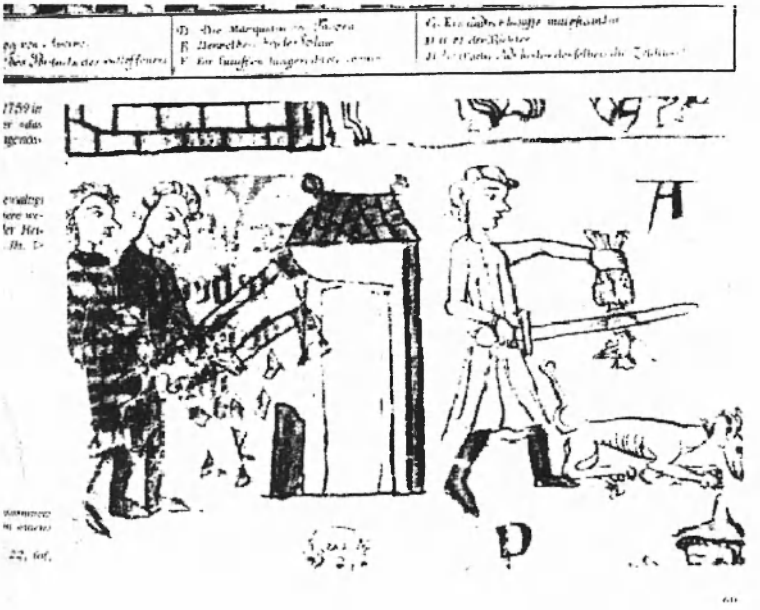
W minionym tysiącleciu przed sądami kościelnymi i świeckimi krajów Europy Zachodniej przetoczyło się wiele procesów, w których oskarżonymi były zwierzęta[1]. Od połowy XIII do połowy XVIII wieku udokumentowano około dwieście procesów przeciwko zwierzętom, które spowodowały śmierć człowieka lub wyrządziły znaczące szkody jakiejś ludzkiej zbiorowości. Wzmianki o procesach (bez zachowanych akt) są jeszcze starsze (824, krety w dolinie Aosty).

Rozróżniamy procesy kryminalne przed sądem świeckim, w których oskarżano pojedyncze zwierzęta domowe, „winne" np. zabicia człowieka; oraz procesy kościelne, w których sądzono nieuchwytnych „sprawców" plag, dokuczających ludności jak gryzonie czy owady. Sądzono zwykle zaocznie, czasem jednak sprowadzano na rozprawę egzemplarz gatunku, skazując go i wykonując na nim egzekucję[2].

1/ Podstawową pracą jest wciąż zbiór E.P. Evansa *The Criminal Prosecution and Capital Punishment of Animals*, London 1906. Największe wcześniejsze opracowania i zbiory dokumentów: Berriat-Saint-Prix *Rapport et recherches sur les procès et jugements relatifs aux animaux*, „Memoirs dc la societé royale des antiquaires de France" 1829, 8, s. 403-450; L. Ménabréa *De l'origine, de la forme et de l'esprit des jugements rendus au moyen ge contre les animaux*, „Memoirs de la societe royale de Savoie" 1846, 13, s. 399-557. Ponadto K. von Amira *Thierstrafen und Thierprocesse*, „Mitteilungen des Instituts für Oesterreichische Geschichtsforschung" 1891, 12 s. 545-601; H.A. Berkenhoff *Tierstrafe, Tierbannung und rechtsrituelle Tiertötung im Mittelalter*, Strassburg 1937; ostatnio E. Cohen *Law, folklore and animal lore*, „Past & Present" (1986) nr 110, s. 6-37; P.S. Berman *Rats, Pigs, and Statues on Trial: The Creation of Cultural Narratives in the Prosecution of Animals and Inanimate Objects*, „New York University Law Review" 1994, 69.

2/ E. Cohen *Law...*, s. 10; K. von Amira (*Thierstrafen...*) stosuje odpowiednio terminy: *Tierstrafe*, *Tierprozesse* i *Tierbannung* – ekskomunika adresowana do gatunku na jakimś terytorium.

Wyłącznie ten typ, znany ze zwyczajów Lozanny w XV w., występuje na obszarze południowosłowiańskim[3]. Trzeci rodzaj procesów obejmował przedmioty, które bądź to były narzędziem przestępstwa, bądź w jakiś sposób przyczyniły się do nieszczęścia (np. padające drzewo). Można tu zaliczyć nieprocesowe egzorcyzmy i klątwy, a także zniszczenie zwierzęcia w karaniu zoofilii, połączone z usuwaniem akt procesowych[4]. Pokrewna z tą jest inna prawna tradycja germańska, nakazująca niszczenie domu, w którym zgwałcono kobietę. Zabijane były wówczas także zwierzęta, które przy tym były, a jej nie pomogły[5].



W procesach kościelnych, występujących prawie wyłącznie na obszarze romańskim, najliczniej w XV wieku (K. von Amira, s. 570), stosowano starą procedurę oskarżycielską, tzn. oskarżenie przed sąd biskupi wnosili mieszkańcy wsi poszko-

3/ K. von Amira *Thierstrafen*..., s. 573.

4/ Berkenhoff nazwał to *Tiertötung*. Dawniej (antyk, żydzi) zwierzę zabójca było nieczyste, nie jadło się go, dawano je „psom na pożarcie"; w XVI w Niderlandach rozdawano biedocie (E. Cohen *Law*..., s. 18).

5/ Rysunkowy kodeks *Sachsenspiegel*, odpis heidelberski z XIV w. (reprodukcja w: W. Schild *Alte Gerichtsbarkeit. Vom Gottesurteil bis zum Beginn der modernen Rechtsprechung*, München 1980, nr 124, s. 68.

dowanej np. plagą much (1587)[6]. Świecka procedura inkwizycyjna (oskarżenie z urzędu wnosił prokurator reprezentujący władzę państwową), choć była częstsza na obszarze germańskim, najwcześniej weszła we Francji i związanej z nią politycznie Flandrii, i np. w Niemczech dłużej musiał oskarżać jeszcze sam poszkodowany (tamże, s. 551, 570).

Charakterystyczne jest traktowanie zwierząt dokładnie tak, jak ludzi. Jednak w pewnych tradycjach lokalnych właściciel musiał, lub mógł najpierw opowiedzieć się, czy przyznaje się do zwierzęcia i za nie odpowiada; jeśli się odeń dystansował, uwalniał się od wszelkiej odpowiedzialności, ale zwierzę stawało się bezpańskie i od tej pory to jego dotyczyła procedura karna (tamże, s. 551).

W dotychczasowych ocenach procesów zwierząt dominowały kategorie odpowiedzialności prawnej lub moralnej. Nowsza interpretacja antropologiczna widzi w nich rytuały oczyszczające społeczność z przestępców, przywracające równowagę moralną i definiujące normy. W szkicu dodaję aspekt odpowiedzialności religijnej (człowiek odpowiada wobec Boga za sferę *profanum*), oraz zwracam uwagę na funkcję dydaktyczną procesów oraz znanych z folkloru dramatów rytualnych; służyły one poznawaniu norm, a także definiowaniu przestępstw; uczyły zarazem wizualnie i praktycznie procedur prawnych, pokazując ich działanie.

II

W starożytnej Grecji do osądzania zwierząt i przedmiotów powołano specjalny trybunał w Atenach, co usankcjonował Platon w *Prawach*; procedura miała aspekt praktyczny, który Maria Ossowska określiła jako asekurację: zwierzę lub przedmiot powodujące śmierć człowieka zagrażały trwale ludziom, albowiem „mogły w ogóle mieć w sobie jakąś moc śmiercionośną"[7].

Esther Cohen uważa, że tu była różnica między kulturą elitarną a ludową, ta ostatnia przypisywała zwierzętom rozumność, a czyniła to pod wpływem klasycznej tradycji literackiej, przekazanej w bajkach i eposach zwierzęcych. Tradycja ta zacierała podział między dziedziną ludzką a zwierzęcą. Wyobrażenia miały zostać wyparte za renesansu karolińskiego do sfery pogańskiej, co odżyło „w nauce XII w. jako chrześcijańska modyfikacja i adaptacja szczątkowych przekazów starożytnych". Przeciw temu od XIII w. kierowała się scholastyczna ofensywa antybajeczna (głównie św. Tomasz z Akwinu). Także później nie było wśród uczonych zgody w ocenie zwierząt: Montaigne stawiał ich moralność i racjonalność wyżej od ludzkiej, podczas gdy Descartes odmawiał im nie tylko moralności i rozumności, ale nawet świadomości[8].

6/ Saint-Julien-de-Maurienne (pełny protokół w: L. Ménabréa *De l'origine...*) cyt. wg E. Cohen *Law...*, s. 13.

7/ M. Ossowska, *Z dziejów pojęcia odpowiedzialności*, w: *O człowieku, moralności i nauce: miscellanea*, Warszawa 1983, s. 399-403.

8/ P. Harrison *The Virtues of Animals in Seventeenth-Century Thought*, „Journal of the History of Ideas" 1998, 59, s. 463-484.

Ludowe przekonanie o bliskości między człowiekiem a światem zwierząt poparte było powszechnym osobistym doświadczeniem: współpracą, opieką, zabawą[9]. Co to znaczy „ludowe"? Toż i królowe ściszały głos, widząc wlatującą do komnaty dużą muchę, bo się bały, że nie tylko podsłucha ich intrygi, ale że wszystko rozniesie[10]. Szczególne więzi między świętymi a zwierzętami również przeczą sugestii Cohen, jakoby to jedynie lud miał specjalne stosunki ze zwierzętami (rolnictwo, bliskość natury). Nie mówmy o ludowości tego podejścia do zwierząt, jeśli nie chcemy głosić, że elity nie uznawały świętych, którzy uzdrawiali, a nawet wskrzeszali zwierzęta. „Uzdrawiała Kinga nie tylko ludzi, ale i konie, ... nawet pszczoły..."[11]. Jerzy Starnawski odnotowuje w żywocie św. Jacka „wskrzeszenia, także, nie po raz pierwszy w naszej hagiografii, konia". Święty Błażej uzdrawiał dzikie zwierzęta niemalże jak dobrze działająca ubezpieczalnia: „Gdy któreś zwierzę zachorowało, udawało się natychmiast do św. Błażeja, a on przywracał mu zdrowie"[12].

Jednak nawet uczone ujęcia nie są tak zdecydowane. „Mocniejsze od oficjalnej [chrześcijańskiej] prawdy głoszącej, że tylko człowiek ma duszę, okazały się tendencje do antropomorfizowania zwierząt" (Ossowska, s. 399). Celnym przykładem takiego uczłowieczania jest podanie o psie Aubry'ego z Montargis, pies ponoć wystąpił jako strona w pojedynku sądowym; rzecz uważano za fakt, który przytaczano w traktatach prawniczych[13]. Tu widać, jak do wiedzy o procesach włączają się przekazy romansowe i bajeczne (K. von Amira, s. 581).

Antropomorfizacja była zapewne możliwa również dlatego, że z trzech dusz, o których mówiła „klasyczna" psychologia (Platon, Arystoteles), dwie człowiek dzielił ze zwierzętami (zmysłową i wegetatywną), różnił się zaś wyłącznym posiadaniem duszy rozumnej. Unifikacja duszy, zastąpienie troistości trójaspektowością, jest wynalazkiem dominikańskim (tomizm), franciszkanie długo obstawali przy troistości, wyróżniając jedynie duszę rozumną jako pochodzącą od Boga[14].

9/ Można w tym nawet dostrzec jakąś intuicyjną antropologię. Ponieważ nie wyolbrzymiała ona różnic między dwoma światami, należałoby ją określić jako niesubtrakcyjną w sensie Rudolfa Zur Lippego (*Sinnenbewußtsein. Grundlegung einer anthropologischen Asthetik* Reinbek b. H. 1987).

10/ Maria Medycejska, matka Ludwika XIII: Gdon Tallemant des Raux, *Historyjki*, przekl. i oprac. Rachmiel Brandwajn, wyd. 2, Wroclaw 1991, s. 78; wskazówkę przekazał mi Mariusz Kazańczuk.

11/ J. Starnawski *Drogi rozwojowe hagiografii średniowiecznej w Polsce. Skrót większej całosci*, w: *Nurt religijny w literaturze polskiego średniowiecza i renesansu*, red. S. Nieznanowski, J. Pelc, Lublin 1994, s. 26 i 31; z odesłaniem do *MPH*, t. IV, s. 818-903.

12/ *Legenda na dzień św. Błażeja*, w: *Legenda Aurea*, wybór, przekł. J. Pleziowa, Wroclaw 1996, s. 185.

13/ Por. E. Cohen *Law...*, s. 23; J. Viscardi *Le chien de Montargis: Etude de folklore juridique*, Paris 1932; O. de la Marche, *Traitez et advis ... sur les duels...* Paris 1586, f. 8-9).

14/ Sprawę omawiam szerzej w: *Teatr i sacrum w średniowieczu*, Wroclaw 2001, podrozdz. 12.3, z odesłaniem do studium o głównym zwolenniku monopsychizmu: H. Krop, *Inleiding*, w: Krop *Siger van Brabant. De dubbele waarheid*, red. H. Krop, Baarn, s. 11-68.

Zdaniem Ossowskiej (s. 402), w cytowanych przypadkach „mieliśmy do czynienia nie tyle z koncepcją odpowiedzialności, odmienną od naszej, ile raczej z rozszerzeniem jej stosowalności" na zwierzęta i przedmioty nieożywione. „Nie różnicy w rozumieniu odpowiedzialności należy tedy przypisać pociąganie zwierząt do sądu, ile raczej różnicy poglądów na zwierzęta". To zmienny byl „zasięg pojęcia odpowiedzialności"; „ocena moralna wbrew pospolitemu mniemaniu, nie od tak dawna ma oficjalnie za wyłączny przedmiot człowieka", „nie ograniczała się do człowieka, a na pewno i dziś nie zawsze się ogranicza" (tamże, s. 403).

Wszelkie opisy procesów zwierząt niezawodnie wywołują rozbawienie swoją dziwacznością. A przecież jest to do dziś stosowana praktyka. Jedyną różnicą jest chyba tylko to, że – jak słusznie zauważyła Ossowska (s. 403) – w przypadkach pogryzienia ludzi przez psy „reakcja odwetowa odbywa się dziś bez sądu". Zostawia naszej domyślności przykrą prawdę, że to sami właściciele dokonują jakiejś formy egzekucji: ojciec zabija psa, który pogryzł jego dziecko. Dzieje się tak zwłaszcza, jeśli sprawa nie nabrała rozgłosu, w przypadku nagłośnienia wydarzenia słyszymy o poddaniu zwierzęcia obserwacji, a jeśli wypada ona negatywnie, rzecz załatwia weterynarz. Dokonuje on naukowej interpretacji tego, co tradycja nazywała „mocą śmiercionośną" – jest nią dzikość, agresywne zachowanie grożące realną szkodą. Jedyna różnica polega rzeczywiście na braku procesu i na tym, że zwierzę nie jest wieszane[15] ale, jak to się ładnie mówi, „usypiane"[16].

Tak więc problem odpowiedzialności za szkody wyrządzone przez zwierzęta nie przestał dzisiaj bynajmniej istnieć, tyle że oskarżonymi nie są one same, ale ich właściciele. To samo dotyczy szkód wyrządzonych przez przedmioty. W obu przypadkach zmiana wygląda na racjonalizację. Powstają jednak nowe paradoksy. Zgadzamy się, że jeśli pies ugryzł dziecko, zostaje ukarany właściciel, ale właściciel nie zostaje ukarany, jeżeli pies pogryzł jego właśnie. To zaś oznacza, że skazywanie właściciela w innych przypadkach nie jest karą za naruszenie prawa, ale zemstą[17]. W odniesieniu do zwierząt elementy odwetu (*lex talionis*), z zachowaniem życia, ale po wymierzeniu dotkliwej kary, były rzadkie. Na Sardynii wprowadzono w 1395 roku karę obcinania uszu; częściej odwetowe okaleczenie poprzedzało wykonanie wyroku śmierci; w Falaise w 1386 roku świni, która pogryzła dziecku twarz i rękę, obcięto przed zabiciem ryj i jedną nogę (K. von Amira, s. 553).

15/ W lutym 2002 roku gazety donosiły o samowolnym zabiciu hałaśliwego psa i powieszeniu go na balkonie domu.

16/ Szerzej o pozycji zwierząt w prawie i obyczaju zachodnim: W. Sellert *Das Tier in der abendlndischen Rechtsauffassung*, w: *Studium Generale. Vortrge zum Thema Mensch und Tier*, Hannover 1984; A. Laufs *Das Tier im alten deutschen Recht*, „Forschungen zur Rechtsarchologie und Rechtlichen Volkskunde" 1985, 7, s. 109-129; T. Margul *Zwierzę w micie i kulcie*, Lublin 1996; J. Serpell *W towarzystwie zwierząt: analiza związków ludzie-zwierzęta*, przeł. A. Alichniewicz, A. Szczęsna, Warszawa 1999.

17/ W tym kierunku szły niektóre wcześniejsze interpretacje sprowadzające cały średniowieczny wymiar sprawiedliwości do zwykłej zemsty (*ein blosses Rachesystem*) – K. von Amira *Thierstrafen...*, s. 548.

Sądy amerykańskie rozśmieszają nas wyrokami, w których na wielkie odszkodowania są skazywani właściciele przedmiotów, które spowodowały czyjąś krzywdę. Posiadacz domu musi wypłacać rentę włamywaczowi, za to, że ów złamał sobie nogę, wszedłszy na dach domu, do którego się chciał włamać; winny właściciel zaniedbał mianowicie remontu dachu, aby się nie zawalił pod nikim, kto tam wejdzie, wykonując swój zawód.

W szczególności wyraźnie należy tu wymienić zarządzanie przez sąd przepadku mienia, które posłużyło do popełnienia przestępstwa. Instytucję tę krytykuje wielu prawników stwierdzających jej pokrewieństwo z antycznym prawem konfiskaty, niestety ograniczają się oni do wykazywania irracjonalności prawa, które personifikuje przedmioty, aby móc uznać je za winne (P.S. Berman 1999)[18]. W tamtych zwyczajach sądowych racjonalność jest po części podobna do naszej. Nie nazwiemy dziś sprawcą czyjejś śmierci drzewa, które się akurat przewróciło, ani nie będziemy precyzyjnie rozróżniać niuansów, aby daną rzecz zaliczyć do deodandów[19], ale przecież wypadki śmiertelne badane są, aby ustalić okoliczności i przyczyny śmierci, np. ustalić narzędzie zbrodni. „Fizycznie" patrząc nie ma różnicy, czy ktoś został zabity przez kamień spadający swobodnie, czy rzucony przez człowieka. W obu przypadkach bezpośrednią przyczyną jest uderzenie kamienia i to on jest w tym sensie bezpośrednim „sprawcą". Tu nie ma różnicy, pojawia się ona wówczas, gdy uwzględniamy procesualny charakter zdarzeń. Nie zawsze od razu wiadomo, częścią jakiego procesu (ciągu powiązanych czynności) był sprawca – należało to stwierdzić. Poznanie wszystkich czynników, które doprowadziły do czyjejś krzywdy, nawet jeśli nie pozwala wykryć ludzkiego sprawcy, stwarza warunki do usunięcia zagrożeń na przyszłość.

Są tu dwa sprzeczne mechanizmy: upamiętniania i zacierania pamięci. Ostrzeżeniu przed niebezpieczeństwami może służyć upamiętnianie złych zdarzeń. Materialne ich okoliczności nie są tym objęte. Nie przechowuje się narzędzi zbrodni, ani nie utrwala śladów zjawiska gorszącego, ale raczej je – w tym samym celu – niszczy. Wiadomo, że nóż, który posłużył do zabójstwa, ani nie był jedynym nożem, który się do tego nadawał, ani drugi raz by tego sam nie zrobił, mimo to się go niszczyło. Ręka złoczyńcy, która trzymała zbrodnicze narzędzie, poszłaby z mordercą do grobu, bo zawisł na szubienicy, ale jednak rękę odciętą jeszcze osobno palono. Jest w tym nadmiarze pewna informacja, którą określimy mianem rytualności. Na tę zawartość zwrócił niedawno uwagę amerykański historyk prawa, Paul Schiff Berman. Opisane procedury prawne określił jako rytuały społeczne, służące usunięciu ze wspólnoty przestępcy (*transgressor*) w celu odpokutowania za zło. Wbrew współczesnej praktyce usuwanie szkodliwych przedmiotów było oder-

18/ Tak Ossowska: „Sprawstwo przypisywano przedmiotowi tylko w pewnych warunkach. [...] Ruch przedmiotu był tedy ważny dla ustalenia sprawstwa i nader subtelna kazuistyka określała, kiedy to jakiś przedmiot można pomówić o ruch śmiercionośny, a kiedy nie".

19/ Tak się określa w prawie angielskim skonfiskowane rzeczy, przeznaczone na fundusz „zaduszny": *pro anima regis et omnium fidelium defunctorum* (K. von Amira *Thierstrafen*..., s. 594).

wane od ich przynależności, tzn. całkowicie niezależne od jakichkolwiek procedur prawnych, które stosowano wobec właścicieli[20], a wręcz niezależnie od ich postępowania: przedmiot przepadał, choć wcale nie należał do danego właściciela, kiedy komuś posłużył do popełnienia przestępstwa[21].

Taki stosunek do przedmiotów i zwierząt nie tłumaczy, dlaczego tak ściśle przestrzegano procedur sądowych. Istniały przecież bardzo skuteczne rytuały usuwania czy piętnowania sprawców wykroczeń moralnych, nienaśladujące sądu (tak jak lincz), choć również będące formą samosądu, np. dokuczanie lub wręcz wykurzanie cudzołożników, praktykowane po wsiach (opisane m.in. w *Chłopach* Reymonta w odniesieniu do kobiety), które jest znane w literaturze przedmiotu jako *charivari*[22]. Pokrewną formą porachunków zbiorowych są różnego rodzaju tumulty.

Całość obszaru można ujednolicić dzięki konstrukcji spektrum sakralności[23]. Różne typy zachowań sakralnych (tzn. uświęconych w swojej niezmienności) można rozróżnić oceniając siłę sankcji za odstępstwa: od rozbawienia, przez niechęć, różne stopnie potępienia moralnego do kar sądowych, wymierzanych na podstawie prawa pisanego. Różne czasy i społeczności w różnych miejscach ustanawiają różne rozwiązania.

Kodyfikacja i powszechne wprowadzanie prawa pisanego o zasięgu państwowym oraz wejście do życia społecznego instytucji państwa posiadającego monopol władzy były wielką rewolucją, która wymagała długotrwałej edukacji. Dawne prawo zwyczajowe przeżywało kryzys tożsamości wskutek ponownego odkrycia prawa rzymskiego, i postępującej kanonizacji prawa królewskiego i kościelnego (E.C. Cohen, s. 25-26). Takie formy, jak procesy zwierząt, prowadzone według tradycyjnej procedury oskarżycielskiej (nie nowej inkwizycyjnej) były także formą oswajania się ze zmianami[24].

Jednocześnie w Kościele katolickim nastąpiły zmiany nakładające na wiernych większe obowiązki w trosce o własne zbawienie, ale i o budowę Kościoła jako ciała mistycznego. Życie doczesne toczyło się w świecie *profanum*, za co człowiek odpo-

---

20/ Por. P.S. Berman *An Anthropological Approach to Modern Forfeiture Law: The Symbolic Function of Legal Actions Against Objects*, „Yale Journal of Law & the Humanities" 1999, 11.1, s. 20.

21/ Por. O.W. Holmes *The Common Law* (1881), M.D. Howe (red.), Harvard Univ. Press 1963; s.11. (P.S. Berman *An Anthropological...*, s. 24).

22/ Również łączone z dramatycznością: M. de Roos *Een ezel kent men aan zijn oren. Charivaresk drama op de grens van de middeleeuwen en nieuwe tijd*, w: *Charivari in de Nederlanden. Rituele sancties op deviant gedrag*, red. G. Rooijakkers, T. Romme, Amsterdam (nr specjalny „Volkskundig Bulletin" 1989, 15.3).

23/ Schemat określam jako „drabinka Beckera" (*Teatr i sacrum...*; H. Becker *Sakralität und Skularitt*, w: *Sozialer Wandel*, red. H.P. Dreitzel, Neuwied 1967, s. 315-327).

24/ Doniosłość tej zmiany w historii cywilizacji europejskiej przedstawia studium Briana P. Levacka *The Witch-Hunt in Early Modern Europe*, London 1987 (wyd. 2, 1995); wyd. pol.: *Polowanie na czarownice w Europie wczesnonowożytnej*, przeł. E. Rutkowski, Wrocław 1991.

wiadał przed Bogiem[25]. Wyrazem tej odpowiedzialności jest często spotykany zapobiegawczy charakter kościelnej ekskomuniki wobec zwierząt. Stosowano ją nie tylko, kiedy już wyrządziły szkodę, ale kiedy się jej obawiano. Nie były to wówczas żadne kary, ale klątwy (maledykcje) czynione „gwoli zapobieżeniu przyszłemu złu" (*ut mala futura evitentur*)[26]. Inaczej zatem niż twierdzi Ossowska procesy zwierząt nie ilustrują idei odpowiedzialności zwierząt za ich uczynki, ale są formą przeżywania i wyrażania odpowiedzialności człowieka za powierzony mu świat.

III

Można mówić o odwecie czy karze za krzywdę wyrządzoną człowiekowi przez zwierzę czy przedmiot, który przyniósł śmierć. Można zrozumieć, dlaczego konfiskowano łańcuch, na którymś ktoś się powiesił. Powstanie takich procedur prawnych wolno tłumaczyć (K. von Amira, s. 591) wpływem prawa Mojżeszowego (*Lex Dei*, Księga Wyjścia, 21). Trudno jednak się zgodzić, kiedy oddziela on procesy świeckie od kościelnych i sprowadza te ostatnie do wypędzania ze zwierząt i przedmiotów ludzkich dusz i demonów, praktykowanego w indoeuropejskim animizmie: „Procesy zwierząt to procesy upiorów"[27].

Kiedy kaplicę protestancką skazywano na zrównanie z ziemią, dzwon zaś chłostano, zakopywano, a potem wydobywano już gotowy do nowej służby, nie było to wypędzanie złośliwego upiora ani kara za spowodowanie jakiejś krzywdy, ale stwierdzenie zdrady, wystawienie rachunku za odszczepieństwo, popadnięcie w nieczystość, wymagające rytualnego oczyszczenia przed ponownym włączeniem do wspólnoty. Nie wystarczają do regulacji życia na tej płaszczyźnie ani magiczne egzorcyzmy, ani oceny moralne. Magia nie uspokaja i nie zapewnia stałego bezpieczeństwa. Zły duch, którego trzeba najpierw zmusić, aby w ogóle odpowiadał na pytania[28], nigdy nie obiecuje wiecznej poprawy. Natomiast odpowiedzialność w kategoriach moralnych powstaje i obowiązuje na zasadzie wzajemności w stosunkach międzyludzkich, wewnątrzspołecznych, nie w jednostronnych relacjach ze światem zewnętrznym, w dodatku nieożywionym. Zresztą i między ludźmi zasady moralne nie zawsze wystarczają i muszą być wzmacniane, np. instytucją nieczystości rytualnej[29].

25/ Proces ten przedstawiam szczegółowo w książce *Teatr i sacrum*..., rozdz. III: *Profanum: gospodarstwo człowieka* (s. 165-248).

26/ K. von Amira *Thierstrafen*..., s. 561 (z odesłaniem do: B. Chasseneus *Concilia*, Lyon 1592, t. 1, cz. 1 1 i cz. 5, 107).

27/ *Der Thierprocess ist Gespensterprocess*. (K. von Amira *Thierstrafen*..., s. 599).

28/ Należy to do podstawowych zagadek demonologii, że diabeł wdaje się w rozmowę z egzorcystą.

29/ Pisałem o tym szerzej (*Teatr i sacrum*..., s. 539-541). Społeczną funkcją reguł nieczystości – zdaniem Mary Douglas – jest „wymuszanie potępienia moralnego, jeśli samorzutna reakcja jest zbyt powolna" (*Purity and Danger*, cyt. przekl. holenderski: *Reinheid en gevaar*, 1976, s. 169). Dobry przegląd społecznych funkcji rytuałów daje zbiór *Pluralism and*

We współczesnej antropologii kulturowej definiuje się rytuał jako „formalne, społecznie znormalizowane i powtarzalne działanie o bogatej symbolice, które służy kanalizowaniu emocji, definiowaniu doświadczenia i pomocy w rozumieniu"[30]. Najnowsze ujęcia rytuału odłączają go zatem od dawniej dominujących funkcji religijnych (regulacja stosunków między człowiekiem a *sacrum* w ujęciu Durkheima[31]), a więc i przywracania czystości rytualnej (P.S. Berman), i podkreślają jego charakter poznawczy: zaprowadzania porządku w chaosie ludzkich doświadczeń[32]. Wykluczając przestępcę, społeczność przywraca ład moralny, ale też wyznacza swoje granice i definiuje elementy, które nie mogą być doń włączone[33]. Wiadomo zaś, że najskuteczniejszym definiowaniem jest wskazywanie rzeczywistych egzemplarzy. Trwałego lub przejściowego wykluczenia z normatywnego lub legalnego porządku dokonuje się w ceremoniach degradacyjnych[34], które wytyczają granice między społecznością normatywną a tymi, co łamią normy[35]. Do ceremonii degradacyjnych należą również procesy sądowe, które prowadzą do usunięcia przestępcy zwykle przez uwięzienie; niektóre kultury obejmują tym postępowaniem również zwierzęta i przedmioty nieożywione[36].

IV

Aby rytuały mogły te wszystkie funkcje pełnić, musiały być dobrze znane. W sytuacji niepełności edukacji część tego zadania spadała na popularne zabawy i obrzędy o charakterze teatralnym, które można określić jako dramaty rytualne. Poznawczy charakter dramatu rytualnego dobrze oddaje definicja Clifforda Geertza. Wedle niego, jest to powtarzalna forma, którą inscenizuje sama publiczność, i która sprawia że „teoria staje się faktem"[37]. Definicja opierała się wpraw-

---

identity, red. J. Platvoet, K. van der Toorn, Leiden 1995, zwłaszcza artykuł Jana Platvoeta *Ritual in plural and pluralist societies* (s. 25-51) z pożytecznymi dodatkami: 1 – zawierającym definicje rytuału w porządku chronologicznym; 2 – encyklopedycznym zarysem antropologicznych teorii rytuału jako wyrazu struktury społecznej.

30/ Por. D.I. Kertzer *Ritual, Politics And Power* (1988, s. 8 za: P.S. Berman *An Anthropological...*).

31/ Por. E. Durkheim *The Elementary Forms Of Religious Life* (ang. 1915, s. 56, za: P.S. Berman *An Anthropological...*).

32/ Por. D.I. Kertzer *Ritual...* (zob. przyp. 30).

33/ Por. E. Cohen *The Crossroads Of Justice: Law And Culture In Late Medieval France*, 1993, s. 80 (za: P.S. Berman *An Anthropological...*).

34/ Por. H. Garfinkel *Conditions of Successful Degradation Ceremonies*, „American Journal of Sociology", 1960, s. 420, 423 (za: P.S. Berman *An Anthropological...*).

35/ Por. E. Cohen *The Crossroads...*, s. 77-80, za: P.S. Berman *An Anthropological....*

36/ Por. P.S. Berman *An Anthropological...*, s. 19-20.

37/ Por. C. Geertz *Local knowledge: further essays in interpretive anthropology*, London 1983, s. 30 (za: J. Platvoet *Ritual in...*, s. 43).

dzie na pojęciu rytuału religijnego, dzięki któremu „ludzie pozyskują wiarę przez to, że ją obrazują"[38], ale to samo można odnieść do wszelkiej wiedzy, w tym orientacji w instytucjach prawa. Jego procedury mogły być przez szeroką publiczność poznawane i uznawane za swoje dzięki uczestnictwu w ich pokazywaniu.

Dramaty rytualne stanowią formułę pośrednią czy łączącą rytuał i grę (zabawę). Różni je stopień formalizacji: określona – nieokreślona liczba stanów; określony – nieokreślony przebieg zdarzeń; przewidywalny – nieprzewidywalny stan następny; wiadome – niewiadome zakończenie (choć w grze jest ograniczona liczba stanów: wygrana, przegrana, remis)[39]. Te pierwsze cechy właściwe rytuałowi tłumaczą jego społeczną doniosłość i wyższość nad zabiegami magicznymi i zaleceniami etycznymi. W dramacie rytualnym wszystkie te kryteria nie mogą być ani zdecydowanie takie, ani przeciwne. Większość cech będzie bliższa rytuałowi, ale po drodze jest dużo niepewności. Historycznie rzecz biorąc, jest to linia rozwojowa literatury od (*quasi*-rytualnej?) formularności do autonomii. Zgodnie z definicją rytuału również dramat rytualny będzie nie zanadto magiczny, nie wyłącznie pojednawczy, ale przede wszystkim poznawczy.

Zachowania rytualne są formą jawności życia społeczeństw zorganizowanych przez kulturę ustną lub tych obszarów życia, których nie objęła standaryzacja prawna. Nowe prawo (oparte na procedurze inkwizycyjnej) manifestuje się jako siła społeczna i jako narzędzie cywilizacyjne, wymagające opanowania. Komunikacja społeczna zmusza do wyartykułowania zarzutów publicznie i jakiegoś ich publicznego rozpoznania. Mechanizm jest z gruntu samorządny i do pewnego stopnia demokratyczny. Procesy przeciw zwierzętom miały dydaktyczną – a szerzej – inkulturacyjną rolę: stwarzały okazję poznania procedur prawnych na przykładzie dobitnym, ale niedosłownie. Pośrednim dowodem umowności zwyczaju jest jego fiskalizacja – wcześniejsze zanikanie w odniesieniu do cenniejszych zwierząt gospodarskich, a dłuższe utrzymywanie w stosunku do drobniejszych (K. von Amira s. 550).

O rozumieniu całej umowności procesów świadczy to, że np. prawnik Philippe de Beaumanoir (rok 1283) sprzeciwiał się temu zwyczajowemu prawu, ponieważ zbrodnia zakłada intencję i rozumienie kary, a tego u zwierzęcia (*muta res*) nie ma. Św. Tomasz z Akwinu nie pochwalał ekskomunikowania zarazy, ponieważ zwierzęta nie mają rozumu, nie mogą czuć się winne i nie podlegają karze; co najwyżej mogą być wysłannikami diabła, ale wtedy to sprawca szkody, a nie narzędzie powinno być osądzone[40].

Rytuał oznacza określone tradycją czynności, które swoją wymową symboliczną mają spowodować z m i a n ę s y t u a c j i uczestników. Formę określają występy postaci reprezentujących zbiorowość i przedstawiających siły, z którymi ona

38/ Tamże.

39/ S.J. Tambiah *A Performative Approach to Ritual*, „Proceedings of the British Academy" 1979, 65, s. 118.

40/ *Summa Theologiae*, 2, 2, q. 76; Cohen *Law...*, s. 21.

obcuje. Rytualność graniczy z ćwiczebnością. Te dawne procesy, w których z pełną umownością zwierzęta traktowano jak ludzi, były swego rodzaju eksperymentem sądowym – stosowano obrazowe środki wykrycia sprawcy czy dotarcia do prawdy.

Wiemy, że korporacje prawnicze wykształciły również własną tradycję dramatyczną, która po części służyła uczeniu się procedur prawnych, służyła choćby jako pretekst. Z biegiem czasu był to już nie pretekst nawet, ale czysta konwencja. Proces sądowy staje się schematem kompozycyjnym w literaturze[41] głównie – choć nie tylko – komediowej[42]. W literaturze staropolskiej mamy taki tekst łaciński z 1735 roku[43]. Treść *intermedium* stanowi proces przeciwko owadom latającym: muchom, pszczołom itp.; dekret sędziego skazuje je na banicję. Od początku teatralny schemat procesu to była zabawa niemająca na celu zmiany sytuacji.

Zmianą sytuacji, którą sprowadzał dramat rytualny, było uświadomienie o regułach, aby nikt nie mógł się zasłaniać nieznajomością prawa. Zwrócono mi uwagę, że zbyt mała była częstotliwość tych procesów, aby mogły odegrać istotną rolę dydaktyczną[44]. Jednak do procesów udokumentowanych należałoby dodać jakąś ciemną liczbę zdarzeń, po których nie pozostały akta. Bardzo często zamiast przewodu procesowego przeciw zwierzętom jako stronie, prowadzącego krok po kroku do ekskomuniki, zadowalano się prostszymi formami publicznego oskarżania (np. bez wyznaczania obrońcy) lub wręcz rzucaniem na nie klątwy bez żadnego postępowania dowodowego, jak to w roku 1121 uczynił św. Bernard wobec komarów z Foigny: *excommunico eas*![45]. Do tego dochodzą autentyczne dramaty rytualne – ludowe zabawy naśladujące lub parodiujące rozprawy sądowe[46]. Jedne i drugie miały swoje drugie życie w formach literackich[47], przekazywanych często także z ust do ust. Najważniejsze jest jednak to, że tak niezwykłe wydarzenia, jak publiczne procesy zwierząt kultura ustna o wiele dłużej pamiętała, niż nam się dzisiaj wydaje. Dowód mogę przytoczyć z obszaru pokrewnego – zabaw publicznych. Z okazji festiwalu teatralnego, towarzyszącego świętu bractwa kurkowego w 1408 roku flamandzki kronikarz pisze, że tak wspaniałych obchodów z zabawa-

---

41/ Szerzej o tym H. Fehr *Das Recht in der Dichtung*, 1931.

42/ Różne typy zastosowania formuły procesowej w dramatach omawiam w Ekskursie 1, *Sceny sądowe w dramacie średniowiecznym*, w: *Teatr i sacrum*...

43/ *Declamatio sub forma iudicii*, 1735?, w: Kodeks Grudziądzki I (1731–1740), Rkps Bibl. Akademii Nauk Ukr. SRR we Lwowie, sygn. Bawor. 297, s. 108-117; *Nowy Korbut*, s. 214. Tekst zawiera jedynie krótkie wtręty polskie. Źródeł polskiego procesu należy szukać w zbiorach poważnych i żartobliwych procesów, np. *Processus iuris Ioco-serius*, druk 1611.

44/ Profesor A. Okopień-Sławińska (po wykładzie 30 października 2001, IBL PAN).

45/ K. von Amira *Thierstrafen*..., s. 561-566.

46/ Przykład „czystego" dramatu rytualnego – kaszubskiego ścinania kani omawiam w artykule *Polish Saint Plays of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, „The Early Drama, Art, and Music Review" 2000, 23.1, s. 18-49.

47/ Zob. przyp. 43 i 42.

mi, ucztami i widowiskami mieszczanie nie pamiętali od sześćdziesięciu lat[48]. Około roku 1750 zarówno ekskomunikowanie zwierząt, jak świeckie procesy zanikają, ale pamięć o nich trwa jeszcze dziesięciolecia, o czym świadczą pojedyncze próby wytoczenia procesów odnotowane na początku XIX w. Wówczas jednak wiedza o takim sposobie załatwiania sprawy jest już tajemna, np. duńscy wieśniacy dowiadują się o tym od znachorów i starych bab[49]. Dodatkowym czynnikiem utrwalającym wiedzę była niekiedy długotrwałość samego procesu, na co zwraca uwagę K. von Amira (s. 546) – przestrzeganie wszystkich procedur z ustawowymi terminami i drogami odwoławczymi sprawiało, że wprawdzie nie tak absurdalnie, jak niektóre procesy między ludźmi, jednak również procesy między człowiekiem a zwierzęciem nieraz się przeciągały, co oczywiście niezwykle potęgowało wrażenie i utrwalało pamięć o zdarzeniu.

Poznawanie siły nowego prawa pisanego, nauczanie jego procedur było możliwe i sensowne dzięki temu, że procesy zwierząt zawierały wszystkie „ludzkie" elementy: areszty, przesłuchania z torturami[50], obrońcy, obowiązek stawiennictwa, listy żelazne, odroczenia[51], względy dla „dzieci" i „kobiet ciężarnych", ta sama paleta kar łącznie z umorzeniem sprawy lub darowaniem kary w przypadku wykrycia błędu lub fałszu oskarżenia. Jeśli zapadał wyrok śmierci przez powieszenie, wówczas wieszano zwykle na drzewie, nie na szubienicy, ale poza tym cała procedura była ściśle przestrzegana łącznie z protokołowaniem, egzekucję zaś przeprowadzał zawodowy kat sprowadzany nawet z innego miasta (E.C. Cohen, s. 12). Egzekucja musiała się odbywać na lokalnym miejscu straceń, nierzadko przy biciu dzwonów. Widuje się ryciny, na których wieszane zwierzęta ubrane są w ludzką odzież[52]. Poznajemy z nich np. historię wilkołaka czy tylko wilka-ludojada, który zapędził się za kogutem do wsi, wpadł do studni, został złapany i zabity, a po ubraniu go w czerwoną odzież – powieszony na szubienicy. Właśnie tak dokładne aż do śmieszności

---

48/ Komentarz do święta brackiego we wschodnioflandryjskim Oudenaarde – D.J. van der Meersch *Kronyk der rederykkamers van Audenaerde*, „Belgisch Museum" 1842, s. 380.

49/ Przykład ok. 1805 r. wzmiankuje K. von Amira *Thierstrafen*..., s. 569. Przedtem jednak jako ostatnie procesy francuskie wymienia przypadki z r. 1793 i 1845 (za: Al. Sorel *Procès contre des animaux et insectes suivis au moyen ge dans la Picardie et le Valois*, Compiegne 1877, s. 16).

50/ Por. E.P. Evans *Criminal*..., s. 139 (za: P.S. Berman *Rats, Pigs*...; z odesłaniem do nowych badań, s. 310-313).

51/ Adwokat wyznaczony przez biskupa Augustodunum (Autun w Burgundii), aby z urzędu bronił oskarżonych szczurów, tłumaczył niestawienie się na rozprawę swoich klientów ich obawą przed kotami i żądał listu żelaznego (B. Chassenée *Concilium primum de excommunicatione animalium* w: *Concilia D. Bartholomaei a Chasseneo*, Lyon 1588, fol. 8-16, za: E. Cohen *Law*..., s. 14).

52/ K. von Amira *Thierstrafen*...(s. 554) z odesłaniem do Al. Sorela *Procès contre*..., s. 7; W. Schild *Alte Gerichtsbarkeit*..., s. 66-67, nr 116-118 (reprodukcje trzech rycin z 1685 r., przedstawiających tamto wydarzenie; przedrukowuję nr 118).

utrzymywanie procedury „ludzkiej" wskazuje na cel dydaktyczny i ostrzegawczy oto patrzcie, byście wiedzieli, co czeka sprawcę.

Jacek LEOCIAK

Twarze *in extremis*[1]

Eugéne Delacroix, który podobnie jak inni wielcy malarze posługiwał się zdjęciami jak rodzajem optycznego notatnika, wskazywał na niedoskonałość fotografii w oddawaniu natury. Polega ona, paradoksalnie, na zdolności uzyskania największego stopnia podobieństwa do przedmiotu. Fakt, że technika fotograficzna pozwala otrzymać maksymalnie wierny obraz rzeczywistości, może stanowić przeszkodę dla rozumu i wrażliwości. Najlepsze zdjęcia powstają w wyniku usterek czy niedostatków reprodukcji, które nie pozwalają

> na oddanie wszystkiego w sposób absolutny, pozostawiają pewne luki odciążające oko [...]. Gdyby oko miało doskonałość szkła powiększającego, fotografia byłaby nie do zniesienia.[2]

Niedoskonałość fotografii leżałaby więc w jej zdolności do wytworzenia doskonałej repliki sfotografowanego obiektu, ukazującej jednak tylko to, co zewnętrzne, bez możliwości sięgnięcia pod powierzchnię rzeczy i zjawisk, oddania ich istoty, bez możliwości syntezy, bez miejsca na pracę wyobraźni. „Zimna dokładność nie jest sztuką" – zapisał w swym dzienniku Delacroix[3]. W innym miejscu przestrzegał:

> Nie można tracić z oczu faktu, że dagerotyp musi być traktowany tylko jako tłumacz, który ma nam pomóc w zbliżeniu się do tajemnic natury; pomimo wrażenia zadziwiającej prawdziwości niektórych jego elementów stanowi przecież jedynie odbicie, kopię świata

---

1/ Artykuł powstał w ramach projektu badawczego nr 1 H01C 074 19, finansowanego przez Komitet Badań Naukowych.

2/ E. Delacroix *Dziennik, część druga (1854–1863)*, przel. J. Guze, J. Hartwig, Wroclaw 1968, s. 363.

3/ E. Delacroix *Dziennik, część pierwsza (1822–1853)*, Wroclaw 1968, s. 243.

realnego, która jest w pewnym sensie fałszywa, ponieważ jest zbyt dokładna. Zrozumiałe więc, że przedstawiane w taki sposób potworności szokują, nawet jeśli przynależą w istocie do samej natury.[4]

Uwaga autora *Rzezi na Chios* o fotografowaniu rzeczy potwornych – i o wrażeniu, jakie wywołują na widzach takie zdjęcia, którym dodatkowo dałoby się jeszcze przypisać szczególny walor „dosłowności" czy „dokładności" przedstawienia – wprowadza nas *in medias res* tych rozważań. Dotyczyć one będą fenomenu obcowania z obrazem rzeczy strasznych, makabrycznych. Podkreślam, z obrazem makabry, a nie z nią samą bezpośrednio; z jej wizerunkiem, a nie z rzeczywistością, w której napotykamy coś makabrycznego. Słowem – chodzi o *mimesis* makabry, o sposoby przedstawienia, o formy reprezentacji. Interesować mnie tutaj będą przede wszystkim pewne zdjęcia z I wojny światowej pokazujące ciężko rannych żołnierzy, ściślej – ich twarze.

*

Jakie fotografie ukazujące potworności mógł mieć na myśli Delacroix? Czy docierały do niego słynne zdjęcia z Wojny Secesyjnej, wykonane przez Alexandra Gardnera, po raz pierwszy ukazujące w takiej skali wojenną makabrę? Na przykład te z pobojowiska pod Antietam, gdzie 17 września 1861 roku zginęło 26 tysięcy żołnierzy. Gardner wykonał wtedy serię zdjęć pola usianego trupami. Inne słynne zdjęcie Gardnera, które miało ogromny wpływ na świadomość Amerykanów i stało się dla nich synonimem okrutnej prawdy o wojnie, zatytułowane *Home of the Rebel Sharpshooter, Gettysburg, Pensylvania, 1863*, przedstawia trupa żołnierza w okopie. Już po śmierci Delacroix Ameryką wstrząsnęły zdjęcia jeńców jankeskich, przetrzymywanych w obozach Konfederatów na Południu, m.in. w cieszącym się najgorszą sławą Andersonville, gdzie każdego dnia umierało stu więźniów. Wykonano je wiosną 1864 roku. Najbardziej uderzające jest w nich połączenie konwencji medycznego studium, ukazującego z laboratoryjną dokładnością straszliwie wychudzone ciała wycieńczonych głodem ludzi – owych „żywych szkieletów", których wizerunki znamy aż nadto dobrze z naszych czasów – z konwencją portretową. Każda fotografia przedstawia jedną nagą bądź prawie nagą postać utrzymującą się z wyraźnym wysiłkiem w pozycji siedzącej, upozowaną na ciemnym tle, niczym okaz anatomiczny. Zdjęcia te stały się przedmiotem obrad Kongresu, specjalna komisja śledcza włączyła je do swego raportu, wykonane na ich podstawie ryciny były szeroko kolportowane przez prasę, wreszcie zostały użyte jako materiał dowodowy w procesie kapitana Henry Wirz'a – komendanta obozu w Andersonville, który został skazany na śmierć i powieszony[5].

4/ Cyt. za M.H. Huet *Monstrous Imagination*, London 1993, s. 188.

5/ O zdjęciach Gardnera z Wojny Secesyjnej oraz fotografiach jeńców zob. V. Goldberg *The Power of Photography. How Photographs Changed Our Lives*, New York 1991, s. 20-28 (tam też reprodukcje niektórych zdjęć). Warto dodać, że zdjęcie trupa w okopie było przez Gardnera zaaranżowane. Fotograf przesunął ciało żołnierza

Podczas Wojny Secesyjnej, a w zdecydowanie większym zakresie podczas I wojny światowej, prowadzono fotograficzną dokumentację medyczną ran odniesionych przez żołnierzy. Były to jednak zdjęcia funkcjonujące w obiegu wewnętrznym, nieprzeznaczone do publikacji. Krążące wśród Unionistów przerażające opowieści o sytuacji jeńców z Andersonville i rosnąca presja społeczna w tej sprawie spowodowały upublicznienie owych zdjęć. Stały się one kluczowym argumentem propagandowym, mobilizującym opinię publiczną. Szok, jaki wywołały, wiąże się z ich medycznym aspektem, który miał, jak sądzę, zasadniczy wpływ na ich odbiór. Zatem to nie tylko sam temat, czyli przerażająco wychudzone ciało ludzkie, ale przede wszystkim sposób jego przedstawienia – zimna dokładność, medyczna beznamiętność, redukcja człowieka do anatomicznego okazu – sprawił, że fotografie te stały się, by przywołać tu raz jeszcze słowa Delacroix, „nie do zniesienia".

Anatomiczny wymiar przedstawień ludzkiego ciała ma długą tradycję w sztuce europejskiej, by wspomnieć jedynie o szkicach Leonarda da Vinci, rycinach z monumentalnej *De humani corporis fabrica* Andreasa Vesaliusa z 1543 czy całej serii „lekcji anatomii" Rembrandta, Backera, van Necka, Troosta. Od renesansu do polowy XIX wieku wyobrażenia anatomiczne były dziełami sztuki, a ich twórcami byli artyści. Kierowała nimi grecka maksyma „poznaj samego siebie". Żywili przeświadczenie, że widzialna natura, przez którą przejawia się boski porządek stworzenia, dostępna jest rozumowi. W swoich obrazach starali się więc zgłębić zarówno wewnętrzny mechanizm ludzkiego organizmu – działanie mięśni, pracę szkieletu – jak i zewnętrzne oznaki charakteru, rodzaje ekspresji emocji. Ciało było bowiem domem duszy, terenem zewnętrznej manifestacji tego, co wewnętrzne, twarz zaś – według fizjonomistów – była obszarem, gdzie w sposób najdoskonalszy ujawnia się duchowe promieniowanie człowieka, jego istota, jego tożsamość. Dlatego też fizjonomiczne studia twarzy *in extremis*: portrety (np. *Autoportret z otwartymi ustami* Rembrandta, *Człowiek w rozpaczy* Courbeta), ryciny (np. *Rozpacz* Le Bruna) czy rzeźby (np. marmurowe popiersie Gianlorenzo Berniniego *Dusza potępiona* lub ołowiane i gipsowe głowy Franza Xavera Messerschmidta) – są próbą wniknięcia w najgłębsze tajniki człowieczeństwa, poszukiwania form artystycznego wyrazu dla doświadczeń człowieka w sytuacjach granicznych. W ostatnich dekadach wieku XIX sytuacja zmienia się radykalnie – standaryzacja ilustracji anatomicznych, użycie fotografii dla celów medycznych, a wreszcie zastosowanie promieni Roentgena (przypomnijmy sobie fascynację bohaterów *Czarodziejskiej góry* swymi wewnętrznymi portretami) – prowadzi do coraz większej dokładności w odwzorowaniu ludzkiego ciała kosztem dewaluacji jego wymiaru duchowego. Z wielkiego tematu sztuki przekształca się ono w przedmiot technicznej reprodukcji[6].

i jego karabin w inne, bardziej pasujące do kompozycji miejsce, użył też tego samego ciała do wykonania dwóch różnych, odmiennie zaaranżowanych fotografii.
Zob. J. Ruby *Secure the Shadow. Death and Photography in America*, London 1995, s. 13 (tam też reprodukcja zdjęcia).

6/ Por. M. Kemp, M. Wallace *Spectacular Bodies. The Art and Science of the Human Body from Leonardo to Now*, London 2000, s. 11-19, 94-107.

Zdjęcia jeńców z Andersonville miały jeszcze w sobie coś ze sztuki. Czyniło to z nich swoistą hybrydę; fotograficzna dokładność odwzorowania łączyła się z jakby malarskim zmysłem kompozycji, sposobem usytuowania modela przed obiektywem. Zdjęcia, które ilustrują potężną, oprawną w czerwoną skórę księgę Sir Harolda D. Gilliesa *Plastic Surgery of the Face. Based on selected cases of war injures of the face, including burns, with original illustrations,* wydaną w Londynie w 1920 roku, są już tylko dokumentacją medyczną poszczególnych przypadków opisanych w tym opasłym tomie[7]. Sir Gillies (1882–1960) był w Anglii twórcą nowoczesnej chirurgii plastycznej, a wspomniane dzieło z 1920 roku uczyniło z niej uznaną gałąź medycyny. Praktykował na rannych żołnierzach I wojny światowej, przywiezionych z frontu zachodniego do Cambridge Military Hospital. Tam wypracował swą autorską metodę leczenia rozległych ran i poparzeń twarzy drogą uzupełniania brakującej tkanki i przeszczepiania naturalnych implantów skóry z niezniszczonych miejsc głowy lub innych części ciała. Zdjęcia, a raczej całe sekwencje zdjęć, ilustrują następujące po sobie etapy począwszy od stanu z pierwszych dni po zranieniu, przez kolejne fazy leczenia, aż do rezultatu końcowego. Opisane przypadki uporządkowane są według rodzaju pola operacyjnego. Mamy więc rozdziały o terapii ran policzków, górnych i dolnych warg oraz podbródka, nosa, rejonu oczu i czoła, czyli – by tak rzec – pełny przegląd najistotniejszych miejsc w fizjonomice Lavatera, najważniejszych znaków fizjonomicznych[8]. Są to jednak znaki straszliwie zdeformowane, uległe daleko idącej destrukcji, ledwo bądź wcale nie rozpoznawalne.

Plastic Surgery Sir Gilliesa to wielki album zawierający wizerunki ludzi napiętnowanych wojną, którego nie można jednak czytać tak, jak zgodnie z fizjonomiczną tradycją czytało się teksty ludzkich twarzy. U podstaw koncepcji Lavatera leżało przeświadczenie, że istnieje skończona ilość cech wyglądu, która odzwierciedla skończoną kombinację cech charakteru. Chodziło zatem o odkrycie i opisanie pewnego kodu, stąd fizjonomika sytuowała się niejako w obszarze semiotyki, stawała się kwestią lektury i interpretacji – twarz stanowiła formę tekstu czy komunikatu sformułowanego w jakimś możliwym do odczytania języku. Twarze pacjentów Sir Gilliesa są zapisane nowoczesnym pismem wojny: rozszarpane odłamkami pocisków, przeorane karabinowymi kulami, spalone ogniem lub gazem. Nie poddają się już tradycyjnej lekturze fizjonomicznej. Zasadniczemu zaburzeniu ulega struktura ich wyglądu. Jego cechy, ujmowane dotąd w konwencjonalne wzor-

---

7/ Zdjęcia prezentowane w niniejszym artykule pochodzą właśnie z tego tomu.

8/ „Oko, wzrok, usta, czoło, policzki, jednem słowem: twarz ludzka [...] stanowi to, co nauka nazywa fizyognomią" – czytamy w dziele *Lavater, Carus, Gall. Zasady fizyognomiki i frenologii. Wykład popularny o poznawaniu charakteru z rysów twarzy i kształtu głowy. Przez A. Ysabeau, profesor nauk przyrodniczych,* przeł. W. Noskowski, Warszawa 1883, s. 13.
O podstawowych znakach fizjonomicznych Lavatera pisze J. Bachórz (*Karta z dziejów zdrowego rozsądku, czyli o fizjonomice w literaturze,* „Teksty" 1976 nr 2, s. 90-91);
por. też uwagi o oczach, ustach i czole jako podstawowych elementach mimiki twarzy u A. Kępińskiego (*Twarz i ręka*, „Teksty" 1977 nr 2, s. 11-28).

ce i składające się na rozpoznawalny system znaków fizjonomicznych, poddane są dekompozycji, deformacji bądź zupełnej destrukcji. Semiotyka twarzy zostaje zniszczona.

Historia ludzi przedstawionych na zdjęciach z oczywistych względów zredukowana jest do rodzaju ich rany i procedur chirurgicznych, którym zostali poddani, ich wizerunek ogranicza się do przedstawianej w różnych ujęciach zmasakrowanej twarzy, a pojawiające się szczątkowo informacje o nich samych sprowadzają się (nie zawsze) do podania nazwiska, stopnia i przynależności wojskowej, daty zranienia, daty udzielenia pierwszej pomocy, daty rozpoczęcia leczenia chirurgicznego. Czasami przemknie się jednozdaniowa wzmianka o cierpieniu, odwadze i harcie ducha żołnierzy, ale i ona podporządkowana jest dyskursowi medycznemu. Pewien szeregowiec (bez nazwiska, przypadek nr 139) otrzymał 4 lipca 1916 w bitwie nad Sommą postrzał w twarz, który rozerwał mu szczękę, podbródek i część policzków.

> Interesującą rzeczą do odnotowania jest fakt – pisze Sir Gillies – że ów dzielny chłopak szedł kilkanaście mil do punktu opatrunkowego [...], i właśnie ten popis wytrzymałości, zdolność do utrzymania pozycji wyprostowanej, zapobiegły konieczności natychmiastowej tracheotomii albo nawet czemuś jeszcze gorszemu.[9]

Opisowi przypadku nr 139 towarzyszy sześć zdjęć. „Stadium wczesne" – to człowiek bez dolnej części twarzy, która zmieniła się w bezkształtną masę tkanki z jamą w miejscu dawnych ust. Nietknięta jest górna część twarzy: nos, oczy czoło, porządnie uczesane włosy. „Stan zaleczony" – pokazuje efekt kilkumiesięcznego gojenia rany, policzki i szczęka zapadłe, usta bezkształtne, ale zarysowuje się już dolny owal pozbawionej podbródka twarzy. „Stan po pierwszej operacji" dramatycznie różni się na niekorzyść od „stanu po drugiej operacji", w tym bowiem stadium między uszami pacjenta, przykrywając policzki, dolną wargę i brodę, przeciągnięty został wycięty z góry głowy płat skóry, mający uzupełniać ubytki po postrzale. Dwa ostatnie zdjęcia dokumentują kolejne etapy chirurgicznych interwencji. Na każdym z nich twarz jest inna, równie straszna, równie niepodobna do ludzkiej twarzy.

Wymóg dokumentacji etapów terapii wprowadza swoisty element narracyjny. Jesteśmy świadkami ilustrowanej zdjęciami opowieści o przerażających metamorfozach twarzy. I chociaż intencją tych powtarzających się z okrutną monotonią sekwencji zdjęciowych jest pokazanie zdumiewających osiągnięć chirurgii plastycznej, u „nieprofesjonalnego" odbiorcy pozostaje nieodparte wrażenie uczestnictwa w spektaklu teatru grozy. Jest to przede wszystkim opowieść o przemianach. Tak rozlegle, tak niszczące zranienie wprawia niejako twarz w ruch. Zmiany wyglądu są na tyle głębokie, że zaciera się nie tylko podobieństwo indywidualne (człowiek przestaje być podobny do samego siebie), lecz także – by tak rzec – podobieństwo gatunkowe (nie wiadomo, czy to w ogóle jest jeszcze twarz, czy już coś innego).

9/ Sir H.D. Gillies *Plastic Surgery*..., s. 168.

Twarz zatem przestaje być twarzą, obraca się w ruinę, w której trudno dostrzec zarysy tego, co było. Stając się czymś innym, czymś obcym, a jednocześnie pozostając przecież tym samym – okropnie zniekształconym obliczem konkretnego człowieka – wymyka się opisowi, nie poddaje kategoryzacji, przekracza granice. Zamienia się w monstrum, promieniuje grozą, która jest nie do oswojenia i nie do wyrażenia[10].

W księdze Sir Gilliesa oglądamy zdjęcia czegoś, na co nie chcemy patrzeć, przed widokiem czego wzbraniamy się. Potwornie zniekształcone twarze rannych żołnierzy, poddawane operacjom plastycznym, nie są twarzami. To monstra niepodobne do niczego. A jednocześnie to konkretni ludzie dotknięci okrutnym cierpieniem, o których nie wiemy praktycznie nic poza przekazanymi fachowym językiem informacjami o procesie leczenia. Uderzający kontrast między anonimowością człowieka a chirurgiczną precyzją, z jaką ukazany jest jego monstrualny wygląd, jest jednym ze źródeł szoku, w jaki wprawia nas przeglądanie *Plastic Surgery*. Szokuje przede wszystkim zderzenie różnego typu niewspółmierności; wyrazistość przedstawienia wyprana z wszelkiego kontekstu sytuacyjnego bezceremonialnie odsłania to, co powinno być zakryte; z laboratoryjną dokładnością odwzorowana zostaje rzeczywistość niedająca się uchwycić, bo amorficzna i przez to właśnie niesamowita; wreszcie – bezduszna analityczność obrazu, rozbicie go na elementy składowe, na mniej lub bardziej zniszczone części mechanizmu, zderza się w świado-

10/ Arystotelesowska definicja monstrualności związana jest nie tyle z deformacją wyglądu, ile z brakiem uchwytnych związków podobieństwa pomiędzy rodzicem i potomkiem. Monstrum jest zwodnicze, jego dziwaczny wygląd zakłóca naturalne relacje podobieństwa (nie wiadomo, do czego właściwie jest podobne), narusza także granice pomiędzy kategoriami i rozbija porządek Natury. Zob. M.H. Huet *Monstrous Imagination*, London 1993, s. 4. Monstrum jest zatem „pomiędzy", jest czymś i jednocześnie tym nie jest, stąd właśnie rodzi się groza.

mości odbiorcy z silnie kulturowo zakorzenionym symbolem twarzy jako zwierciadła duszy, znaku niepowtarzalnej tożsamości osoby.

Wydaje się, iż nie tyle potworność wizerunku, ile medyczny chłód i beznamiętna wyrazistość jego ujęcia przydają tym fotografiom walor szczególnej niesamowitości. Przypomina się uwaga Delacroix o szoku, który wywoływać mogą zdjęcia potworności. Rzadko kiedy fotograficzna dokładność jest tak bardzo nie do zniesienia, jak w tym przypadku. Widzimy szczegółową anatomię rany i nic poza tym. Właściciel tego, co było kiedyś twarzą, to okaz anatomicznego monstrum. Anatomicznego, bo odartego z metafizyki, z tajemnicy, z niepokojącej dwuznaczności. Zdjęcia żołnierzy leczonych przez Sir Gilliesa w pewnym sensie powtórnie ich ranią. Szrapnel czy kula pokiereszowały im twarze, odbierając naturalny wygląd. Aby go przynajmniej w części przywrócić, odbiera im się twarze po raz drugi, czyniąc z nich przedmiot fotograficznej dokumentacji zabiegów chirurgicznych. W tym sensie zdjęcia z *Plastic Surgery* są puste i płaskie, jednowymiarowe – i to właśnie jest w nich nie do zniesienia. Ogałacają rannego, pozbawiając go strasznej tajemnicy jego rany. Nam każą patrzeć na mięso, blokując możliwość poszukiwania sensu tego, co widzimy. Swą mechaniczną dokładnością fałszują – jak by napisał Delacroix – rzeczywistość. Doświadczenie utraty twarzy, destrukcji fizjonomicznego tekstu będącego zapisem tożsamości, tej mrocznej przemiany twarzy w nie-twarz, w monstrualną maskę – redukują do fotograficznej dokumentacji skóry, tkanek, mięśni i kości, do inwentaryzacji zepsutego i naprawianego materiału na twarz. Likwidują też jeden z wielkich fantazmatów kultury: zatarcie granicy między maską i twarzą, pragnienie zajrzenia „do wnętrza" twarzy, by sprawdzić, czy istnieje coś „pomiędzy", coś, co jest jednocześnie pod maską i zarazem przed twarzą[11]. Odpowiedzią, którą otrzymujemy, jest bezkształtna mieszanina tkanki i kości.

*

Bohater *Na zachodzie bez zmian* Remarque'a przyjeżdża wprost z okopów na krótki urlop do domu. Matka o nic go nie pyta. Ojciec wciąż domaga się, aby mu opowiadać o wojnie. „Rozumiem, on nie wie, że czegoś takiego nie da się opowiedzieć"[12]. „Kochana matko – czytamy w liście francuskiego żołnierza z frontu – czy kiedykolwiek zdołam wypowiedzieć te niewypowiedziane rzeczy, jakie musiałem tu oglądać?"[13]. Egon Erwin Kisch, który jako dziennikarz z wieloletnim już stażem służył w armii austriackiej i podczas kampanii serbskiej prowadził dziennik, już na samym początku wojny notuje bezradny: „nie wiem, co pisać, od czego zacząć, gdy chcę mówić o tych bezprzykładnych okropnościach?"[14]. Przywołanie

11/ Zob. antropologiczny komentarz Stanisława Rośka o relacjach między maską i twarzą w 4 tomie serii *Transgresje* pt. *Maski*, wybór, oprac. i red. M. Janion, S. Rosiek, Gdańsk 1986, t. II, s. 157-188.

12/ E.M. Remarque *Na zachodzie bez zmian*, przeł. S. Napierski, Kraków 1974, s. 117.

13/ Cyt. za *Letters from the Front 1914–1918*, wybór i red. J. Laffin, London 1973, s. 25.

14/ E.E. Kisch *Zapisz to, Kisz!*, przeł. A. Linke, Warszawa 1957, s. 102.

toposu niewyrażalności zazwyczaj poprzedza opis tego, co jest nie do opisania. Czytelnik przygotowany zostaje na wyjątkowe użycie języka: specjalny dobór słów, metaforyki, rejestru stylistycznego, wybór odpowiedniego gatunku mowy. Wszystko po to, by zbudować tekstowy ekwiwalent „tych bezprzykładnych okropności", które tekstualizacji się nie poddają. Żaden z cytowanych tu autorów nie stronił od drastycznych scen, ale szczególnie szokujący – przez zderzenie brutalnej makabry z osobą adresata („ukochana matka") – wydaje się ów list młodego francuskiego żołnierza:

> Przez pięć dni moje buty ślizgały się w ludzkim mózgu, brodziłem pośród płuc, pośród wnętrzności. Ludzie jedli to, co mieli do jedzenia, siedząc na trupach.[15]

Fragment listu syna do matki ma charakter fotograficznej wręcz dosłowności. Fotograficznej dlatego, że relacja jest zimna, pozbawiona przymiotników, zobiektywizowana – tak jakby autor starał się relacjonować rzeczywistość przez obiektyw aparatu. Makabra jawi się w tym tekście niczym nieosłonięta, nieprzepuszczona przez filtr językowej ekspresji. Neutralne obrazy makabry sąsiadują z różnymi formami jej słownego zasłaniania, czynienia jej bardziej znośną i przyswajalną. Kisch sprawozdawczym tonem wylicza:

> Przenoszono koło nas niezliczonych rannych [...], opatrzonych i nieopatrzonych ludzi, którym urwało policzek lub nos.[16]

Remarque beznamiętnie relacjonuje:

> Widzimy ludzi, którzy jeszcze żyją, choć brak im czaszki [...]; widzimy ludzi bez ust, bez szczęk, bez twarzy.[17]

W tym kontekście historia opowiedziana przez Roberta Gravesa może stanowić przykład dystansowania się i przesłaniania makabry przez sarkazm, brutalizację języka:

> Plutonowy Gallagher [...]. Co za dureń! Wydawało mu się, że zobaczył fryca na przedpolu, więc rzucił jeden z tych nowych granatów wstrząsowych. Mierzył za nisko, bałwan. A granat odbił się od przedpiersia i spadł mu pod nogi. Kurwa mać, stary! Poharatało mu szczękę i wyrwało z mordy kawał mięcha. Biedny palant! Nie ma co z nim drałować na tyły. I tak kipnie.[18]

Opisywane tu rany twarzy przypominają nam pacjentów Sir Gilliesa. Na tamtych zdjęciach widzieliśmy wszystko aż nazbyt dokładnie, teraz wizualizacja jest dużo bardziej skomplikowana, determinowana przez znaczenia słów i zdań. Bywa

---

15/ Tamże.

16/ E.M. Remarque *Na zachodzie...*.

17/ Tamże.

18/ R. Graves *Wszystkiemu do widzenia*, przeł. T. Wyżyński, Warszawa 1991, s. 85.

też i tak, że autor w ogóle rezygnuje z opisu rany, powołując się na topos niewyrażalności, bądź motywując to sytuacyjnie, jak Żeromski portretujący rannego Śnicę w szpitalu:

> Głowa obwiązana bandażami miała odsłonięte tylko oczy i usta. Oczy były nieprzytomne, pełne piekielnego ognia.[19]

Zasłonięcie bandażami poranionej twarzy, jakby miłosierne ukrycie jej przed wzrokiem, ma swoją dokumentację fotograficzną[20]. Opatrunek jeszcze ukrywa to, na co strach patrzeć, ale skryta potworność zostanie wkrótce obnażona podczas chirurgicznych zabiegów i utrwalona na kliszy fotograficznej.

W zapisach autobiograficznych z I wojny światowej znacznie częściej pojawiają się twarze trupów niż żywych. Ciągłe obcowanie ze śmiercią – niedające się uniknąć w okopach towarzystwo trupów, bliski kontakt z leżącymi przez wiele tygodni i miesięcy na „ziemi niczyjej" lub zagrzebanymi w ziemnych konstrukcjach umocnień rozkładającymi się zwłokami – znajduje swoje odbicie w wielu opisach. Mimo oswojenia z makabrą, jej widok wciąż był trudny do zniesienia i szukano sposobu, aby go – w dosłownym sensie – zasłonić. Ernst Jünger odnotowuje znamienną scenę:

> Z nasypów sterczały ręce, nogi i głowy; przed naszymi dziurami leżały porywane członki i trupy, które, aby uniknąć widoku zniekształconych twarzy, częściowo osłanialiśmy, narzucając na nie płaszcze lub płachty namiotowe.[21]

Okazuje się zatem, że monstrualna deformacja twarzy szczególnie domaga się osłonięcia. Czy będzie to rozszarpana pociskiem twarz żywego człowieka, czy też zdeformowane, dotknięte rozkładem oblicze trupa, w jednym i w drugim przypadku spojrzenie ucieka od widoku makabrycznej przemiany. Dlatego tak trudno jest oglądać medyczną dokumentację zdjęciową, ukazującą kolejne etapy metamorfozy, którą przechodziły twarze pacjentów Sir Gilliesa. Najbardziej bowiem przeraża to, co zachowując resztki dawnych rysów przestaje być już do siebie podobne. Albo coś, co już nie jest podobne do niczego. Takiego właśnie określenia – „coś" – użył w swoich wspomnieniach z frontu zachodniego brytyjski generał Crozier:

> W głównym okopie komunikacyjnym mijamy człowieka dźwigającego wypełniony c z y m ś wór. Ponieważ liczba złodziei racji żywnościowych i innego zaopatrzenia na

19/ S. Żeromski *Charitas*, Warszawa 1974, s. 254.

20/ Wśród wielu zdjęć zob. szczególnie charakterystyczne, stanowiące niemal ilustrację do przywołanego cytatu: Lievin, 18 lipca 1917 r. – dwóch rannych Kanadyjczyków siedzi w wojskowym ambulansie, Obaj mają głowy i twarze całkowicie owinięte bandażem tworzącym białą maskę z dziurami na oczy i usta. (w: Photograph Archive, Imperial War Museum, London, syg. C. O. 1636).

21/ E. Jünger *W stalowych burzach*, przeł. W. Kunicki, Warszawa 1999, s. 90.

pierwszej linii wzrasta, pytam go: „Co masz w tym worku?" „Strzelca Grundy'ego, sir" pada nieoczekiwana odpowiedź.[22]

W wierszu Kazimierza Wierzyńskiego poetycka frenezja służy do odmalowania pobojowiska: „Ni to bezkształtne bryły, rozwalone trupy / Leżą śmierdzące, wzdęte i n i e d o p o z n a n i a"[23]. U Barbussego spotykamy natomiast „przegniłe twarze i postrzępione ciała, i wynurzające się z żarłocznej ziemi trupy, n i e p o d o b n e j u ż n a w e t d o t r u p ó w"[24].

Prawa ludzkiej percepcji, elementarne mechanizmy rozumienia każą odnosić to, co nowe, inne, niepojęte do tego, co już znane i zrozumiałe. Dlatego dla oddania tego amorficznego „czegoś", tej pozostałości po człowieku, przywołuje się na pomoc różne porównania. Jeśli trupy nie są już nawet podobne do trupów, to do czego można je porównać? Może do „prania" wiszącego na biegnących przez „ziemię niczyją" zasiekach z drutu kolczastego, do „strachów na wróble, które już nie straszą ptaków, odkąd stały się dla nich jadalne" i odkąd „ciała nabrały konsystencji sera Camembert"[25]. Co przypomina zwrócona ku niebu twarz martwego żołnierza w zatopionym okopie?

> Zamiast oczu dwie białe plamy, zamiast ust – czarna. Zółta, wzdęta skóra tej maski jest rozlazła i pomarszczona jak niewyrośnięte ciasto.[26]

Z czym kojarzą się zmasakrowane głowy martwych żołnierzy?

> Pamiętam dwóch naszych chłopaków leżących w leju po pocisku. Kulili się nienaturalnie. Widocznie jeden powtarzał drugiemu: „Trzymaj głowę opuszczoną". Teraz w ich głowach było tego rodzaju wklęśnięcie, jakie pojawia się na powierzchni gumowej piłki, kiedy nie jest dobrze wypełniona powietrzem.[27]

Na fotografiach z *Plastic Surgery* obserwowaliśmy, „twarz w ruchu", jeśli można się tak wyrazić. Dynamika tej przemiany nie prowadziła, rzecz jasna, do pełnej rekonstrukcji, nie wyczerpywała się w przywróceniu pierwotnego wyglądu. Pacjent i lekarze mogli być wprawdzie ukontentowani plastycznym efektem operacji, zważywszy bowiem na potworność odniesionej rany ofiara po zabiegach chirurgicz-

---

22/ Cyt. za: D. Winter *Death's Men. Soldiers of the Great War*, London 1979, s. 205 (podkr. – JL).

23/ Wiersz *Popkowice*, w: *Rozkwitały pąki białych róż.... Wiersze i pieśni z lat 1908–1918 o Polsce, w wojnie i o żołnierzach*, wybór, oprac. i wstęp A. Romanowski, Warszawa 1990, s. 379 (podkr. – JL).

24/ H. Barbusse *Ogień. Dziennik pewnego oddziału*, przeł. Z. Jaremko-Pytowska, Warszawa 1959, s. 371 (podkr. – JL).

25/ Określenia zaczerpnięte ze wspomnień S. Cloete, cyt. za: D. Winter *Death's Men...*, s. 208.

26/ H. Barbusse *Ogień...*, s. 366.

27/ Wspomnienia S. Graham'a, cyt. za: D. Winter *Death's Men...*, s. 207.

nych zdawała się odzyskiwać ludzkie oblicze. Jednakże w perspektywie antropologicznej „naprawiona" twarz nie była już tą samą twarzą. Stanowiła sztuczną konstrukcję, maskę zbudowaną z połączonych ze sobą kawałków ciała. Czy w takim przypadku można jeszcze mówić o twarzy jako „duchowym zwierciadle", o zapisanym w niepowtarzalnej konstelacji rysów znaku tożsamości? Taka chirurgicznie wytworzona twarz to raczej zwodnicze monstrum – udające to, czym nie jest. Niektóre opisy trupich twarzy zaczerpnięte z literatury I wojny światowej zawierają innego rodzaju dwoistość. Dynamika przemiany znamionuje rozpoczynający się po śmierci intensywny proces przeobrażeń: gnicia, puchnięcia, rozkładu czy mumifikacji – swoiste „życie po życiu" trupa. Czytamy w powieści Zofii Nałkowskiej:

> Zmieniał się, choć to już było zupełnie zbyteczne, w pewien jakiś sposób jeszcze żył. Pęczniał. Zmieniał kolor. Prawie jakby się ruszał. Pomieszał się ze swym ubraniem.[28]

Robert Graves opisuje scenę zbierania poległych z „ziemi niczyjej":

> Po kilku dniach zwłoki zaczynały się wzdymać i cuchnąć. [...] Trupy, które wisiały na drutach niemieckich, puchły do chwili, gdy pękały im brzuchy, same z siebie lub trafione kulą. [...] Twarze trupów, z początku białe, stawały się stopniowo brudnożółte, sine, fioletowe, zielonkawe, czarne, muliste.[29]

Ernst Jünger, przedzierając się samotnie przez zryty pociskami lasek, słyszy

> cichy syczący odgłos bulgotania. Podszedłem bliżej i natknąłem się na dwoje zwłok, które na skutek upału jakby przebudziły się do upiornego życia. Noc była duszna i cicha; jakby spętany stałem długi czas przed tym niesamowitym obrazem.[30]

*

Znamienny jest – zanotowany przez Jüngera – moment zatrzymania się na widok czegoś, co nawet w przesyconej niesamowitościami scenerii frontowej jest „niesamowitym obrazem", który na dłuższy czas paraliżuje widza. Autor *W stalowych burzach* pomija w swym opisie zwłok wszelkie szczegóły ich wyglądu. Wskazuje jedynie na dźwięki, które zwróciły jego uwagę. To, co zobaczył zwabiony „odgłosem bulgotania", jest nazwane nie wprost. Zawartość „niesamowitego obrazu" ukazana jest metaforycznie. Wizualizacja owego „przebudzenia do upiornego życia" staje się zadaniem dla czytelnika. Mamy zatem u Jüngera metaforę, która pośredniczy między (makabryczną) rzeczywistością a jej przedstawieniem. Jest takim rodzajem *mimesis*, które przesłania makabrę, prowadząc ku niej nie drogą werystycznego opisu, lecz uruchamiając wyobraźnię. Mamy również postawę swoistej kontemplacji wizerunku makabry. Autor obramowuje niejako fragment rze-

---

28/ Z. Nałkowska *Hrabia Emil*, Warszawa 1977, s. 229.

29/ R. Graves *Wszystkiemu* ..., s. 140.

30/ E. Jünger *W stalowych* ..., s. 139.

czywistości, wydobywa go z tła i swoim spojrzeniem – ukierunkowanym, intencjonalnym – komponuje z niego obraz.

Język na wiele sposobów może krążyć wokół niewyrażalnego. Zaimek nieokreślony „coś", którego użył generał Crozier mówiąc o zawartości worka z ludzkimi szczątkami czy Jüngerowska metafora pobudzają pracę wyobraźni. Obraz fotograficzny nie może jednak uchylić się od dosłowności. „Coś" musi być wypełnione konkretem. Dokładność i jednoznaczność zdają się zamykać pole wyobraźni. Pozostaje pytanie, czy w przypadku zdjęć obrazujących makabrę początkowy szok i odrzucenie zawsze poprzedza późniejsze zobojętnienie i stępienie wrażliwości? Innymi słowy, czy istnieje szansa na hermeneutyczny kontakt z takimi wizerunkami?

We Florenckim Muzeum Historii Fotografii znajdują się dwa zestawione ze sobą zdjęcia tworzące podwójny portret żołnierza Bruniera. Oba mają standardową kompozycję zdjęcia legitymacyjnego. Na jednym widzimy młodego człowieka w zapiętym pod szyję mundurze. Kształt głowy, bardzo krótko obcięte włosy, mały wąsik pod nosem, zarysy oczu i uszu są lekko podretuszowane. Na drugim ten sam człowiek w rozpiętym mundurze, z głową na poduszce, cała twarz, czoło, szyja spalone i pokryte skorupą, w której ledwie zaznaczają się szpary ust i oczu. W prawym dolnym rogu widnieje podpis: „Brunier" i data: „21-6-16", natomiast w lewym górnym rogu wpisano inną datę: „23-6-16". Czy pierwsza oznacza moment poparzenia, a druga dzień przyjęcia do szpitala? Czy Brunier został ofiarą miotacza płomieni, czy też, co bardziej prawdopodobne, jego spalona twarz to efekt ataku gazowego? Gaz musztardowy stanowił trzecią, po chlorze i fozgenie, generację bojowych gazów trujących, używanych na frontach I wojny światowej. Nazywano go z piekielną przewrotnością „najbardziej humanitarnym", bo zabijał jedynie 2 procent swoich ofiar. Pozostałych potwornie okaleczał. Siostra Millard pracująca w punkcie opatrunkowym wspomina:

> Przypadki poparzonych gazem były straszne. [...] Niektórzy mieli oczy i twarze całkowicie wyżarte przez gaz, a ich ciała pokryte były oparzeniami pierwszego stopnia.[31]

Podwójny portret Bruniera ma w sobie podobną dokładność i dosłowność, co zdjęcia z *Plastic Surgery* Sir Gilliesa, a jednak nie wywołuje tak odpychającego wrażenia laboratoryjnej sterylności, jak fotograficzna dokumentacja chirurgii plastycznej twarzy. Zdjęcia Bruniera również pokazują makabryczną metamorfozę jego wyglądu, ale nie naruszają integralności osoby, nie starają się wedrzeć w głąb, pod skorupę maski, w którą zmieniła się jego twarz. Stawiają jedynie przed widzem dwa wizerunki: jeden „przed", drugi „po". Historię straszliwej przemiany musimy dopowiedzieć sobie sami.

Księgę Sir Gilliesa, oprócz zdjęć ilustrują rysunki i pastele Henry Tonksa (1862–1937), lekarza i malarza angielskiego, który porzucił karierę medyczną dla sztuki. W 1916 wstąpił do wojska i służył jako porucznik Korpusu Medycznego

31/ Cyt. za D. Winter *Death's Men...*, s. 123.

Królewskiej Armii. Został skierowany do Cambridge Military Hospital, gdzie wykonał szereg szkiców, diagramów i portretów rannych pacjentów. Sir Gillies, który wysoko sobie cenił współpracę malarza, podkreślał jej wartość dokumentacyjną. Sam Tonks widział w swojej działalności coś więcej. Tak pisał w liście do przyjaciela:

> Wykonuję pewną liczbę głów rannych żołnierzy z rozszarpanymi twarzami. [...] Istny *chamber of horrors*, ale jestem całkiem zadowolony rysując ich, ponieważ to znakomite ćwiczenie.[32]

Jednak Tonks, jeden z najbliższych przyjaciół wielkiego angielskiego malarza I wojny światowej, Johna Singera Sargenta (autora słynnego obrazu *The Gased*, podejmującego Bruegelowski motyw pochodu ślepców), nie pozostał obojętny na horror wojny i nie traktował go tylko jako okazję do technicznych wprawek. Tuż po wojnie, we Francji, maluje swoje największe dzieło *An Advanced Dressing Station* – panoramę frontowego punktu opatrunkowego, wypełnionego tłumem rannych i gorączkową krzątaniną personelu medycznego. W galerii Tate Britain i w Imperial War Museum w Londynie wiszą jego *Studies of Facial Wounds* – sporządzane przy szpitalnych łóżkach pastele, które wykroczyły daleko poza ramy dokumentacji chirurgicznych zabiegów.

Pastele Tonksa wiernie oddają deformacje twarzy i wcale nie tuszują ich potwornego wyglądu, a jednak ich dokładność nie jest dokładnością fotografii, bo nie jest – jak by powiedział Delacroix – „zimna". Daleko od standardów realizmu odbiegają straszliwie naznaczone wojną twarze żywych i martwych, wyłaniające się ze zbioru pięćdziesięciu akwafort Otto Dixa, (1891–1969), znakomitego malarza i grafika niemieckiego. Wydany w Berlinie w 1924 roku zbiór pt. *Der Krieg* stanowi najsłynniejsze dzieło Dixa. Posługując się ekspresjonistyczną, pełną pasji i niepohamowanej gwałtowności kreską, zawarł w tych akwafortach swe frontowe doświadczenia (brał udział w bitwie nad Sommą, był krótko na froncie rosyjskim, potem walczył pod Verdun i pod Ypres). Między makabryczną rzeczywistością okopów a jej wizerunkiem jest ekran formy. Obserwowany świat utrwala się w pamięci artysty i przetwarza w jego świadomości, obrazy sporządzone są jego ręką, przepuszczone przez filtr jego indywidualnej wrażliwości, serca i umysłu. Nie są mechaniczną repliką rzeczywistości, lecz jej interpretacją. Jedna z akwafort Dixa przedstawia dwie trupie głowy w zaawansowanym rozkładzie[33] – widok, który często towarzyszył żołnierzom na froncie, często też przedostawał się do zapisów

---

32/ *Henry Tonks and the Art of Pure Drawing*, ed. by L. Morris, Norwich School of Art. Gallery [1985], s. 42.

33/ Chodzi o ostatnią z pięćdziesięciu akwafort, zatytułowaną *Tote vor der Stellung bei Tahure*. Zob. *Disasters of War: Callot, Goya, Dix*, published on the occasion of *Disaster of War: Callot, Goya, Dix*, a National Touring Exhibition organised by the Hayward Gallery, London 1998. W cytowanym katalogu reprodukowano blisko połowę zbioru „Der Krieg". Tam też szkic Johna Willetta o akwafortach Dixa.

wspomnieniowych. U Barbussego jest fragment, który mógłby stanowić znakomity podpis pod tą akwafortą:

> Ta równina [...] zmieniła się w fantastyczne pobojowisko. Roi się na niej od trupów. Wygląda to jak rozkopany cmentarz. Biegają po nim żołnierze, identyfikując poległych [...], przewracają zwłoki, rozpoznając je po jakimś szczególe mimo zniekształconych twarzy. [...] Już wiele miesięcy temu śmierć wypaliła im oczy i wyżarła policzki [...]. Obok szczerzących białe zęby czarnych i woskowatych głów mumii egipskich, obsypanych larwami i szczątkami robactwa, pośród biednych sczerniałych kikutów, sterczących jak obnażone korzenie, widać zupełnie nagie, zżółkle czaszki w czerwonych fezach okrytych szarymi pokrowcami, które kruszą się jak papirus.[34]

U Dixa głowy wylewają się ze swych dawnych kształtów, dotknięte ową makabryczną metamorfozą, jeszcze przypominają ludzkie twarze z wyszczerzonymi szczękami i dziurami oczodołów, ale już wychylone są ku obcym, monstrualnym formom. Na pierwszym planie, między dwiema głowami, leży żołnierski „nieśmiertelnik". Można nawet odczytać nazwisko żołnierza i rok jego urodzenia: Miller, 3 V [18]94. Między zasugerowanym tylko przez obecność identyfikatora i przywołanym w wyobraźni wyglądem dwudziestoletniego szeregowca Millera a tym, co z niego zostało, mieści się opowieść o straszliwej przemianie. Nieujawniony wprost, lecz istniejący niejako w podtekście wizerunek żywego Millera wiąże to przedstawienie z ekspresjonistycznie przetworzoną tradycją *dance macabre*. Tamte spotkania żywych i umarłych również opowiadały o przemianie, którą obrazowało zetknięcie żywej twarzy z rozkładającym się obliczem *transi*. Kontrast, który Dix uzyskał zderzając niezmienność kawałka metalu, będącego wojennym znakiem żołnierskiej tożsamości, z roztapiającymi się w gniciu ludzkimi głowami buduje taki typ ekspresji, który – oddając grozę makabry – nie poprzestaje na „zimnej dosłowności", lecz przesłania ją formą.

*

Doświadczenie makabry ma charakter ambiwalentny. Odpycha i przyciąga zarazem, przeraża i w jakimś sensie fascynuje. Jest także zmieszaniem metafizycznej grozy i trywialnej materialności. Kolizja tych dwóch porządków wywołuje szok, gdy obcujemy z tego typu doświadczeniami. Kiedy niedająca się oswoić i wyrazić, wymykająca się opisowi i obrazowaniu, budząca grozę obcości makabra zostaje zderzona z dosłownością fotograficznej rejestracji bez dystansu formy, bez przesłonięcia, bez metafory – szok wzmaga się. Widzimy płaski obraz, na którym wszystko jest dokładnie tym, czym jest: trupem, gnijącym mięsem, rozdartą tkanką, ropiejącą raną, kłębowiskiem kipiącej materii. Czy będąc wierny rzeczywistości, ten płaski obraz jest wierny doświadczeniu?

Delacroix przestrzegał przed dokładnością i dosłownością fotografii. Dosłowność zdjęć z *Plastic Surger* jest anatomiczna, nie ma głębi, nie daje szans na zajęcie

---

34/ H. Barbusse *Ogień*..., s. 299-300.

postawy hermeneutycznej, służyć ma innym celom. Do wyrażenia doświadczeń granicznych, do jakich niewątpliwie należy makabra, potrzebny jest wypracowany, świadomie ukształtowany język, dzięki któremu na różne sposoby (inne w literaturze, inne w sztukach plastycznych, inne w fotografii) można podejmować próby przezwyciężania owej dosłowności, opanowywania grozy, pokonania szoku i zbliżania się do rozumienia.

Marta PIWIŃSKA

Potwory i potworność u Wiktora Hugo[1]

1. Tylu jest innych i obcych – po co jeszcze potwory?

Główni bohaterowie trzech wielkich powieści Wiktora Hugo *Katedry Marii Panny, Człowieka śmiechu, Pracowników morza* to potwory. Tak nazywa ich autor, w taki sposób widzi ich reszta postaci, tak określają i odczuwają sami siebie Quasimodo, Gwynplaine i Gilliatt. Potworami są także Marat, Danton i Robespierre z *Roku dziewięćdziesiątego trzeciego*, ale ich straszliwość mieści się w sferze moralnej i politycznej. Mają przerażające dusze, uczucia, poglądy, lecz ich ciała są tylko trochę zdeformowane. Robespierre jest bardzo poprawny, bardzo elegancki, choć jego twarz wykrzywia tik nerwowy. Danton i Marat wyglądają wprawdzie obok siebie jak olbrzym i karzeł, ale każdy z osobna nie razi, choć Danton ma twarz ospowatą. Najsilniej napiętnowany fizycznie jest Marat:

> oczy [...] nabiegłe krwią, sine plamy na twarzy [...] niskie czoło, bardzo szerokie, straszne usta.[2]

Wszystko to jednak, rzecz biorąc fizycznie, mieści się w granicach normy i nie cielesność tych postaci budzi w tłumie paryskim grozę. Bardzo zdeformowane, na poły zwierzęce ciało ma tytułowy bohater *Hana z Islandii*, jednej z najwcześniejszych powieści Hugo, ale o jego duszy z kolei niewiele wiadomo, a to, co wiadomo, nie wykracza poza uczucia właściwe wszystkim „gotyckim" łotrom, czyli zwykłą nienawiść do gatunku ludzkiego, pogardę i pragnienie zemsty. Ma zresztą po temu uzasadnione przez fabułę powieści powody, bo rzecz traktuje głównie o nikcze-

---

1/ Pierwsza wersja tekstu wygłoszona jako referat 3 kwietnia 2001 r. na sesji *Inny, Inna, Inne w literaturze i kulturze XIX wieku*, zorganizowanej przez pracownię romantyczną IBL (2–3 kwietnia, 8–9 maja 2001 r.)

2/ W. Hugo *Rok dziewięćdziesiąty trzeci*, przeł. J. Maliniak, w: W. Hugo *Dzieła*, red. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1948, t. 1, s. 114-115.

mności gatunku ludzkiego. Zanotowawszy więc, że istnieją, można odłożyć na bok potwory polityczne i potwora „dzikiego", ponieważ mówią one, co Hugo sądził o naturze i o kulturze, nie o potworze jako takim.

Inaczej rzecz się przedstawia z tymi trzema. Autor ich naznacza silnym fizycznym piętnem okropności różnego pochodzenia, które nie da się wyjaśnić do końca przez samą historię idei. Przeraźliwa deformacja ciała Quasimodo jest dziełem natury, zamieniona w makabryczną maskę „człowieka śmiechu" twarz Gwynplaine'a jest dziełem kultury, ale nie samo fizyczne piętno czyni ich tym, czym są. Ono sprawia, że się zmienili w całości, by tak rzec. Mają odmienne niż reszta ludzi ciała, dusze, uczucia, losy. Inaczej mówiąc, są potworami, bo w granicach normy się nie mieszczą, a normę wyznaczają ludzie normalni, cokolwiek to znaczy – znaczy zwykle – ci, którzy sami siebie postrzegają jako pewien wzór. Od ludzi „normalnych" ci trzej są inni. Rażąco, przerażająco i oburzająco inni – trzeba dodać. Ich inność budzi lęk i protest. Potworność potwora ujawnia się więc w powieściach Hugo nie tyle sama w sobie, co w porównaniu, pomiędzy bohaterem a społecznością, naturą i kulturą, ciałem a egzystencją, ideą a materią. Pomiędzy normą a konkretnym, realnym istnieniem ludzi, którzy się w normie nie mieszczą. Inność jest czymś „pomiędzy" – trzeba zanotować na początek.

Ci trzej bohaterowie wprawdzie wywodzą się z gotycyzmu i z frenezji, ale powieści daleko poza frenezję i gotycyzm wykraczają. Można by się dziwić, że Hugo trzy razy czyni ośrodkiem fabuły oraz uwagi postać zbanalizowaną już wtedy, gdy pisał te powieści, jak gdyby mu chodziło o to samo, co Beckfordowi, Lewisowi, Annie Radcliffe. Jeśli podejmuje z powieści grozy i z wczesnego romantyzmu temat potwora – który żyje za granicami społeczeństwa, ponieważ został wymyślony, stworzony przeciw społeczeństwu – to nie w tym celu przecież, by tworzyć kolejną wersję *Mnicha* czy *Wateka*! Romantycy często w okresie dojrzałości pisali jeszcze raz, na nowo swe wczesne dzieła. Podejmowali te same motywy, by wyrazić swój romantyzm po raz drugi, głębiej. Taką powrotną falę, w której styl już nie jest tylko buntem młodego pokolenia, jest lepiej ugruntowany i zbuntowany do końca, zaobserwowała polska historia literatury u Słowackiego i u Mickiewicza. Wydaje się, że podobne zjawisko zachodzi w twórczości Wiktora Hugo.

Potwory w jego dojrzałych powieściach są potworne inaczej niż w powieści grozy, są przede wszystkim inne od ludzi normalnych – i tu się zaczyna kłopot, bo ludzi normalnych w tych powieściach prawie nie ma. Dwa razy towarzyszy potworowi opiekun i mentor, czasem on wydaje się głównym bohaterem. W *Katedrze Marii Panny* równie ważne, jak postać potwora są nieco faustowskie dzieje niezwykłego księdza Klaudiusza Frollo, który Quasimodo przygarnął, wychował i uczynił katedrę jego domem. Gwynplaine, tytułowy bohater *Człowieka śmiechu*, na pewno skupia na sobie całą uwagę autora i czytelnika, ale nieprzeciętny jest także stary Ursus, który go przygarnął, wychował i uczynił jego domem swą wędrowną budę, potem przemienioną w jarmarczny teatr. Ursus, filozof ironiczny (Hugo pewnie czytał *Sartora Resartusa*, którego Carlyle wydał w roku 1835), pełni w dużej mierze rolę komentatora losów Gwynplaine'a. Gilliatt w *Pracownikach morza* sam zajmuje

pierwszy plan, nie ma obok siebie mentora i komentatora. Równie ważne, jak on jest już tylko morze. Jednak kapitan Lethierry, który „ssał z piersi rewolucji", dzięki czemu (tak Hugo napisał) stał się pionierem postępu technicznego oraz właścicielem pierwszego statku parowego na kanale La Manche, jest postacią bardzo ważną, choć drugoplanową.

Tuż obok potwora stoi więc ktoś, kogo w dramacie nazwałoby się powiernikiem, choć u Hugo ten powiernik raczej mówi, niż słucha; mówi w imieniu autora i potwora, bo potwory z reguły są milczące. Bez takiego pośrednika kontakt głównych bohaterów z ową resztą świata byłby wręcz niemożliwy, tak wielka jest różnica, która dzieli tych trzech od pozostałych ludzi. Dlaczego? Przecież wśród tej reszty są także ludzie zdeformowani fizycznie. Pełno w powieściach Hugo kalek, garbusów, karłów. Nawet jeśli ktoś na świat przyszedł zdrowy i urodziwy, nędza szybko napiętnuje go potworną brzydotą, jak to się dzieje w *Nędznikach* z piękną dziewczyną, która sprzedaje włosy i zęby, by wykarmić córeczkę. Nędza sprawia, że kat wypali hańbiące piętno galernika na ciele Jeana Valjean. Czy „nędznicy" stają się potworami? Nie. Potwór jest wyjątkiem, a ich los jest regułą. Owe wyciśnięte przez nędzę piętna brzydoty i hańby czyni pisarz normą. Straszną normą i potwornym rysem społeczeństwa, ale jednak czymś powszechnym, wystarczy przeczytać *Nędzników*. Natomiast znamię, które wyróżnia potwora, które czyni go innym w oczach innych noszą u Wiktora Hugo tylko potwory, by tak rzec tautologicznie. Czasem ono jest widoczne tak przeraźliwie, jak u Quasimodo, czasem niemal niedostrzegalne jak w wypadku Gilliatta, ale jest w nich coś, co ich odróżnia i co nie jest tylko spotęgowaniem powszechnej nędzy, ohydy, nieszczęścia. Między kalekami, łotrami, nędznikami a potworami w powieściach Hugo istnieje różnica jakości, nie tylko różnica stopnia. Trzeba zresztą od razu dodać, że Quasimodo, Gwynplaine, Gilliatt nie są ani kalecy, ani upośledzeni, w każdym razie – nie tylko. W pewien sposób oni są też uprzywilejowani. Można więc podsumować rzecz tak: ich potworność to inność bijąca w oczy, inność skoncentrowana, niedająca się zaprzeczyć, oswoić, przebrać i zakłamać. Inność jako los, patrząc od strony bohatera. Inność jako problem, patrząc od strony autora.

Otoczeni są całym orszakiem ludzi zdumiewających, z najwyższych i najniższych sfer społecznych. Obok nich – król Francji i królowa Anglii, lordowie, książęta. Pełno także przestępców, oszustów, Cyganów i Żydów, których Wiktor Hugo zgromadza w *Katedrze* na *Dziedzińcu cudów*, gdzie tworzą oni całą społeczność, jakiś anty-Paryż. Ta społeczność jest odmienna od reszty mieszkańców miasta, wroga im, a jednocześnie jest ich lustrem. Naśladuje przecież w urągliwy, zbrodniczy i parodystyczny sposób normalny porządek. Dziedziniec cudów ma prawa i cechy jak każde średniowieczne miasto. Są to cechy złodziei, żebraków, morderców. Ma swego króla i kata. Jest negatywem, drugą stroną, szyderczym odbiciem oficjalnego świata. Inna społeczność, społeczność innych? I tak, i nie. Dziedziniec cudów jest egzotyczny, interesujący, malowniczy, straszny, ale jest tylko odwróceniem obowiązujących norm. Zresztą ta dzielnica w pewnym sensie jest „normalna", bo była zjawiskiem powszechnym w średniowiecznych miastach; we

współczesnych miastach też są dzielnice nędzy, w których króluje występek. Hugo, Balzak, Sue i wielu innych często je opisywali. Realizm to, czy estetyka szoku? Krytyka czy *delectatio morosa* w sensie społecznym? Mniejsza o ocenę. Można zanotować, że swoje potwory rzuca Hugo na tło społeczne, które jest „normalnością" w wysokim stopniu podejrzaną. Normę społeczną Hugo traktuje ze złą wiarą, co zresztą skądinąd wiadomo aż za dobrze. Dla romantyków norma była często patologią społeczną, z czego nie wynika jednak, by patologię czynili normą, choć czasem to im zarzucano.

Niezwykle jest zwykle, zwykłe zdumiewa niezwykłością... To jedna z cech romantycznej wizji artystycznej, której celem było wydobycie egzotyki codzienności, cudowności, ale i cudaczności zwykłego życia i zwykłych ludzi. Znamy ją równie dobrze z E.T.A. Hoffmanna i Balzaca, gdzie cechą inności obdarzane są całe rodziny i grupy społeczne. Trzej bohaterowie Wiktora Hugo do żadnej społeczności jednak nie należą, ani w żadną zbiorowość – rodzinę, grupę, klasę – wejść nie mogą. Cechą tych trzech ludzi jest samotność. Dwóm z nich Hugo nadaje stygmat inności tak okropny, że budzą lęk, podejrzliwość, nienawiść, wyzwalają okrucieństwo, jednym słowem – otwierają najciemniejsze przepaście natury ludzkiej. W powieści gotyckiej potwory straszyły ukazując swe ciemne dusze i popełniając zbrodnie. Ci bohaterowie nie zostali napisani po to, by straszyć; straszne jest to, co ludzie z nimi robią. Potwory budzą w ludziach potworność. To przede wszystkim różni bohaterów Hugo od potworów z romantycznej frenezji. Co jednak nie znaczy, że Hugo przeczy ich inności, ani że ta inność jest tylko cielesnym pozorem. Ich życie wewnętrzne, dusze i los zostały uformowane przez ich inność, w oczach reszty ludzi potworną, oraz przez związane z tym cierpienie.

Jest obok każdego z nich kilku łotrów. Zło złoczyńców po części wynika z krzywdy społecznej, ze złego prawa, z poniżenia, z różnych upośledzeń, ale istnieją też złoczyńcy pozbawieni alibi. Są na tym świecie po prostu ludzie źli i na ogół wiedzie im się dobrze, bo społeczeństwo jest tak urządzone, że promuje zło, przynajmniej do czasu. Łotry mogą pełnić swe złowrogie role dlatego, że są wtopieni w społeczeństwo, w zbiorowość czy to dworu, czy przemytników, choćby na pozór byli zeń wyobcowani. To różni ich od potworów. Złoczyńcy bowiem są potrzebni źle urządzonemu światu – na przykład tak bardzo obcy normalnemu porządkowi *comparchitos* sekretnie powiązani są z systemem władzy. Ta osobliwa horda chirurgów i anty-lekarzy dokonuje potwornych operacji na zlecenie możnych, a czasem samego króla, jak to się stało z Gwynplaine'm. Złoczyńca tajemnie współdziała ze złem społecznym, a czasem po prostu ze złem natury ludzkiej. Ciemność korzysta z „ludzi nocy".

Należałoby właściwie na nowo określić nieco zapomnianą kategorię typowości, podejmując kwestię i n n e g o u Hugo, bo w jego powieściach (także u Balzaca, Mussetta, Sue, u Niemców, u Anglików) niemal wszyscy są wyjątkowi, malowniczo egzotyczni, choć zarazem typowi. Klaudiusz Frollo to nieprzeciętny przedstawiciel średniowiecznego kleru, ale jednocześnie bardzo dlań reprezentatywny. „Pustelnica z szczurzej nory" też jest postacią niecodzienną, choć spotykaną wśród

średniowiecznych pokutników. Esmeralda ze swą kózką odbija od tła paryskich mieszczek, ale Cyganie byli stałym elementem ówczesnego życia. Wędrowny filozof, cyrulik, kuglarz, poeta Ursus wyróżnia się z tłumu (ale gdy przyjrzeć się postaciom z tłumu, każda z osobna też się jakoś wyróżnia), lecz tacy handlarze-aktorzy byli często spotykani w tamtej epoce. Romantyków interesowało to, co nie mieści się w normie przeciętności. Właściwie przeczyli jej istnieniu. Trudno w obrębie tego stylu zbudować opozycje: inny – taki sam, inny – normalny, inny – swojski. Nie bardzo wiadomo, jak wypełnić pola „takich samych", „normalnych"...

Interesowała ich inność w wielu planach. Inne stany świadomości: sen, trans, ekstaza, szaleństwo. Inne stany egzystencji: dzieciństwo, starość. Szeroka galeria postaci osobliwych wiąże się z romantycznym zainteresowaniem dla wszelkiego typu inności: kulturowej, historycznej, społecznej. Geografia romantyczna: inna Północ, inne Południe, Wschód... Socjologia. Romantyczna estetyka jest demokratyczna: Hugo (podobnie zresztą, jak Balzac) pokazuje doły i góry społeczne w taki sam sposób. Z miast, przedmiotów, ludzi niby znanych, wręcz banalnych, którzy dla poprzedników nie byli godni, aby stać się tematem prawdziwej, wysokiej sztuki, którzy byli odsyłani do komedii i do „niskich" gatunków, romantycy wydobywają programowo cechy nieznane i zdumiewające przez swoisty efekt obcości, by tak rzec anachronicznie. Czasem to, co nudnie pospolite, zostaje obrócone o sto osiemdziesiąt stopni, aby okazać się wręcz niesamowitym jak tytułowa *Stara panna* Balzaca. Wszyscy stają się typowi i inni zarazem: przeraźliwi lichwiarze i fascynujące wielkie damy, zdumiewający pokątni prawnicy i osobliwe toalety dandysów... Podobnie zresztą ciekawe, jakby zobaczone po raz pierwszy, są w pejzażu romantycznych powieści całe dzielnice miast, „zwykłe" ulice, mieszkania, rzeczy. Wystarczy przeczytać, w jaki sposób, niby obrazek z obyczajów egzotycznego plemienia, Wiktor Hugo opisuje klubowe zabawy brytyjskiej arystokracji czy wyjątkowo już ohydną jej rozrywkę, walki bokserskie – aby podać dla odmiany przykłady z życia wyższych sfer.

Dlaczego inność w takiej obfitości ukazana w jego powieściach Wiktorowi Hugo nie wystarcza, po co tworzy jeszcze innego-potwora i wiele razy czyni go głównym bohaterem?[3] Sądzę, że mówi przez to: wielu ludzi staje się wygnańcami ze społeczeństwa, bo ono jest źle urządzone i źle rządzone. Przyczyną są niesprawiedliwe prawa, nędza, głód, czego Hugo dowodzi w sposób przejmujący, choć dla nas wielce melodramatyczny. Oto bohater *Nędzników*, Jean Valjean, ukradł kawałek chleba z piekarni, bo nie mógł znieść cierpień swych małych braci i ze zwykłego chłopca stał się galernikiem. Współczucie, nawet zwykła dobroć w świecie okrutnych praw stają się przestępstwem. Dickens dowodzi tego często, ukazując więzienia za długi. Ci, których on nazywa „nędznikami", otwierają u Hugo przepaści społeczne. Potwory odkrywają pod nimi przepaść jeszcze głębszą. Inność społeczna, widać, mu nie wystarczała, skoro stworzył jeszcze potwory i trzy

3/ Osobne zagadnienie stanowią potwory kobiece, o czym szerzej w pełnej wersji tego tekstu w – planowanej z sesji o inności – książce zbiorowej.

razy – *Katedra Marii Panny* (1831), *Pracownicy morza* (1866), *Człowiek śmiechu* (1869) – powierzył im główne role w swych powieściach. Dlaczego? Hugo zdaje się mówić: bardzo wiele inności jest społeczną patologią, winą feudalizmu i kapitalizmu, rezultatem wyzysku, krzywdy społecznej, ciemnoty, złych praw, ale nie wszystko da się w ten sposób wyjaśnić i pojąć. Pokazuje złoczyńców i wydaje się mówić: istnieje w człowieku zło, każdy ma w sobie ciemną stronę, natura ludzka jest dwoista i raczej zło niż dobro widać na tym świecie, ale nie wszystko można wytłumaczyć ciemną stroną natury ludzkiej. Są jeszcze potwory. Zjawisko inności istnieje.

To zjawisko interesowało Wiktora Hugo przez cały czas i we wszystkich jego aspektach – społecznym, moralnym, metafizycznym, psychologicznym. Są na świecie ludzie innością naznaczeni czy napiętnowani. Wcale nie zawsze muszą być osobliwie malowniczy, czasem inność ich jest tak dyskretna, jak u Gilliata. Zjawisko inności wiąże się zarówno z potworną, ciemną stroną natury ludzkiej, jak z jej przekroczeniem. Potwór jest wykluczony z granic ludzkości, a zarazem stoi w jej centrum. Potworność to los przeklęty, a zarazem klucz do *la gouffre*, gdzie wszyscy mieszkamy. Resztę można powiedzieć już tylko jego wierszem:

> Donc, Dieu fit l'univers, l'univers fit le mal [...]
> Par un cote pourtant l'homme est illimite.
> Le monstre a le carcan, l'homme à la liberte. [...]
> L' homme est un prison ou l'âme reste libre. [...]
> De la vient que la nuit en sait plus que l'aurore.
> Le monstre se connait lorsque l'homme s'ignore.
> Le monstre est la souffrance, et l'homme est l'action. [...]
> Je viens de te montrer la gouffre. Tu l'habites
>
> *Ce que dit la bouche d'ombre*[4]

Nie wszystko można więc przełożyć na zracjonalizowany język. Potwór niesie w sobie prawdę ciemną, tajemną i symboliczną, trzeba jednak próbować iść tak daleko, jak się da. Wiele jest w poezji Hugo potworów wyłonionych z przepaści, lecz cytatów więcej nie będzie. Materią tego tekstu jest proza, powieści Hugo. Ściślej biorąc, nie całe powieści, lecz główni bohaterowie, ich potworna inność oraz związany z ich istnieniem rys potworności w świecie: to znaczy związek istniejący między nimi w myśli i w wyobraźni Wiktora Hugo.

4/ A więc Bóg stworzył wszechświat, a wszechświat zło tworzy. [...]
Lecz człowiek ma też swoją część nieskończoności
W ryzach jest potwór, człowiek jest tchnieniem wolności. [...]
Dlatego noc wie więcej, niźli wiedzą zorze.
Gdy człowiek nie wie, prawda o nim jest w potworze.
Człowiek jest bodźcem czynu, a potwór cierpienia. [...]
Ukazałem ci przepaść. To twoje mieszkanie.
Cyt. za: W. Hugo *Usta ciemnosci*, w: tenże *Liryka i poematy*, przeł. Z. Bieńkowski, Warszawa 1962.

Zanim wreszcie będzie można przejść do rzeczy, oto jeszcze dwie komplikacje. Po pierwsze, ci trzej są wprawdzie wygnani za granice społeczeństwa, ale jednocześnie Hugo czyni ich symbolami zbiorowości: klas, epok. Quasimodo zostaje królem błaznów, królem średniowiecza i paryskiego ludu. Gwynplaine mówi wprost w Izbie Lordów: „jestem nędza"; „przychodzę z otchłani"; „Jestem potworem, powiadacie? Nie, ja jestem ludem"; „Ja jestem symbol"; „Jestem wcieleniem ogółu"[5]. Francuzi wiążą te postacie raczej z tytanicznym mitem ludu niż z problemem innego[6]. Po drugie, są oni także symbolami ludzkiej dwoistości, jako że u Hugo człowiek to bestia i anioł, duch i materia, wzniosłość i ohyda. Odwołania mityczne się potęgują, bo Hugo wiąże jeszcze postać potwora z mitem Kaina i Abla, co odsyła i do jego wizji rewolucji jako bratobójstwa, i do romantycznej koncepcji natury ludzkiej[7].

Hugo pisze nowe mity, zwłaszcza mit ludu, starymi znakami[8]. Nakłada je na siebie i miesza, tak że tworzą samokomentujący się gąszcz[9]. Trudność polega nie na znalezieniu dla nich interpretacji, bo autor postacie i sytuacje sam bez przerwy interpretuje albo wprost, albo przez mityczne odwołania. Trudność polega na wyodrębnieniu z tego gąszczu jednego problemu. Nie chcę, ani nie mogę tu rozważać idei społecznych, politycznych, metafizycznych poety, badać jego wyobraźni, interpretować całych powieści. Chcę obejrzeć nieco bliżej tylko te postaci dlatego, że zostawiły one silny ślad w kulturze, która je powiela i przetwarza, że weszły do nowożytnego imaginarium.

2. Potwór w lesie, potwór w mieście

Wszyscy wiemy, że Hugo stworzył wiele postaci, które zwykło się nazywać mitycznymi. Odkładając na bok wielką problematykę nowożytnego mitu, można stwierdzić po prostu, że są to postacie, które – jak Gavroche – trwają w kulturze już niemal niezależnie od swego powieściowego kontekstu, w tym wypadku od fabuły

5/ W. Hugo *Człowiek śmiechu*, przeł. H. Szumańska-Grossowa, Warszawa 1953, t. II, s. 266, 277.

6/ Por P. Albouy *La création mythologique chez Victor Hugo*, Paryż 1963, zwłaszcza część druga *La mythologie de l'humanité*, rozdział II *Le Cycle des Titans*, tam też bibliografia.

7/ Klaudiusz Frollo wychował dwoje dzieci, swego bratanka oraz Quasimodo. Bratanek ów pośrednio jest odpowiedzialny za śmierć Quasimodo. Gwynplyne i lord Dawid (*Człowiek śmiechu*) są braćmi przyrodnimi; długo o tym nie wiedzą i wiąże ich sympatia, potem lord Dawid wyzywa Gwynplaine'a na pojedynek, do którego wprawdzie nie dochodzi, ale i tak brat jest pośrednio odpowiedzialny za śmierć brata. Wątków bratobójczych jest u Hugo więcej. Na rewolucję francuską Hugo patrzy też jak na bratobójstwo ... w *Roku dziewięćdziesiątym trzecim* ludzie z najbliższej rodziny stoją po przeciwnych stronach a tematem jest Wandea.

8/ Jak wiele jest tych starych znaków, jak Hugo wykorzystuje mity antyczne i biblijne por. P. Albouy *La creation* ...

9/ Warto by to kiedyś porównać z genezyjską twórczością Słowackiego. Są też między nimi powinowactwa myślowe, czekające na subtelną i nowoczesną komparatystykę.

Nędzników. Quasimodo ze swym makabrycznym ciałem i Gwynplaine ze swoją komiczną maską wyrzeźbioną w twarzy wyróżniają się szczególną drastycznością. Oczywiście są romantycznie złożeni z kontrastów – brzydota fizyczna łączy się w nich z heroizmem, poniżenie z wzniosłością, a wszystko utrzymane jest w estetyce groteski, spiętrzone i zgrzytliwe zwłaszcza dlatego, że te potwory budzą nie tylko lęk, lecz także śmiech. To bardzo ważne. Rodowód potwora z romantycznej frenezji jest oczywisty, a Hugo napisał w młodości powieść frenetyczną i gotycką, już przywołaną raz, *Hana z Islandii*. Han nikogo nie śmieszył, był strasznie straszny. Ten wczesny bohater Hugo nienawidzi ludzi i oni też go nienawidzą, on zabija, oni na niego polują, ale żyją w innych światach i nie mają ze sobą nic wspólnego poza krwią – dziedziczoną i rozlewaną. Przed ludźmi Han ukrywa się jak dzikie zwierzę. Jest jednym z romantycznych „dzikich" tak bardzo różnych od XVIII-wiecznych dobrych dzikusów. Nie jest śmieszny, śmieszny zresztą być nie może już choćby dlatego, że nikt go nie widzi. Krańcowo obcy. Na krańcu przeciwnym jest drugi – wzniosły i piękny, „dziki" z wyrafinowania, na społecznym i kulturalnym szczycie. To Manfred. Byronista w swym zamku też się od ludzi izoluje.

Zupełnie inaczej jest w tych trzech powieściach Wiktora Hugo. Jego potwory mieszkają wśród ludzi. Jeden w Paryżu, drugi w Londynie, trzeci na małej wyspie, gdzie wszyscy wszystkich znają. Zderzenie zbiorowości z innym rodzi tragiczny konflikt, ale także określa literacki status tych postaci, czyni je groteskowymi. Co za zmiana! Ci trzej ciągle opisywani, oglądani są od zewnątrz w taki sposób, jak odbijają się w oczach reszty ludzi – a odbijają się często, miasta są ludne. W samotności bohater Byroniczny może być potworem dumnym, wzniosłym i tragicznym. Także pięknym w sposób wielce romantyczny. Inaczej jest w mieście.

Z woli autora bohaterowie zostają wydani na spojrzenie i ocenę reszty ludzi jak na męki. Czują cudze spojrzenie bez przerwy, nawet gdy są sami, gdy się ukrywają. Nie mogą o nim zapomnieć. Hugo czyni ich aktorami publicznego widowiska. Są nimi najpierw mimo woli, a potem z własnej woli. Quasimodo włącza się w świętujący tłum, staje do konkursu na najohydniejszą minę, Gwynplaine występuje na scenie. I odnoszą sukces przyjmując swój los, tłum ich nareszcie akceptuje w ich inności, ohydzie, poniżeniu. Inny jako widowisko staje się dziwowiskiem i budzi podziw urągliwy, zachwyt „niski". Hugo opisał to bardzo dokładnie. Gdy Quasimodo wygrał konkurs, został królem błaznów, tłum go szyderczo uwielbił jako „swego" w „świecie na opak". Za chwilę ten sam tłum potępi go i odrzuci, Quasimodo zostaje wystawiony na urągowisko, tłum obrzuca go obelgami i kamieniami, bo ten „swój" musi stać się obcym jeśli świat po święcie ma wrócić do normy. Właściwie błazeński tron i pręgierz to dwie strony tego samego. Hugo dodaje – cień krzyża przeświituje przez jedno i drugie – do tej myśli trzeba będzie jeszcze wrócić. Całe średniowiecze jest groteskowe, mówi Hugo, oceniając je romantycznie, a Quasimodo jest królem tej groteski. Odbija od zbiorowości, a zarazem ją wyraża, stanowiąc oczywiście symbol społeczeństwa (chyba nie tylko ludu) swojej epoki. Tyle, że owo społeczeństwo wcale nie chce w nim rozpoznać się w swym jestestwie. Ściślej biorąc, rozpoznaje się na chwilę, w negatywie, w widowisku, a potem za-

przecza rozpoznaniu, wyrzuca go za swe granice, czyni zeń kozła ofiarnego. Równowaga między jednostką (innym) a zbiorowością chwieje się, zmienia, bo zbiorowość wciąż zmienia swój stosunek do potwora, ale jakkolwiek go określa, wyznacza mu miejsce nisko-komiczne. Tłum na ulicy może także śmiać się z potwora, potwór w lesie był tylko groźny. W „miejskich" potworach Hugo można zobaczyć interesującą interpretację byronizmu, ale to już zupełnie inna historia.

3. Imaginarium i dzieci

Nie historycznoliterackie genealogie bohaterów Hugo są tutaj tematem, ale potwór wpisany przez romantyczną literaturę jako postać, która niepokoi i fascynuje wyobraźnię do dziś. Potwór jako jedna z postaci nowożytnej mitologii. Potwory Hugo zostały wybrane dlatego, że ze wszystkich romantyków on najwięcej o nich pisał, interesował się nimi szczególnie, szukał w nich jakiejś ważnej prawdy i stworzył wizerunki najbardziej wyraziste. Nie sądzę, abyśmy dziś wiedzieli, dlaczego nas straszy i po co nas wzrusza. Po romantycznej mitologii zostały nam znaki, które powtarzamy wpisując w nie to, co nam w duszy gra. Ciekawsze wydaje mi się odczytywanie tego, co wpisali w nie twórcy tych znaków. Co nam w duszy gra, wypadałoby powiedzieć własnymi słowami. To, co nazywamy nowożytnym imaginarium, pełni właściwie bardzo dziwną funkcję we współczesnej kulturze. Sądzę, że romantycznych mitów nie rozumiemy. Nie przez głupotę, ale dlatego, że są zbyt okrutne, stawiają zbyt wysokie wymagania, obrażają nasze poczucie sprawiedliwości, estetyki, przyzwoitości wreszcie. Są nam bardzo potrzebne. Dlaczego? To inna sprawa, ale odrzuca się ich sens. Z wielu względów romantyczny mit o potworze jest także wątpliwy moralnie (dziś) a nawet oburzający. Nie chcę go oceniać. Tu chodzi mi tylko o odtworzenie wersji – by tak rzec – kanonicznej, a jest to, jak sądzę, wersja Hugo. Chodzi więc o możliwie wierny opis postaci potwora u Hugo, jego pragnień, cierpień, życia i śmierci. Jeśli jednak ten opis ma być wierny, nie można go dokonać pomijając uczuciową aurę z czasu, gdy imaginarium się zapełniało, gdy się czytało po raz pierwszy te powieści mając dziesięć lub dwanaście lat, a potem w sennych koszmarach te potwory się zwidywały na prywatnej taśmie filmowej. Dziecinne lektury najczęściej nas wprowadzają we wspólną, europejską kulturę.

Wybierając ten temat opierałam się na wspomnieniach lektur raczej młodzieńczych, do podobnych się też odwołuję. Francuzi znają te powieści, tak jak Polacy *Trylogię* Sienkiewicza i zapewne ma to wpływ na ich kulturę, nawet, jak przypuszczam, na problematykę inności, podjętą tak gruntownie w obecnej francuskiej myśli krytycznej i filozoficznej. My czytamy je zwykle pod koniec dzieciństwa, zbyt gruntownie nie „przerabiamy" ich w szkole, ale zapadają w pamięć, bo czyta się je wtedy, gdy uczucia i wyobraźnia są najbardziej chłonne[10]. Pamięta się je pewnie wybiórczo, lecz sądzę, że to wystarczy. Bo można zapomnieć fabuły, ale ktokolwiek

10/ Wiem, że dzisiaj „młodzież nic nie czyta". Problem współczesnego analfabetyzmu pozwalam sobie pominąć.

te powieści we właściwym czasie przeczytał, ten pamięta owe potwory, które budzą w otoczeniu uczucia sprzeczne, lęk i śmiech, które umieją kochać z najwyższym poświęceniem, dokonują bohaterskich czynów, umęczone i fascynująco malownicze jak Quasimodo czołgający się po fasadzie i dachach katedry, przycupnięty niby chimera wśród chimer Notre Dame. Pamięta się z pierwszych rozdziałów *Człowieka śmiechu* dziecko, które odpędzone przez tajemniczych ludzi wypływających nocą na burzliwe morze wędruje samotnie w śnieżnej nawałnicy nad przepaściami, a po drodze znajduje nasmołowanego wisielca i martwą nędzarkę okrywającą własnym ciałem niemowlę. I z rozdziałów ostatnich wielką mowę lorda-potwora w angielskiej Izbie Lordów. Choćby się zapomniało wiele z *Pracowników morza* (a szkoda), pamięta się walkę Gilliatta z ośmiornicą w podmorskiej grocie. To sceny zapierające dech, wzruszające ponad wytrzymałość dorosłego czytelnika, sceny, które wryły się w pamięć jak wizje, jak koszmary. Do jakich uczuć i jakich myśli prowadzi ten jaskrawy, wyrazisty ślad wyryty w pamięci?

4. Umęczone ciało, dwoista dusza

Jeśli spojrzeć na potwora jako na symbol ludu, wszystko będzie jasne. Lud jest skrzywdzony, poniżony, ale i groźny. W każdej z powieści Hugo jest prefiguracja rewolucji, jeśli nie rewolucja ukazana wprost. Lud Hugo to Hiob i Prometeusz, śmiejący się śmiechem Rabelais'go, jak piszą Francuzi[11]. Wskazują, że lud u niego zmienia się w ciągu wieków, że dorasta. Średniowieczny lud jest monstrualny w swej ciemnocie jak półślepy cyklop Quasimodo. Zyskuje świadomość w wieku XVII, w czasie pierwszej rewolucji, w Anglii, choć jeszcze nosi poniżającą, błazeńską i koszmarną maskę komiczną jak „człowiek śmiechu". Monstrualność potwora jako symbolu ludu jest kształtem, który możni w kolejnych epokach wyciskają na jego ciele i duszy. Na fizyczną deformację tych postaci wielu badaczy patrzy jak na znak odwołujący się przede wszystkim do zbiorowości, jak wybite na ciele piętno poniżenia, degradacji fizycznej, klasowej i duchowej.

Podobne diagnozy mają silne oparcie w tekstach. Hugo bardzo obszernie pisze o ciele ludu deformowanym przez wieki nawet bez pomocy wyspecjalizowanych w koszmarnej medycynie *comprachicos*. Ciało ludu jest spotworniałe i wstrętne, ponieważ jest kaleczone przez nadludzką pracę, bite, zakuwane w kajdany, głodzone. Staje się zabawką możnych tego świata, ich domowym zwierzęciem. Hugo pisze o ciałach celowo deformowanych i utrzymywanych w brzydocie, których ohyda jest eksponowana przez sztukę i obyczaj, aby służyły dla kontrastu – na jego tle piękni i bogaci stają się jeszcze piękniejsi. Lubował się w tym zwłaszcza wiek XVII, czyli złota epoka kultury francuskiej, „wielki wiek", który był „naiwny w swym wyrafinowaniu", gdy król, dwór, piękne panie wciąż, także na obrazach, mieli w pobliżu karły, kaleki, garbusy. W czasach Racine'a zabawiano się zamianą

11/ Por. P. Albouy *La creation* ..., tamże obszerna bibliografia. Mit ludu u Wiktora Hugo to jeden z koronnych tematów romanistyki. Charakterystyka tytanicznych i groteskowych cech potwora jako symbolu ludu oparta jest na Albouy i wskazanych przez niego pracach.

ról ludzi i zwierząt, szympansy podnoszono do roli lokajów wielkich dam, a służbę degradowano do roli zwierząt. Były specjalne urzędy dworskie dla zwierzoludzi. Hugo opisuje człowieka, który pełnił funkcję koguta cara Rosji oraz człowieka, który był psem francuskiego króla – ich ciała poddano stosownym operacjom. Pisze o fabrykowaniu kastratów tak potrzebnych papieżom i sułtanom; o hodowanych przez Chińczyków w dzbanach dzieciach, którym można było nadawać rozmaite kształty na zamówienie. O torturach wreszcie pisze często i z dużą dokładnością. Wydaje się że Hugo miał sporą wiedzę o plastycznej chirurgii dawnych wieków i że go żywo interesowała.

Potworne ciało potwora, jeśli spojrzymy na nie jako na symbol ludu, jest więc kształtowane przez panującą kulturę. To historia gustu, wpisana w ludzką fizyczność. Istnieje styl deformacji ciała, rodzaj sztuki między rzeźbą a torturą, sztuki, która wyraża jakby coś więcej i jeszcze coś innego niż koloryt historyczny. Możni epoki nadają stygmatom poniżenia wybitym na ciele „nędzników" kształty zgodne ze swymi upodobaniami estetycznymi, interesami, wizją świata i tworzą w ten sposób własnego ciemnego sobowtóra, uzewnętrzniają wewnętrznego potwora. Okaleczone, ohydne, spotworniałe ciało ludu jest naznaczone piętnem Kaina, które nosi na sobie nie zbrodniarz ale ten, na którym zbrodnię popełniono... Przez ciało poddane tym zdumiewającym i porażającym wyobraźnię zabiegom biegnie więc u Hugo związek społeczny i symboliczny między ludem a możnymi. Cielesność ten związek konkretyzuje, czyni związkiem krwi w sensie dosłownym, nadaje mu charakter fizyczny, erotyczny, rodzinny, braterski i bratobójczy.

Król nie boi się swego niskiego, ciemnego odbicia w karle czy błaźnie. Na wyżynach społecznych istnieje (istniała) dziwna (perwersyjna? cyniczna?) potrzeba zabawy budzącej dreszcz, ale w człowieku „normalnym" potwór budzi lęk i wstręt, co Hugo opisał przedstawiając, jak reaguje na jego bohaterów ulica. Człowiek „normalny" nawet patrzeć nie chce na potwora, bo widzi w nim siebie takiego, jakim widzieć się nie chce, jakiego się lęka i nienawidzi. Oto potwór wewnętrzny, którego sobie uformowałeś, wyhodowałeś sam, wyprowadziłeś na zewnątrz. Wszystko to człowiek dorosły może wyczytać w tych powieściach, podziwiając wnikliwość, osobliwą erudycję i odwagę wyobraźni Wiktora Hugo. Ale kiedy w dzieciństwie płaczemy nad losem Quasimodo, mając żal do Esmeraldy, to przecież nie wylewamy łez nad skrzywdzonym i poniżonym ludem ani nad zagadkowym fenomenem ludzkiej dwoistości, lecz nad bohaterem powieściowym, nad tym konkretnym i wyjątkowym, innym od innych potworem, którego wszyscy boją się i nienawidzą, który jest samotny i cierpi, bo nikt go nie kocha, a choćby dokonał, nie wiadomo, jak nadludzkich czynów, nie może stać się „taki sam", jak reszta ludzi.

5. Potworny świat

No i bardzo dobrze, że nie może, bo kiedy trzy, zdawałoby się, przyzwoite kumoszki paryskie oglądają małego Quasimodo na ławie dla podrzutków, widzą w nim pomiot diabelski, który należy spalić. Te kumoszki są oczywiście bardziej potworne niż zdeformowane ciało nieszczęsnego dziecka. I tak jest cały czas. Im

wyżej tym gorzej, a możni, piękni i bogaci w pałacach są większymi potworami w swych rozrywkach i zabawach niż nędzarze w norach. Społeczeństwo jest potwornie urządzone, potworne jest prawo, potworna tyrania, potwornie żyli ludzie w wieku XIX, XVIII, XVII, w średniowieczu, w starożytności, we Francji, w Anglii, w Chinach. Gniew ludu jest więc sprawiedliwy, ale rewolucja jest także potworna, choć wielka rewolucja francuska była postępem. Hugo wierzy w postęp, w rozum ludzki, odwagę, czci ludzi, którzy dzieje popychają naprzód, ale Robespierre, Danton i Marat mają jednak rysy potworne. Nie patologiczne! Nie chodzi o chorobliwe wyjątki, lecz o regułę, o ogólny rys potworności całych dziejów, a wielcy ludzie rewolucji francuskiej są tytanami, którzy wyszli z łona ludu, mają jego krew i ducha, więc to tytani potworni[12]. Historia jest potworna. Natura także jest potworna. Nie przez swą obojętność, ale przez wrogość i podstępność, o czym za chwilę. Cały świat jest potworny, jest przepaścią – a „ty w niej mieszkasz" – mówi Hugo wprost w poemacie *Usta ciemności*. Nic dziwnego, że symbolem nie tylko ludu, ale po prostu symbolem człowieka stał się umęczony potwór.

Przesłanie polityczne, społeczne i metafizyczne u Hugo jest tak głośne, że co chwilę odsyła postać innego do tego, co ogólne. Kiedy jednak czyta się te powieści koncentrując uwagę na inności innego, widać, jak bardzo ta sprawa go interesowała i jak wielką też miał wiedzę na ten temat. Myślę tu nie tylko o katalogu kobiet zafascynowanych potworami[13], lecz o studiach psychosocjologicznych na temat związków (negatywnych) zbiorowości z innym. Kilka rozdziałów *Pracowników morza* opisuje z dokładnością wręcz socjologiczną, dlaczego i w jaki sposób zamknięta społeczność ksenofobicznie odrzuca obcych (a Gilliatt jest obcy, bo uciekł z matką z ogarniętej rewolucją Francji na wyspę Guernesey), jak w ciemnej społeczności odrobina wykształcenia budzi podejrzliwość, z której rodzi się lęk (Gilliatta podejrzewają, że jest czarownikiem; tu w powieści cała rozprawa o procesach czarowników i czarownic); jak, zdawałoby się niewinne, marzycielskie zamiłowanie do samotnictwa budzi nieufność i niechęć. Hugo pokazuje, jak narasta ów proces, dlaczego to, co niezrozumiałe, budzi agresję. Wszystko to umiemy dziś na pamięć, ale wtedy to były nowe myśli. Romantyczna etnologia, socjologia, psychologia były początkiem otwarcia nowożytnej kultury na innego w najszerszym sensie. U Hugo

---

12/ Jeszcze wyraźniejszymi rysami potworności Hugo naznacza działaczy politycznych i królów w swych pamfletach.

13/ Wylicza je lady Jozjana wyznając swą miłość (oczywiście miłość potworną) Gwynplaine'owi: „Amfitryta oddala się Cyklopowi [...] Urgela oddała się Bugryksowi, pół ptakowi, pół mężczyźnie o ośmiu dłoniach, których palce płetwą były połączone. [...] Trzy piękne, trzy potwory. [...] Kim była Rodope? Władczynią, co pokochała Phteha, człowieka z głową krokodyla. [...] Pentesilea pokochała Centaura [...]. Dwa zbocza ma Olimp; jedno zbocze, to, które jest w świetle, wydało Apollina; drugie, to, które jest w mroku, wydało Polifema. Ty jesteś Tytanem. W lesie byłbyś Behemothem, Lewiatanem w oceanie, Tyfonem w kloace. Jesteś doskonały. Potworność twoja jest jak grom..." i tak dalej, i tak bardzo długo (*Człowiek śmiechu*, t. II, księga siódma: *Tytanka*, rozdz. 4, s. 198-207.

było to otwarcie programowe. W rozdziale zatytułowanym *Niepopularność* w *Katedrze Marii Panny* Hugo opisuje psychosocjologiczne mechanizmy odrzucenia i wrogości, a w rozdziale o takim samym tytule (ponad trzydzieści lat później) w *Pracownikach morza* czyni to samo jeszcze raz, dokładniej, głębiej. Część humanitarna i racjonalna przesłania jest jasna: nie należy palić zdeformowanych dzieci, ani nie trzeba bać się i nienawidzić innego, agresja jest zaraźliwa jak zakaźna choroba, wszystko płynie z ciemnoty, a zło budzi zło. Postęp, oświata, wolność, sprawiedliwość to sposoby pokonania potworności świata. Hugo głosi to przesłanie wprost, wiele razy, z rozmachem wpisując ogromne partie publicystyki do swej prozy. Mam jednak wrażenie, że ślad który jego potwory zostawiły w pamięci, w kulturze został wyryty nie tylko przez to, co on mówi, ale też przez sposób, w jaki mówi.

A mówi niezwykle gwałtownie i naciskając na pedał z całej mocy. Zsyła przecież na swoje potwory cierpienia ponad miarę, piętrzy grozę i efekty melodramatyczne, skupia wokół nich fabułę, jakby historia o potworze wyrażała coś najważniejszego, coś, co obchodzi go najbardziej w świecie. Koncentruje na potworach uwagę własną, a w konsekwencji uwagę czytelnika wszelkimi sposobami. Czy nazwiemy te sposoby kiczem, czy wizją, zależy od nas. Niezależnie od oceny można się chyba zgodzić, że najlepsze i najgorsze cechy jego artyzmu znajdują przy potworach najwyższy wyraz. Dlaczego? Wiadomo, że kiedy jakiś temat się powtarza uporczywie w twórczości, wyobraźnia artysty zdradza coś osobistego. Owszem, coś takiego tam było. Zaglądałam do biografii i do książek o psychoanalizie Hugo, ale była to ciekawość prywatna, nie zdradzę, co tam wyczytałam, bo, zastrzegam się jeszcze raz, nieważna jest tutaj geneza motywu ani to, czy sam Hugo czuł się potworem, obcym i wygnańcem. Tematem tego tekstu nie jest autor, lecz jego dzieło, ściślej – odbiór dzieła, jeszcze ściślej – wpisany w dzieło odbiór, czyli przesłanie – w tym wypadku naglący nakaz. Szukam tego, co on czytelnikowi narzuca, czego od nas chce, co wyrył w pamięci, w kulturze, tworząc taką właśnie postać. Bardzo jest czytelny i wielokrotnie opisywany aspekt socjologiczny i metafizyczny potwora jako symbolu czegoś innego: ludu, ludzkości, duszy. Streściwszy, w czym rzecz, odkładam go na bok nie dlatego, aby nie był ważny. Jest ważny, ale nie o to tutaj chodzi. Chodzi o ów szczególny aspekt inności innego, który Hugo wyraził jego potwornością. Co w potworze jest potworne? Jaki ten potwór właściwie u niego jest? Czego chce?

6. Heros skalany

Trzeba wreszcie wyliczyć systematycznie, co łączy trzy wybrane postaci. Pozwoli to obejrzeć potwora z różnych stron, uchwycić cechy, które się powtarzają, wyłonić to, co najbardziej istotne.

Wspólna jest im przede wszystkim fizyczna deformacja. Nie jest to właściwie kalectwo, ale chaos, który zakłóca równowagę ciała. Autor czasem daje do poznania, że można się w ich kształtach dopatrzyć szczególnego rodzaju piękna. On sam je oczywiście widzi, bo romantykom podobało się właśnie piękno „brzydkie", nieklasyczne, nieharmonijne, odkrywali nowy rodzaj piękności w dramatyzmie, w konwulsyjnym niepokoju, w grotesce, ale cudze spojrzenie w powieściach po-

strzega zwichrowane ciała tych trzech jako przerażającą ohydę. Można stąd wysnuć wniosek, że aby potwór stał się potworem, inność psychiczna i społeczna nie wystarcza. Nawet Gilliat, którego Hugo obdarza antyczną, „apollińską" urodą, w trakcie walki z żywiołami, objawiając swą prawdziwą naturę, zmienia się fizycznie w pełnego dramatyzmu i ekspresji tytana. Tytaniczność jest wzniosłością potworną, naznaczoną chaosem. Napiętnowanie cielesne było autorowi konieczne po to też, jak sądzę, żeby inności nie można było zredukować.

Choć ci bohaterowie tak zdeformowani nie są inwalidami. Wręcz przeciwnie, są niezwykle silni i sprawni. Nadludzką mocą i zręcznością obdarza pisarz Quasimodo. Gwynplaine ma ciało atlety. Kiedy Gilliatt walczy z morzem, burzą, wiatrami, jego fizyczna potęga (nie można określić inaczej) jest równa żywiołom, ale on ma jeszcze rozum, którym góruje nad rozpętaną naturą. Dzieje się tak, jakby chaos, który ich naznaczył, który zniszczył harmonię ich ciał, stał się zarazem źródłem siły. Przez swe piętno bohaterowie są spokrewnieni z mocą pierwotną, niszczycielską i twórczą. Świat narodził się z chaosu... Ci bohaterowie, te potwory noszą w sobie moc destrukcji i potencjalną możliwość nowego świata. Dlatego wielcy rewolucjoniści także są i muszą być u Hugo naznaczeni piętnem potworności. Polityka łączy się z metafizyką, a temat potwora wiąże się z wszelką opozycją i kontestacją. Ci bohaterowie nie muszą podnosić buntu, oni buntem po prostu są.

Łączy wszystkich trzech następnie to, że są wygnańcami ze swoich społeczności i jakby w ogóle ze świata ludzi. Banicja owa jednak nie jest jednoznaczna, bo ci wygnańcy znajdują się jednocześnie w centrum. Nie tylko w centrum zdarzeń, co oczywiste, bo są głównymi bohaterami powieści, ale i dosłownie. Quasimodo pojawia się w centrum świata na opak, w centrum święta (patrz: Caillois o święcie), wybrany przez tłum jego królem. Ten wybór jednak tylko ujawnia to, co było tajne, bo Quasimodo mieszka w katedrze, w centrum średniowiecznego Paryża, jest życiem tej katedry, jej głosem, duchem, duchem Paryża, średniowiecza. Gwynplaine zajmuje miejsce w centrum uwagi tłumu co wieczór, kiedy gra na scenie. Hugo daje wyraźne sygnały od teatru Ursusa do Szekspira. Taka przynajmniej jest jego intencja, bo sztuki, które się tam gra, przypominają raczej hiszpańskie misteria. A może są zupełnie oryginalne, bo wyrażają marzenie Hugo o teatrze. Teatr jest soczewką skupiającą rysy świata zawsze, a był nią zwłaszcza w epoce, w której dzieje się powieść. Wyrażał ducha swego wieku, podobnie jak katedra swojego. Umieszcza więc Hugo tych bohaterów w miejscu szczególnie reprezentacyjnym – można powiedzieć – w centrum epoki. Ale to jeszcze nie wszystko. Gwynplaine dociera do innego centrum, gdy wędrując nocą przez labirynt nieznanego mu pałacu trafia do łazienki i sypialni księżniczki Jozjany, gdzie obok wielu powabnych rzeczy znajduje się też sekretny kanał łączności z królową. Można by długo opisywać erotyczno-polityczny, ciemny i tajemny charakter tego centrum. Po raz trzeci staje w centrum swego świata, w centrum władzy, Anglii, państwa, kiedy w Izbie Lordów wypowiada swoją wielką mowę. *Pracownicy morza* dzieją się na Guernsey. To mała wyspa położona na kanale La Manche, między Anglią a Francją, którą Wiktor Hugo dobrze znał, bo sam tam spędził wiele lat swego wygnania. Na peryferiach? Nie, bo

kanałowi La Manche Hugo nadaje rolę centralną w odwiecznej walce człowieka z morzem. W tej walce właśnie został zrobiony tytaniczny krok – oto po kanale zaczął kursować pierwszy statek parowy. Nikczemny łotr rozbił go wprawdzie na skale, ale Gilliatt uratował cenne serce statku, silnik parowy. Technice nadaje pisarz rolę rewolucyjną w nadchodzącym wieku; niezgrabny statek parowy kapitana Lethierry jest zwiastunem nowej potęgi, mowa o tym szeroko i długo. Gilliatt więc także stoi w centrum swej epoki. Ma rozum, wolę, siłę fizyczną i jeszcze owo więcej, coś innego, co go od innych odróżnia – umie sprostać i zwyciężyć potworność natury, bo wydobył z samego siebie moce potworne. Ponad sto pięćdziesiąt stron zajmuje opis walki i działań *Gilliatta przebiegłego.* Rozdziałom Hugo nadaje tytuły *W jaki sposób Szekspir może się zetknąć z Aischylosem* lub *De profundis ad altum.* Patos tej walki ma sens symboliczny i jest oczywiste, że dla wyższych niż fabuła celów Hugo posłał bohatera w oko cyklonu, w centrum potworności natury. Trudno nie zrozumieć, że bohater tytanicznie reprezentuje twórczą moc postępu w walce z nierozumnym, niszczącym żywiołem. Żywioł zresztą atakuje go z taką wściekłością, jakby „wiedział", że nowa maszyna niedługo go pokona i ujarzmi. Katedra dla Quasimodo. Teatr dla Gwynplaine'a. Statek parowy dla Gilliatta, bo żyje w wieku XIX, który bywał nazywany wiekiem pary (elektryczności na Guernsey nie ma). Gilliatt został ulokowany w centrum duchowym epoki, wyraża ducha wieku pary i romantyczności – o romantyczności Gilliatta za chwilę.

Wszyscy trzej są bohaterami powieści o epickim rozmachu i mitycznym podalbo raczej mitycznym nad-tekście, są herosami. Każdy z nich stacza decydującą walkę, a jest to (autor sygnalizuje wielokrotnie) archetypiczna, symboliczna walka bohatera z potworem, Herkulesa z hydrą stugłową, rycerza ze smokiem. Tyle, że archetyp pojawia się w postaci – by tak rzec – nieczystej. Hugo go przekształca, co stanowi znamię czasów nowożytnych (patrz: romantyczna interpretacja różnic między antykiem a nowożytnością, poczynając od słynnej rozprawy Fryderyka Schillera o sztuce naiwnej i sentymentalnej). U Hugo w tej walce potwór i bohater mieszają się ze sobą, wciąż zamieniają rolami. Kiedy Quasimodo walczy z tłumem, który napada katedrę, on jest herosem, a ów straszny, chciwy i oszukany tłum –stugłową hydrą, potworem. Heros ten nosi jednak piętno swego przeciwnika, będąc przecież królem-błaznem tego tłumu. Gwynplaine staje przeciw potworowi społecznemu, którym jest Anglia z instytucją lordów jako lord, staje z nazwiskiem rodowym, tytułem, herbem, w szatach lorda – i na tym polega zarówno jego siła, jak jego skaza.

Gilliatt jest bohaterem niemal bez skazy, a jego zwycięstwo nad morzem i nad sobą – doskonałe. Kiedy barykaduje skały Douvers, burza rzuca się na niego z furią wrogiej i żywej istoty. Przez ocean prześwitują w prozie Hugo mityczne potwory: burza otwiera paszczę, niebo łypie złowrogo okiem, a w fali majaczą łuski i skrzela. Widać wyraźnie, kto jest smokiem i potworem, a kto herosem, rycerzem, świętym Jerzym, Herkulesem. Ale w walce z ośmiornicą ten heros odniósł poważne rany, bo ocean jest dla Hugo potworem kobiecym, bo w naturze jest płeć, bestia zmysłów. Kiedy Gilliatt pierwszy raz schodzi do podmorskiej groty, olśniewa go i onieśmiela

jej buduarowe piękno, majaczy mu się w głębi jakiś ołtarz, a na nim Afrodyta. Kiedy drugi raz tam schodzi, napada go ośmiornica. Paralela między sypialnią i pokojem kąpielowym lady Jozjany w *Człowieku śmiechu* i grotą ośmiornicy w *Pracownikach morza* jest oczywista. Nie umiem się zdecydować: delikatny czy dosadny jest Hugo w tym zawoalowaniu? Jestem za to prawie pewna, że erotyczne fantazmaty Baudelaire'a wywodzą się tyleż z loża czarnej Wenus, co z lektury dzieł Hugo. Potworna erotyka albo też potworność erotyki u Hugo to jednak temat zbyt obszerny, by go poruszać inaczej niż tylko sygnalizując[14].

Symboliczna walka bohatera z potworem jest oczywiście walką ze złem. Ze złem tak w ogóle, ale jej szczególny aspekt stanowi walka z bestią w sobie, z własnym ciałem i dlatego często przechodzi ta walka na płaszczyznę erotyki. Tak jest w obu późnych powieściach, bo wcześniej (w *Katedrze Marii Panny*) ksiądz Klaudiusz Frollo pada ofiarą demona płci w sposób dość banalny. Później Hugo jest bardziej wnikliwy, a mityczne maskarady osłaniają treści bardzo drastyczne. Erotyka stanowi jednak tylko część ogólnej potęgi zła. Walcząc z jego chaotyczną, destrukcyjną potęgą bohater nie może pozostać klasycznie piękny. Symbolika ran Gilliatta jest wprawdzie zmącona i odległa; Deruchetta, która spojrzała na niego i zemdlała, gdy wrócił z walki, ma jednak pewną rację w swym przerażeniu. Coś spotworniało w Gilliatcie, coś obróciło go w potwora, gdy stał się szlachetnym herosem, a to coś wyraża się przez ciało. Tytaniczność jest człowieczeństwem rozpętanym z kultury, wyzwolonym z porządku ludzkiego. Tytan jest bliski bogom, ale i zwierzętom. Potwornością właśnie, brakiem harmonii, bestialstwem różnili się od bogów olimpijskich tytani, byli spokrewnieni z żywiołami, z chaosem. Heros nowożytny u Hugo jest tytaniczny na antyczną modłę i na dodatek jest nowożytnym, romantycznym herosem ze skazą – zarażony złem, z którym walczy.

To zło ma wiele postaci i pięter u Hugo. Na samym dnie otwiera się szczelina na tajemnicze zło, które nosi tu nazwę ciemności, przepaści. Owa przepaść (obraz bardzo ważny dla całego romantyzmu, szczególnie jednak ważny dla Hugo i Baudelaire'a) ma charakter metafizyczny, ale nie tylko. Zło społeczne miesza się w niej z ciemnością wewnętrzną, z ciemną stroną natury ludzkiej. Bardzo ciemny to temat. W poezji Hugo już o tym było, potwór wyłania się z ciemności, z przepaści. Co łączy potwora z przepaścią? Nie będąc przecież sam symbolem zła, jest przez nie naznaczony i prześladowany. Kluczem do związków potwora z przepaścią wydaje się cierpienie. Można spojrzeć na ów związek przez misterium które napisał Ursus – swego psa nazwał człowiekiem, *Homo*, a siebie zwierzęciem. Jeśli dodamy trzecią osobę, trzeba chyba rzec: przez potwora prześwituje Bóg, człowiek i zwierzę zmieszani ze sobą jak w pierwotnym chaosie. Właśnie to jest w nim tytaniczne i potworne. Misterium nosi tytuł *Chaos zwyciężony* i traktuje o lasce, która rozdziela światło od ciemności w procesie uczłowieczania człowieka. Dea w tym misterium gra boski promień miłości, a potwór – Gwynplaine – gra potwora.

---

[14] Nie sposób go zresztą poruszać bez wchodzenia w osobiste pokłady wyobraźni pisarza, czego tu staram się unikać.

7. Ekspresja potwora

Wszystkich trzech łączy tajemne powinowactwo ze sztuką. Quasimodo, zanim pokochał Esmeraldę, kochał swoje dzwony. Bijąc w nie wpadał w ekstazę, szał dionizyjski, stawał się głosem katedry, głosem średniowiecza w całym jego zapamiętaniu. Gwynplaine rozwijał się wewnętrznie i rozpoznawał w swej istocie grając na scenie. Gilliatt to samotnik, marzyciel, ale także jakby wizjoner. Hugo pisze, że jego „wielka i pierwotna dusza" raczej czuje, niż rozumie nieskończoność i sens bytu. Zwidują mu się istoty nadziemskie. Wiele też zastanawia się nad snem dokładnie w taki sposób, jak czyniono to w owych czasach – rzecz się dzieje w latach dwudziestych XIX wieku. Gilliatt jest urodzonym romantykiem, a codzienne obcowanie z oceanem rozwija w nim oba bieguny duszy – wrażliwość i heroizm, energię i skłonność do roztapiania swego „ja" w żywiołach. Inaczej mówiąc, Gilliatt jest po trosze imaginacyjnym autoportretem samego Wiktora Hugo z lat młodości. Żaden z tych trzech nie pisze wierszy, ale wszyscy mają ten poryw wewnętrzny, który charakteryzuje artystę, co chyba więcej mówi o sztuce niż o potworze. Mówi, że ona jest także wygnaniem, napiętnowaniem.

Pokrewieństwo ze sztuką mówi jednak także coś o potworze przez negację, przez nieprzystawalność powszechnego języka. Potwory znajdują sobie inne niż słowo sposoby ekspresji – gest teatralny, muzykę – dlatego, że nie mogą się wypowiedzieć. Dosłownie wszyscy trzej mają kłopoty z mówieniem. Quasimodo ogłuchł od huku dzwonów, Klaudiusz Frollo porozumiewa się z nim językiem migowym. Gwynplaine zostaje wyśmiany przez lordów za swą mowę. Napisał ją wprawdzie wspaniale sam Hugo, dał jej rozmach, patos i grandilokwencję własnej publicystyki, ale zaraz potem dodał komentarz, w którym jedyny życzliwy słuchacz przyznaje człowiekowi śmiechu wiele racji, lecz odmawia mu zdolności wysłowienia. Bohater *Pracowników morza* Gilliatt w samotności odwykł od mówienia z ludźmi, na dodatek miłość do Deruchetty czyni go niemym. Może tylko w ukryciu „zwłaszcza w bardzo ciemne noce" grywać dla niej ulubioną melodię na kobzie („Deruchetta nie bardzo to lubiła"). Podsumowując, potwór Wiktora Hugo jest tak inny, że wypowiedzieć się w języku powszechnie używanym nie może. Inny znajduje więc sobie inny język. Dalszy ciąg tej problematyki u współczesnych Francuzów.

Wiąże ich jeszcze ze sztuką pewien rodzaj dziwnego ekshibicjonizmu. Złe określenie, lecz nie umiem lepiej określić tej cechy. Wszyscy trzej są wobec innych ludzi w pewien sposób agresywni. Przypomnijmy, że łotry w powieściach Hugo mają dar mimikry. Wkładają maski prawości i starają się być użyteczni. Zawiść i nienawiść kryją głęboko w czarnej duszy, na zewnątrz obsypując możnych pochlebstwami; zdeformowane ciała też jakoś przebierają. Potwór nie kamufluje swej inności, wręcz przeciwnie, robi z niej widowisko. Jakby nie znał wstydu. Owszem, inność jest dla niego źródłem cierpień i wpędza go w samotność, ale potwór nie zachowuje się konsekwentnie. Wiedząc iż jest odtrącony w pewien szczególny sposób, do ludzi się garnie. To się ukrywa to się odkrywa. Quasimodo nocami zagląda w okna, straszy sobą mieszczki paryskie. Gwynplaine chowa swą straszną twarz i pokazuje

ją na scenie. Gilliatt, najbardziej dyskretny z nich, mieszka z dala od ludzi, ale przecież wziął udział w morskim wyścigu. Łotry działają rozsądnie i przemyślnie, ukrywają swą odmienność, przez co dają do poznania, że uznają wszelkie normy. Potwory swej inności nie maskują i już samo to jest pewną agresją, demonstracją. Działają głupio, irytująco i wbrew swym interesom, jakby nie wiedziały, że są „niestosowne", że samo ich „nienormalne" istnienie obraża i oburza, że po prostu nie powinno ich być w „normalnym" świecie, bo są pogwałceniem norm, skandalem, katastrofą. Świat przestaje być normalny, świat staje się potworny, jeśli żyją i chodzą, i straszą w nim takie potwory. Powinny więc dla przyzwoitości, dla własnego bezpieczeństwa unikać ludzkich oczu, jeśli nie, trzeba je... zabić.

Mądrzy mentorzy szukają mediacji między ludzką wytrzymałością a potwornością bytu wcieloną w potwory – tą mediacją jest sztuka w swej funkcji rytualnej. W średniowieczu to był jeszcze zwyczajnie rytuał. Mentor obraca potworność potwora w rolę. Klaudiusz Frollo znajduje dla Quasimodo rolę społeczną. Jeszcze mądrzejszy mentor, Ursus, znajduje dla Gwynplaine'a rolę w teatrze. Potwór, który gra rolę potwora, jest społecznie aprobowany i podziwiany, a okrucieństwo i potworność jako widowisko są czymś pożądanym. Nie tu miejsce, by myśli te rozwijać. Ich dalszy ciąg w teorii i praktyce teatralnej wieku XX, zwłaszcza u Artauda, ale nie wyłącznie. Nie w *Hernanim,* nie w dramatach takich, jak *Król się bawi* trzeba szukać tego, co we francuskim teatrze, co u Wiktora Hugo było naprawdę romantyczne i prowadziło w przyszłość, ale w jego marzeniach, esejach, teoriach zawartych w „powieści teatralnej", którą jest drugi tom *Człowieka śmiechu.* Wracając do potwora: dla Gilliatta Hugo nie tworzy żadnej umowności, żadnej sceny, bo Gilliatt jest jego współczesnym, jest romantykiem, a to znaczy – aktorem w teatrze kosmicznym, gra swą rolę przed Bogiem i naturą. Najdokładniej jednak problem związku między sztuką a potwornością ukazał Hugo w *Człowieku śmiechu.* Sztuka jest jedynym miejscem dla inności. Tu ten inny może się ukryć i odkryć jednocześnie. Ona może ukazać potworne rysy świata, wyrazić to, co poza nią jest nie do zniesienia, jest katastrofą i skandalem. Bo jest widowiskiem, bo jest umowną grą i odwiecznym, rytualnym błazeństwem. Jesteśmy razem z Wiktorem Hugo na terenie myślowym, który sięga od romantycznej interpretacji Szekspira po „śmiej się pajacu".

Wszystkich trzech łączy piętno błazeńskie w różnym stopniu nasilone. Są śmieszni i poniżeni przez śmiech. Im bardziej umęczeni, tym śmieszniejsi, zwłaszcza wtedy, gdy przygląda się im tłum. Potwór w roli potwora to komiczne widowisko. Albo – potwór jako widowisko budzi śmiech. Możliwe, że w tym śmiechu jest nieco ulgi. W niektórych francuskich pracach owo błazeńskie piętno wiązane bywa z śmiechem Rabelais'go. Spotkałam interpretacje tu szukające klucza do postaci potwora i jego funkcji w powieściach Hugo. Czy ja wiem? Chyba raczej nie.

Rys błazeński jest bardzo ważny, ale klucz Bachtina do powieści Hugo nie pasuje. Niby wszystko się zgadza: Quasimodo zostaje królem błaznów. W *Katedrze* został opisany szalony, średniowieczny karnawał, czyli świat na opak. Twarz Gwynplaine'a jest komiczną maską znaną z antyku, w tekście *Człowieka śmiechu* znajdują

się odwołania do Arystofanesa. Swój ludowy, jarmarczny teatr i sztuki Ursus wprost zestawia z „niejakim Szekspirem". W raptownym obleczeniu Gwynplaine'a w szaty i godności rozpoznajemy łatwo karnawałowy temat „z chłopa król". Ale u Hugo nie dochodzi do wyzwolenia przez wybuch demonicznej siły śmiechu, który znosi hierarchie oficjalnej kultury. Śmiech nie staje się bronią w walce bohaterów. Gwynplaine umie na chwilę niesłychanym wysiłkiem zetrzeć z twarzy komiczną maskę i to właśnie robi w Izbie Lordów, ale kiedy wzruszenie go poniosło i przestał panować nad mięśniami, gdy ukazała się błazeńska gęba, śmiechem wybucha Izba Lordów. Dla niego ten wybuch niepohamowanego śmiechu jest klęską. Pod komiczną maską u Hugo jest tragedia, tym straszniejsza, że poniżona śmiesznym grymasem. Inaczej mówiąc, groteska Hugo jest bardzo ostrą romantyczną interpretacją ludowych wątków karnawałowo-komicznych. Quasimodo ledwo został obrany przez tłum „królem", zaraz znalazł się na pręgierzu, ubiczowany, opluty i wyszydzony. Aby aluzja była całkiem jasna, woła Chrystusowo: „Pić!". Nie zostaje więc przez śmiech wyzwolony, lecz przez mękę podniesiony do *sacrum*. Śmieszność, która naznacza potwory, jest haniebna i męczeńska zarazem. To nie karnawałowe odwrócenie, lecz romantyczne rozdarcie.

8. Piękna i bestia

Gdy ukrzyżowany potwór wołał pić ze swego pręgierza, wodę podała mu Esmeralda, ona jedna okazała miłosierdzie. Odpowiedzią na krzywdę u Hugo jest rewolucyjny gniew ludu, ale sprawiedliwy gniew nic nie poradzi na cierpienie. Odpowiedzią na cierpienie jest miłosierdzie. To słowo, to pojęcie tak jest dziś podejrzane, że musiałam chwilę pomyśleć, jaką ono ma wartość dla Hugo – jest cenne jako zaprzeczenie obojętności. On dobrze wie, że jałmużna poniża i wiele o tym pisze wprost. Miłosierdzie jednak nie poniża. Oczywiście takie miłosierdzie, jak świętego biskupa w *Nędznikach,* który rozdał ubogim wszystko. Chodzi więc o miłosierdzie na skalę świętych pańskich. Tylko takie godne jest cierpiących, ale potwór wymaga jeszcze więcej. Potwór pragnie miłości. Przede wszystkim właśnie to pragnienie wspólne jest trzem bohaterom. W tym miejscu trzeba przejść do kolejnego mitu, który przeświituje przez te fabuły, do historii o pięknej i bestii, za którą stoi (Hugo o tym wie) antyczny mit o Erosie i Psyche.

Czego uczy baśń o pięknej i bestii, wyjaśnił w swoim czasie Bettelheim. Z tymi naukami polemizuje nurt feministyczny w kulturze współczesnej, co może być dowodem, że choć tradycyjne przesłania baśni zwykle są wyrazem opresyjnej kultury patriarchalnej, to jednak samym baśniom przyznaje ów nurt wielką rolę pedagogiczną. Interpretacje Bettelheima przeważnie (choć nie zawsze) uczyły dziewczynki, by były grzecznie biernie. Szkoda. Tu nie miał racji, ale pozostaje jego wielką zasługą przypomnienie, że baśń niesie ważne nauki, formuje wyobraźnię, uczucia, osobowość, życie. Dlatego trzeba wyrwać baśń z rąk ojców (patrz: Tomasz Mann – wyrwać mit z rąk faszystów) i oddać ją w ręce matek (może lepiej – młodszych sióstr), by opowiedziały ją na nowo, ale to już zupełnie inna historia. Zdaję sobie sprawę że podejmując temat, który podjął Hugo – temat pięknej i bestii – wchodzę

na teren polemicznie dziś eksploatowany. Sama zresztą lubię czytać te najnowsze wersje starych baśni.

Hugo także opowiadał w swoim czasie nowe wersje starych historii. Romantycznie interpretował fabuły i zmieniał tradycyjne przesłania z pełną świadomością i premedytacją. Była w romantyzmie ambicja stworzenia „nowej mitologii". Wiadomo, że ze stworzoną wówczas mitologią kultura nowożytna musi sobie dać radę, że zostało nam dziedzictwo kłopotliwe: mity narodu, krwi, Mesjasza, Napoleona, mit ludu, mit rewolucji, mit czarownicy, mit Bastylii, mit Paryża. Rodzimych mitów już wyliczać nie trzeba. Jest jedność w tej wielości, a romantyczny mit miłosny jest jednym z wielu. Romantykom się udało, choć pewnie by się przerazili widząc, jakim postawom życiowym i jakiej polityce służyła ich nowa mitologia. Może uda się także stworzyć nową mitologię w nurcie feministycznym, który ma podobną ambicję i podobne głębsze oparcie w wierze – za kulisami mitologii jest przecież teologia. O tym można by długo...Trzeba jednak wracać do historii o pięknej i bestii.

Tę historię opowiedział Hugo trzy razy, zawsze na opak. Nie pokochały potwora Esmeralda ani Deruchetta, choć obie spełniły swą misję i obudziły w nim duszę. Nie ma odczarowania, potwór zawsze zostanie potworem. Piękna nie uczyni go pięknym, nie wyzwoli od przeklętego, złego losu. On także nie ocali pięknej od zguby, a jeśli, to dla innego, jak Gilliatt. Tylko w jednej wersji tej historii, w *Człowieku śmiechu,* piękna pokochała bestię. Dea kocha, bo jest bosko ślepa, bo widzi okiem wewnętrznym jego piękną duszę. Ale potwór widzi także jej ciało. Gdy tylko Gwynplaine bluźnierczo zauważy, co prześwituje przez białe koszulki Dei, w powieści zaraz się zjawi wspaniale cielesna Jozjana razem z bestią płci. Są dwie piękne, jedna dla zmysłów, a druga dla duszy. Jedna kocha w nim anioła, a druga potwora; jeszcze jedno rozdarcie romantycznego bohatera... to się musi źle skończyć. Żadna z wersji tej historii u Hugo nie powtarza rozwiązań baśni. Opowiadając na nowo historię o pięknej i bestii, Hugo kończy ją źle i romantycznie. Nie obiecuje szczęścia. Bo też chodzi mu w tej historii nie o to, by „żyli długo i szczęśliwie", ale by umarli młodo dając świadectwo, iż człowiek może sięgać w nieskończoność.

Wiadomo, że jest różnica między baśnią a mitem, choć i jedno, i drugie sięga do tego, co archetypalne, jedno i drugie przekazuje jakieś zasadnicze prawdy życiowe. Sądzę, że romantycy zwykle mityzowali, nawet wtedy, gdy pisali na nowo stare wątki baśniowe. „Przepisali" po swojemu właściwie wszystko. Pomiędzy tym, co archetypalne a współczesnością stoi dziś (i przez ostatnich lat dwieście) „nowa mitologia" romantyczna. Głównie z nią mamy do czynienia, choć już nie wiadomo, co znaczy, bo ich wiara została dawno stracona. Lecz wciąż jeszcze gra echo, a nowe wersje starych historii pisze się, gra, maluje, śpiewa na nowo, po swojemu i zwykle w złej wierze. Mówiąc nawiasem, dzieci też nie ominęło. Baśnie braci Grimm to przecież zapis romantyków, a baśnie Andersena – romantyzm najczystszej wody. W wieku XX próbowano wyjść poza romantyczne pośrednictwo, sięgnąć do *arche* i przenieść, na przykład, wędrówkę Ulissesa wprost do współczesnego Dublina. Napisano kilka wielkich książek, ale nowa mitologia nie powstała, bo to nie jest za-

danie dla jednego pisarza. Romantyczny mit miłosny pisali po swojemu Goethe (decyduje recepcja), Rousseau, Byron, Mussett, Mickiewicz, Słowacki, Emily Brontë i cała plejada innych. Hugo dal wariant o pięknej i potworze. Dlaczego nie wystarczył mu mit miłosny typu Werterowskiego? Dlaczego nie całkiem mu odpowiadała wersja metafizyczno-mesjanistyczna, czyli miłość anioła do demona (patrz: Lermontow, Alfred de Vigny, Słowacki, także on sam – Wiktor Hugo). Co nowego wnosi ta odmiana?

Wersje Hugo w znacznej mierze powtarzają ogólne romantyczne „złe" przesłanie, że wprawdzie miłość jest jedynym (obok sztuki) prześwitywaniem *sacrum* na ziemi, ale na kochanków w skończonym świecie czeka nieszczęście, rozstanie, w najlepszym razie wspólna śmierć. Jest tylko może bardziej smutna. Inne romantyczne historie o prawdziwej miłości – nie obiecując na ziemi nic poza rozpaczą – dają jednak obietnicę wielką: wszystko i na zawsze czeka „tam". Potwór nawet za grobem nie ma szans na wyprawę w nieskończoność w towarzystwie osoby ukochanej.

Ta historia mówi o cierpieniu, samotności, o pragnieniu i o wyrzeczeniu. Miłość jest tym, czego potwór najbardziej na świecie pragnie, co go zbawi, uczłowieczy, wyprowadzi z chaosu – i właśnie miłości musi się wyrzec. Ziemskiej miłości – szczęścia, fizycznego połączenia, wspólnego życia i tak dalej – wyrzec się musieli wszyscy romantyczni kochankowie. Potwór musi jeszcze wyrzec się wzajemności. Bo kochać go może tylko Dea, a kim ona jest, wskazuje imię. W *Człowieku śmiechu* dwie postaci kobiece są jak drogowskazy: miłość ma być niebiańska, nie ziemska. Patrząc od strony bohatera, jedna go wznosi, druga poniża. Dosłownie spycha w bestialstwo, bo ciało to zwierzę. Jeśli spojrzeć na tę historię od strony lady Jozjany (też jest tytanką, więc też jest potworem) można powiedzieć, że i ona została oszukana przez potworność świata, bo jakże się myli (to aż komiczne, to nadaje jej rys blazeński) szukając w Gwynplainie demonizmu, chcąc z nim zejść na samo dno piekieł, jak to się zdarzało „czarnym" romantycznym kochankom-potępieńcom w stylu rozżarzonego byronizmu. Bunt także mial swe obietnice idące w nieskończoność. Ale tu nic z tego, bo ona kocha gębę, jaką mu zrobiono.

Sledząc losy bohaterów można by rzec, że partnerów w miłości jest u Hugo zawsze czworo: dwa ciała i dwie dusze. Dość szlachetny Frollo pod wpływem pięknej rozwija się w kierunku bestialstwa, bo miłości nie przyjął i nie pojął. Quasimodo natomiast ze złośliwej bestii przemienia się w herosa, wyrasta mu dusza, rozwija się w nim empatia. Miłość budzi więc w różnych ludziach różne możliwości, choć prześwituje przez nią to samo *sacrum*. Jest rodzajem łaski, ale jakby niebezpiecznej. Tak Hugo koryguje, czy też interpretuje romantyczny mit. W jego wersji tej historii miłość wydaje się kluczem do tajemnicy dwoistości, do zło-dobrej natury ludzkiej, nie do tajemnicy płci, o której mówi baśń o pięknej i bestii wedle Bettelheima.

Nie jest moim zadaniem lektura w kontekście kultury patriarchalnej, ale jeśli zrobić pól kroku w tym kierunku, to trzeba chyba przyznać, że owszem, Hugo ucząc swe czytelniczki bierności, anielstwa etc., przynajmniej ich nie okłamuje.

Nie obiecuje że brzydki potwór zmieni się w pięknego księcia. Przeciwnie, mówi, że jeśli ktoś, jak Dea, chce kochać potwora, przyjąć musi także jego los: samotność, wygnanie, wyszydzenie, poniżenie.

9. Przesłanie

Heroiczne i tytaniczne czyny potworów starających się o miłość wyrażają siłę ich pragnienia. Jest ono słuszne i zbawienne, choć fabularnie rzecz biorąc prowadzi do zguby. Bo jest w człowieku i w świecie potworność, są szczeliny, przez które przeświturje ciemność, a postać potwora, która niesie tak wiele różnych treści, jest także taką szczeliną. Na tę ciemność nie pomogą siły ludzkie: rozum, postęp, oświata, sprawiedliwość społeczna. Trzeba siły boskiej – przekroczenie wymaga przekroczenia. Jedyną siłą boską na ziemi jest dla romantyka miłość. U Wiktora Hugo ona jest spokrewniona z miłosierdziem, nie ze zmysłami, jest żarliwością duszy, świętą ślepotą, światłem w ciemności. Zostało to powiedziane w *Człowieku śmiechu* trzy razy: w dziejach bohaterów, w *intermedium* Ursusa zatytułowanym *Chaos zwyciężony* i w finale, gdy bohaterowie jeszcze raz, umierając, grają je tylko dla siebie nocą, na pełnym morzu. Czyli w obliczu nieskończoności natury – ludzka i święta nieskończoność. Wspólna śmierć jest oczywiście triumfem miłości i, dla prawdziwego romantyka, jedynym możliwym na ziemi *happy endem*. Przykro więc myśleć, że Esmeralda pewnie by wolała, aby jej kości leżały w objęciach kości Febusa, nie kości Quasimodo.

Wiktor Hugo chce więc od nas innego skoku na oślep ponad przepaścią. Jest w tym pewne ograniczenie, bo on odmawia zgłębiania ciemności tej przepaści, choć wie, że ciemność istnieje. Inni romantycy nie lękali się jej zgłębiać, otwierali bardzo interesujące perspektywy, ale mnie się to ograniczenie właściwie podoba. Widzę w nim nie tchórzostwo intelektualne czy artystyczne, lecz świadomą bezkompromisowość.

U Hugo wyobraźnia i myśl w postaci innego jako potwora i potwora jako innego od frenezji przechodzi do klarowności przesłania humanitarnego i zdobywa wiedzę do dziś ważną. Pisząc ten tekst miałam wrażenie, że można by punkt po punkcie wskazać, gdzie wiedza i wizja pisarza spotyka się z myślą współczesną. Takich punktów jest wiele. Są oczywiście różnice. Na przykład, w aspekcie metafizycznym problem innego Hugo odsyła do „przepaści", czyli do tajemnicy zła. Myśl nowożytna odtąd właśnie zaczyna prace badawcze i terapeutyczne, czyni wszystko, by owe tajemnice wyjaśnić, schodzi do przepaści i porusza Acheront. Hugo zgadza się, że ona pozostanie tajemnicą. Dlaczego? Nasuwa mi się tylko jedna odpowiedź – każda próba wyjaśnienia byłaby podjęciem dialogu ze złem, zadaniem pytania, na które ono samo powinno odpowiedzieć. Wiktor Hugo nie chce paktować z ciemnością. Nie odbiera człowiekowi odpowiedzialności za zło bytu, nie zrzuca jej na Boga czy szatana, ale i nie zgłębia jego zagadki, jak czyniło wielu romantyków. Inaczej mówiąc, nie kocha potwora dla jego potworności, jak czyniła to lady Jozjana, nie widzi w nim „czarnego piękna" i fascynującej tajemnicy. Zło jest dla niego tylko chaosem i destrukcją, a rozpoznaje je po śladach – po cierpieniu. Inaczej niż

Byron nie szuka po stronie szatana sprzymierzeńców dla cierpiącej ludzkości. Mieszając Prometeusza, Hioba, tytanów, błazna i Chrystusa, tworzy nowożytny mit jaskrawy, zgrzytliwy, gwałtownie, patetycznie przemawiający do wyobraźni i wypalający silne ślady w kulturze. W ten mit jest wpisane naglące żądanie miłości boskiej i ślepej zarazem. To humanitaryzm rozżarzony do uczuć świętych pańskich.

Za wiele żąda? Czy odczytać przesłanie tego mitu od strony jego idei politycznych i społecznych, czy od strony metafizyki, stawia ono wymagania dużo większe niż tolerancyjna wskazówka, która brzmi: żyj i daj innym żyć.

Prezentacje

Caroline BYNUM[1]

Skąd taki zamęt wokół ciała? (z perspektywy mediewistki)

W sali wykładowej i w księgarni

Moja przyjaciółka wyjeżdża do Europy Wschodniej proszona o opracowanie programu studiów dla kobiet. Przygotowuje właśnie listę lektur. Jej studentki pochodzą przeważnie z miasta, w którym niedawno prawie nic nie można było kupić poza papryką. Dziś sklepy są pełne, ale wiele osób ongiś zatrudnionych pozostaje teraz bez pracy. Problemy ich różnią się bardzo od tych królujących na amerykańskich kampusach, gdzie pełno klinik chorób gastrycznych, a miejsce *gay studies* czy cywilizacji zachodniej w programie studiów jest przedmiotem gorącej dyskusji. „Tak wiele napisano o ciele – mówi – ale wszystko to dotyczy ostatnich czasów. Zazwyczaj też ciało roztapia się w języku. Ciało, które je, pracuje, umiera, lęka się – to ciało w wielu wypowiedziach jest po prostu nieobecne. Czy mogłabyś coś napisać dla moich studentów, co by ukazało te sprawy w szerszej perspektywie?" Odpowiedziałam, że spróbuję.

W pewnym sensie ciało nie jest właściwym przedmiotem badań. Nie jest przedmiotem, albo może jest raczej zbiorem wszystkich przedmiotów. Jak wskazuje wielu współczesnych teoretyków, przestaliśmy już myśleć, że istnieje coś takiego, jak

---

[1] Caroline Bynum, profesor historii w Columbia University, jest znaną mediewistką, autorką podstawowych dzieł z zakresu średniowiecznej kultury intelektualnej (m.in. *The Resurrection of the Body in Western Christianity, 200–1336*, New York 1995), laureatką kilku prestiżowych nagród (m.in. American Academy of Religion Award for Excellence), była też prezesem American Historical Association. Jej szkic *Why All the Fuss about the Body? A Medievalist's Perspective* ukazał się w „Critical Inquiry", Vol. 22, nr 1 (Autumn 1995), s. 1-33. Szkic zawiera 98 przypisów odsyłających do nieprzebranej literatury przedmiotu. Ze względów technicznych musieliśmy te przypisy – z żalem – usunąć.

ciało – rodzaj cielesnego stroju, który nakładamy, zrzucamy lub przypasowujemy zgodnie z ostatnią modą. Jakąkolwiek przyjmujemy postawę wobec „antyesencjalizmu" (a z pewnością to prawda, że wiele ataków na „esencjalistów" było i intelektualnie niejasnych, i brutalnych), nikt z przedstawicieli humanistyki nie akceptuje teraz idei „cielesności" w ujęciu esencjalnym. Skłonni jesteśmy odrzucić zarówno „cielesność", która w pewnym sensie wyprzedza płeć, kolor skóry lub ułomności, którym niektórzy z nas podlegają, jak i ciało dające się odłączyć od uczuć, świadomości i myśli. Nie pomaga też, gdy zastąpimy „ciało" formułą „moje ciało" (jak sugerują Adrienne Rich i Diana Fuss). Jeżeli bowiem „moje ciało" nie jest po prostu synonimem „mnie", pozostaje pytanie o odrębne aspekty mojego „ja". Jakie aspekty? I dlaczego ta formuła je sugeruje? Utknęłam więc znowu na moim przedmiocie. Ale to – jak mówią – niewłaściwa kategoria. Więc o czym tu właściwie się pisze?

Może pomocna będzie akademicka metoda odsyłająca do stanu badań. Co znaczy to wyrażenie w gwałtownie rosnącej liczbie książek z „ciałem" w tytule, liczbie uderzającej każdego, kto dzisiaj wchodzi do księgarni? Przegląd bieżącej anglo-amerykańskiej produkcji naukowej dostarcza nadmiar mylących i przeciwstawnych użyć tego terminu. W pewnych dziedzinach filozofii odwołanie do ciała oznacza odwołanie do roli zmysłów w epistemologii lub do tzw. problemu „umysł/ciało"; w innych – daje okazję do dyskusji na temat esencji czy obiektywizmu. Najambitniejsze współczesne ujęcie socjologiczne ciała określa je jako „środowisko", „reprezentację" lub „potencjalność zmysłową". Jednakże najczęstszym i najwymowniejszym przykładem, na który powołuje się Bryan Turner, jest choroba, szczególnie *anorexia nervosa*. Omawiając bieżące prace historyczne, zarówno Roy Porter, jak i Susan Bordo wymieniają w rubryce „historia ciała" zdumiewający ciąg tematów – od biologii i demografii po artystyczne opisy. Wiele z tych prac skupia się w ten czy inny sposób na problemach rozrodczości czy seksu lub na środkach konstruowania pojęcia płci i ról rodzinnych, zwłaszcza za pomocą medycyny. U źródeł tak uprawianej historiografii znajdują się często pisma Michela Foucault i „nowy historyzm" Stephena Greenblatta, choć do niedawna „nowy historyzm" nie wyróżniał się szczególnym zainteresowaniem problematyką płci. W wielu najnowszych pracach teologicznych (przeważnie popularnych) kwestia ciała kieruje raczej ku etyce medycznej oraz seksualnej niż ku bardziej konwencjonalnym problemom eschatologii czy soteriologii. W teorii feministycznej szczególnie o nachyleniu lingwistycznym czy psychoanalitycznym, jakim uległa w ubiegłej dekadzie, ciało jako „wynalezione" czy „skonstruowane" zastąpiono pojęciem ciał „performatywnych" (tj. będących tym, czym są dzięki ich własnemu wyborowi – nieraz koniecznemu). W wielu tych tekstach termin „ciało" odnosi się do aktów mowy lub do dyskursu, i to właśnie miała na myśli moja przyjaciółka, gdy mówiła, iż „żywe ciało wydaje się znikać". W historii sztuki proliferacja najnowszych prac na temat ciała dotyczy nie tyle formalnych właściwości przedstawionych postaci, co raczej sposobu, w jaki to, co widziane, jest konstruowane przez wzrok widza. W badaniach literackich, filozofii, socjologii, historii i teologii entuzjazm dla ciała jest

świeżej daty. Dla pełnego obrazu należałoby ponadto uwzględnić i takie dziedziny, jak biologia, medycyna i psychologia behawiorystyczna, których ustalone rozumienie ciała (w sensie fizjologicznym) jest przedmiotem intensywnej krytyki ze strony nowszych teorii literackich i historycznych.

Stąd – mimo entuzjazmu dla samego problemu – rozważania na temat ciała w obrębie poszczególnych dyscyplin są wzajemnie prawie nieprzełumaczalne, a często i niezrozumiale. Brak tu jasnego układu struktur, zachowań, zdarzeń, przedmiotów, doznań, słów i aspektów, do których termin „ciało" obecnie się odnosi. Sądzę, że termin ten związany jest z dwiema bardzo różnymi grupami zjawisk. Czasami c i a ł o, moje ciało lub w c i e l e n i e zdaje się odnosić do ograniczeń czy umiejscowienia biologicznego bądź społecznego. A więc odnosi się do struktur przyrodniczych, fizycznych (takich jak systemy narządów lub chromosomy), do środowiska czy lokalizacji, do cech wyodrębniających albo roli (takiej jak płeć, rasa, klasa) – jako czegoś, co ogranicza. Czasem zaś wydaje się, że przeciwnie – odsyła do braku granic, to jest do pragnień, potencjalności, płodności czy zmysłowości (bądź „polimorficznie perwersyjnej" – jak to określa Norman O. Brown – bądź genitalnej) albo do osób czy do pojęcia tożsamości jako dających się łatwo kształtować przedstawień lub konstruktów. Tak więc „ciało" może odnosić się czy to do narządów, na których chirurg dokonuje operacji, czy do założeń na temat rasy i płci, które *implicite* zawarte są w podręcznikach medycznych, czy do jednostkowej trajektorii pragnień lub do systemu dziedziczenia i struktur rodzinnych.

Debaty takie w swoich szczegółach nie mają ze sobą niemal nic wspólnego. Możemy jednak wyprowadzić z nich trzy generalne spostrzeżenia. Po pierwsze, niezwykle duża część tej debaty o ciele dotyczy w istocie płci (zarówno jako *sex* jak i *gender*). Dzieje się tak po trosze dlatego, że – jak podkreślają to Roy Porter i Ludmilla Jordanova – większość dobrych prac współczesnych jest dziełem feministek. Ale zrównanie ciała z płcią i *gender* ujawnia się często w pracach, które nie powstały z feministycznych inspiracji. Świeżo wydana popularna książka *Body Theology* zawiera trzy części: jedną o ludzkiej seksualności, drugą o „sprawach mężczyzn" (w ujęciu *gender*), trzecią zatytułowaną „problematyka medyczna", dotyczącą głównie wyboru w sprawie rodzenia. Jeśli się nie mylę, cała książka poświęca tylko około siedemnaście stron temu, co było ongiś naczelnym problemem teologii w związku z ciałem – cierpieniu i śmierci.

Druga uwaga dotyczy faktu, że obie wersje pojęcia ciała wydają się kłopotliwe. Niektórzy autorzy wyrażają głębokie niezadowolenie z wszelkich samookreśleń czy to opartych na strukturach biologicznych, czy na pozycji kulturowej i społecznej; innych trapi problematyka rozrodczości. Istotnie postęp w medycynie i rozwój środków antykoncepcyjnych wywołał niepokój dotyczący zarówno osobistych decyzji, jak i ogólnoświatowego przeludnienia; zaś AIDS oraz przekazywane drogą płciową choroby zaćmiły ideę seksualnej swobody. Z kolei subtelne analizy pojęcia wiedzy jako zjawiska perspektywicznego i usytuowanego, podjęte z myślą o rozprawieniu się z wszechwiedzącym obserwatorem, pozostawiły, jak się zdaje, osobę

obserwującą nie twórczą i wolną, lecz raczej schwytaną w sieci własnego punktu widzenia i przez ten punkt widzenia skonstruowaną. Mimo iż tak chętnie piętnuje się dzisiaj wcześniejsze koncepcje „wcielenia", obecne debaty ujawniają zaskakująco często swą własną wersję idei ciała jako pułapki.

Po trzecie, warto zanotować, że wiele bieżących analiz jakkolwiek zróżnicowanych dzieli cechy charakteryzujące wcześniejszą historię Zachodu. Od Platona do Kartezjusza tradycja zachodnia była – wedle omawianej interpretacji – dualistyczna. Pogardzała ciałem (rozmaicie określanym). Co więcej, identyfikowała w pewien sposób ciało z naturą i z kobietą; dualizm był na mocy definicji mizoginizmem. Redukując dwa tysiące lat historii do tego, co można tylko nazwać gruntowną esencjalizacją, niektóre badaczki – niewątpliwie w imię antyesencjalizmu – posunęły się tak daleko, iż utożsamiły kobietę z tym, co niewyrażalne, wikłając się tym samym we własne uogólnienia historyczne. Gdy moja przyjaciółka prosi o szersze perspektywy dla problemu ciała, pragnie (jak sądzę) uwolnić się nie tylko od tego ciała, co się rozprasza w języku, ale również od koncepcji „ja" redukowanego do jakiejkolwiek zbiorowej „tożsamości" oraz od przeszłości, która kurczy się do paru nieprzekonujących ogólników.

W dalszej części tego artykułu pragnę wprowadzić znów – że tak powiem – „na tapetę" parę spraw tyczących ciała i wcielenia, spraw przesłoniętych bieżącym teoretyzowaniem. Wykorzystam tu moje własne badania nad europejskim średniowieczem. Czynię to nie dlatego, bym chciała zbagatelizować dzisiejsze zainteresowanie uczonych płcią i *gender*, i wcale nie twierdzę, że wieki średnie pozbawione były takich zainteresowań. Przedstawiając bardziej złożony obraz przeszłości, chciałabym zasugerować, iż teraźniejszość, która jest tej przeszłości dziedziczką, może być również bardziej złożona. „Ludzie średniowieczni" (pojęcie równie mętne, jak „człowiek nowoczesny") nie mieli przecież jednej koncepcji ciała, podobnie jak i my; nie pogardzali nim (są jednak podstawy do stwierdzenia, że bali się porodu, wyrywania zębów, amputacji członków bez znieczulenia). Jak i późniejsze czasy, średniowiecze charakteryzuje kakofonia dyskursów. Lekarze mieli zupełnie inną koncepcję seksualności niż teologowie, polecając niekiedy pozamałżeński stosunek płciowy jako formę terapii. Świeccy poeci – twórcy erotyków – oraz autorzy religijnych tekstów ascetycznych zupełnie odmiennie rozumieli sens p a s j i. S z c z a n i e i p i e r d z e n i e nie miały tego samego zabarwienia semantycznego w posępnym kaznodziejstwie zakonnym około 1100 roku i w radośnie skatologicznym, choć wciąż mizoginicznym *fabliaux* w dwa stulecia później. Alchemicy studiowali właściwości minerałów i kamieni szlachetnych dla przyśpieszenia przemian chemicznych i przedłużenia życia, podczas gdy studiujący Biblię w tych samych przedmiotach dostrzegali lekcję hartu ducha i lekcję prawdy.

Nawet w obrębie tego, co nazwalibyśmy wspólnotami dyskursywnymi, pojęcia materii, ciała i osoby ludzkiej mogły wchodzić ze sobą w konflikt i wykazywać sprzeczność. Galenowskie i Arystotelesowskie idee na temat reprodukcji ostro różniły się co do roli kobiecego nasienia, a nowe zainteresowanie w epoce Odrodzenia strukturą narządów było czymś całkiem odmiennym od poprzedniej koncepcji

ciała fizycznego jako złożonego z „humorów" i cieczy. Dualistycznie nastawieni katarscy kaznodzieje i niektórzy ortodoksyjni mnisi potępiali małżeństwo i jedzenie mięsa, podczas gdy hagiografowie chwalili uległość zamężnych kobiet. Wschodni i zachodni teologowie różnili się co do tego, czy istnieje czyściec dla oddzielonych od ciała dusz. A nawet w zakresie samej tradycji zachodniej papież i jego kardynałowie spierali się ze sobą, czy odzyskanie ciała w życiu pośmiertnym jest warunkiem koniecznym, by być obdarowanym niebiańską wizją. Stwierdzenie, że średniowieczni lekarze, rabini, alchemicy, prostytutki, pielęgniarki, kaznodzieje i teologowie posługiwali się wspólnym pojęciem „ciała", nie byłoby poprawniejsze niż teza, że Karol Darwin, Beatrix Potter, jakiś kłusownik i wiejski masarz używali tego samego pojęcia „królika".

Niemniej chciałabym przedstawić trzy aspekty powszechnej średniowiecznej troski o szczególną sytuację ciała – ciała umierającego. Robię to nie ze względu na to, że dla średniowiecza ciało to były bardziej zwłoki, cierpienie i śmierć ważniejsze niż rozkosz, seks i życie; nie dlatego, że teologie i obrzędy śmierci nie budziły kontrowersji; nie dlatego bym uważała, iż problemy, które poruszę, to jedyne problemy do rozważań o różnych koncepcjach ciała w średniowieczu; i nie dlatego że – moim zdaniem – współczesne postawy wywodzą się bezpośrednio ze średniowiecza (poniżej postaram się wskazać na znaczące koneksje). Postępuję tak, aby skorygować pewne powszechne uogólnienia dotyczące wieków średnich i przybliżyć bardziej wycieniowane rozumienie przeszłości i zasugerować, że my – teraz – powinniśmy skupić się na rozleglejszej gamie przedmiotów w naszych studiach nad ciałem czy ciałami.

W filmie

Wprowadzając w mój temat, wracam na chwilę w lata zmierzchu XX wieku. We wcześniejszym artykule twierdziłam, że rozmaite czytadła i filmy popularne ostatniego dwudziestolecia, jak i akademickie prace z zakresu filozofii umysłu prowadzą do interesującego pytania o ucieleśnianie – przez uparte zgłębianie problemu „skoku z ciała do ciała". Filmy takie, jak *Heaven Can Wait, Maxie, All of Me, Freejack, Death Becomes Her, The Switch, Heart Condition* czy *Robocop* oraz seriale telewizyjne w rodzaju *Maxa Headrooma* lub *Star Treka* poruszają problem tożsamości i życia pośmiertnego przez postawienie pytania: czy „ja" będzie wciąż tym samym „ja", jeśli zostanie przeszczepione na ciało „kogoś innego" o wyrazistych cechach indywidualnych (znamiona rasy i płci, blizny, objawy starzenia się itp.). Znaczący stał się tu motyw płci: czy może Caroline Bynum wciąż być Caroline Bynum, jeśli – określiwszy ją przez strumień pamięci lub jej świadomość – przeniesiemy „ją" do ciała Michaela Jacksona? Albo po prostu, czy i jak zareagujemy, że to jest „ona" – jakkolwiek ją nazwiemy – gdy ujrzymy przed nami kogoś, kto wygląda jak Michael Jackson. W przeciwieństwie do literatury popularnej z przełomu XIX i XX wieku, i jeszcze z lat 50., kiedy wirujące stoliki, spirytyzm, rozszczepiona osobowość itp. dostarczały środków dla zgłębiania tematu życia pośmiertnego, dzisiejsza kultura popularna troszczy się o ciało. Współczesne opowieści i obrazy sta-

rają się zatrzeć tę granicę między umysłem i ciałem, która pozwoliłaby potraktować transplantację świadomości czy pamięci lub ich odcieleśnienie jako zadowalającą koncepcję osobowej ciągłości.

Jak podkreślają Susan Bordo i Robert Nozick, nowsze filmy przenika obawa przed destrukcją osobowości jako skutku takiej podmiany. W filmie *Inwazja porywaczy ciał* atakują „nas" przybysze z kosmosu, okupując nasze ciała. To „my, ciała" jesteśmy zagrożeni. W nowej wersji filmu *Mucha* – gdzie w pierwotnej wersji występowało mechaniczne połączenie części człowieka i muchy – następuje teraz jakiś wybuch od wewnątrz „czegoś" obcego i poza kontrolą, co zastępując materię ciała niszczy dotychczasową jaźń. Jak wynika z literatury popularnej w rodzaju *Who Is Julia?* czy *Memories of Amnesia*, przeszczep jakiejś części ciała (a nie chodzi tu wyłącznie o mózg), może stać się przeszczepem naszego „ja". Co więcej, bardzo znaczący jest nie tylko fakt, że grupy religijne różnią się w reakcji na transplantację organów ludzkich, ale i że wszystkie one uznają te zabiegi za donośny problem z zakresu etyki, nie zaś jedynie medycyny. Wróćmy jednak do kina. Średniowieczne i nowoczesne koncepcje znajdują swoje osobliwe i jawne odbicie w niedawnym filmie *Jezus z Montrealu*, gdzie Chrystus (w dzisiejszej postaci) ocala pośmiertnie innych jako dawca do przeszczepu serca i rogówki. Sugerując, że transplantacja organów to przełożona na język współczesny idea zmartwychwstania, film wprowadza złożone problemy dotyczące części i całości, życia pośmiertnego i jaźni, dobrze znane wszystkim badaczom średniowiecznych żywotów świętych i relikwiarzy. Wrócę jeszcze do tego. Tutaj jednak chodzi mi nie tyle o wnioski, do jakich dochodzą twórcy filmów oraz widzowie, co o sam sposób stawiania kwestii. Na jednego ducha w bieżących filmach i serialach telewizyjnych przypada tuzin różnego rodzaju amputacji i przeszczepów, które prowokują pytania o istotę ciągłości życia ludzkiego.

Duża część naszych obecnych zainteresowań skupia się wokół pojęcia *gender* lub tożsamości płciowej. Niemal każdy epizod filmu *Star Trek* porusza w jakiś sposób problem zmiany płci, orientacji seksualnej lub własnego wizerunku w tym zakresie przez radykalną zmianę fizycznej materii – problemy, które wyrafinowana filozofia feministyczna roztrząsa już na innym poziomie (por. np. Susan Bordo i Judith Butler). Ale takie filmy i opowieści rodzą także inne kwestie związane z tożsamością i jaźnią. Mianowicie nie tylko do jakiego stopnia forma mojej tożsamości jest „mną", lecz także, jak to jest, że „ja" mogę być dalej „mną" za tydzień. Czy mogę, jeśli umrę? Innymi słowy, filmy te zajmują się problemem śmierci. Ten właśnie aspekt naszego problemu ciała my, akademicy, skłonni jesteśmy przeoczyć.

Przechodzę na koniec do *Truly, Madly, Deeply* (*Prawdziwie, szaleńczo, głęboko*), pięknego filmu, który stawia w bogatej formie problem śmierci i tożsamości (w obu sensach tego słowa, tzn., co czyni mnie indywidualnością i co sprawia, że utrzymuję tę tożsamość w czasie i przestrzeni). Choć film ten z humorem i delikatnie igra z tysiącletnim problemem, którym jest nasza obawa, że umarli mogą powrócić na ziemię, nie jest to opowieść o duchach. Fabuła filmu jest prosta. Młoda

kobieta, tęskniąc gorąco do zmarłego kochanka, odnajduje go znowu w domu. Dopóki pragnienie i żal pozostawały zharmonizowane z jej pełną, skomplikowaną pamięcią o nim, wszystko było (do pewnego stopnia) dobrze. Ale kiedy on i jego kompani wracają, rzeczywiście grając na wiolonczelach i skrzypcach, na których grali za życia, ukochany zdecydowanie przeszkadza. O tym, w jak wielkim stopniu ten właśnie fizyczny aspekt stanowi problem, mówi wcześniejsza, wzruszająca scena, gdy siostra bohaterki prosi o wiolonczelę po zmarłym dla swojego syna. Bohaterka odpowiada zatrwożona: „To jakbyś prosiła o jego ciało".

Nie ma tu miejsca na pełną analizę filmu. Ale posłużę się nim dla poparcia tezy, że kultura popularna stawia obecnie trzy głębokie problemy niedostrzeżone przez nas, uczonych akademickich, a przynajmniej niedostrzeżone prawidłowo, i że nie zrozumieliśmy, jak wielkie znaczenie dla ich aktualności stanowi fakt śmierci. Problemy te nazwę: tożsamość, materia i pożądanie. Rozumiem przez to, po pierwsze, że kwestie powrotu na ziemię czy wymiany ciał rodzą pytanie: jak konceptualizujemy tożsamość w sensie indywidualności i przestrzenno-czasowej ciągłości? Czy trzeba, by kochana przeze mnie osoba była obecna w swym ciele, jeśli jako osoba ma trwać nadal? Czy „ona" lub „on" rzeczywiście istnieją w zupełnie odmiennych ciałach (lub, by tak rzec, w odmiennej sytuacji tożsamościowej) albo też całkiem bez ciała (może powinno się powiedzieć: jako duch lub jako świadomość)? Skąd możemy wiedzieć, że jest to „ona"?

Co więcej, jak przypomina Jean-Claude Schmitt, pamiętać o kimś po jego czy jej śmierci, to w tym samym przynajmniej stopniu pozwolić mu odejść, co go zachować. Kształtuję moją pamięć o stracie tak, by osiągnąć duchowy spokój. Zanim spokój nastanie, nawiedzają nas duchy. Nie sądzę jednak, że ty (zarówno przed, jak i po śmierci) istniejesz w moim umyśle, kiedy wspominam, ile dla mnie znaczysz. Mogę ciebie pamiętać lub nie, ale jeśli jesteś, to gdzie indziej niż w moim umyśle.

Filmy takie (jak np. *Prawdziwie, szaleńczo, głęboko*) podnoszą problem naszych ciał w innym także aspekcie. I tu wiolonczela ma podstawowe znaczenie. Co się zmienia przez to, że pozostawiamy po sobie ubrania, papiery, ulubioną broszkę, miseczkę, czy zwłoki? Zmarły kochanek z tego filmu powraca w pewnym sensie dlatego, że bohaterka nie potrafi rozstać się z jego wiolonczelą. Ale czy my w ogóle łatwo rozstajemy się z wiolonczelą? Czyż nie potrzebujemy nietrwałych przedmiotów, by poradzić sobie ze śmiercią, tak jak wcześniej korzystaliśmy z nich, by ukształtować własne „ja"? I czyż nie jest ważna ich materialność? Jak mówią nam terapeuci od spraw żałoby, krewni żołnierzy zaginionych w akcji i ofiar katastrof lotniczych, w których nie uchowały się szczątki ciał, przechodzą dłuższy proces opłakiwania zmarłych niż ci, którzy mogli skremować lub pochować zwłoki. Kiedy średniowieczni myśliciele mówili o świętych w „grobie" (lub relikwiarzu) oraz „w niebiosach", wiedzieli (jak informuje nas o tym Giles z Rzymu), że posługują się w obu wypadkach synekdochą, ale mieli na myśli coś jeszcze. Podczas gdy wspominanie pozwala spocząć duchom i odejść w niepamięć, relikwie – łącznie z tym, co w średniowieczu nazywano relikwiami kontaktowymi, czyli fizycznymi obiektami, które nie będąc ciałem z ciałem się stykały, na przykład ubrania (czy

wiolonczele) – podtrzymują obecność danej osoby. W naszych czasach twórcy wspólnych robótek ręcznych dla uczczenia ofiar AIDS zdają się dobrze rozumieć rolę, jaką kruche fizyczne przedmioty mogą odegrać podczas żałoby, gdy chcemy wyrazić naszą miłość i smutek.

Po trzecie, film *Prawdziwie, szaleńczo, głęboko* porusza kwestię pożądania. Bohaterka znowu się zakochuje; istotny problem co do fizycznej obecności zmarłego kochanka polega na tym, że – pod koniec filmu – jest on już zbędny. Zmarły kochanek nie jest po prostu tożsamością w sensie konkretnego „ja", ani też jego tożsamość nie jest wyłącznie zagwarantowana w swej ciągłości przez jego własne fizyczne ciało. Jest on ponadto przedmiotem pragnienia – napięcia, ekspansji, przyciągania jednego jestestwa przez drugie, co ma chyba związek z ciałem („ciałem" w dwóch znaczeniach, tym które odnajdujemy we współczesnym piśmiennictwie, tj. ciałem jako lokalizacją i jako potencjalnością). Gdyż wewnętrznie sprzeczne, męczące i pełne poczucia winy pragnienie bohaterki, aby zaistniały fakt zniknął, nie dotyczy jej wspomnień o zmarłym, ale jego samego – określonej, ucieleśnionej jaźni, dopełnionej przez wiolonczelę, jaźni, która okupuje jej dom. Ciała są zarówno podmiotem, jak i przedmiotem pragnienia.

Nie wyczerpałam tutaj z pewnością ani treści filmu *Prawdziwie, szaleńczo, głęboko*, ani współczesnej literatury o ciele. Spodziewam się jednak, że pokazałam, iż mimo ogromnej liczby książek o ciele na półkach amerykańskich księgarni teoretycy niewiele mówią o tym, na co wskazuje kultura popularna i co nas zajmuje najbardziej. Zastanawia nas bowiem życie pośmiertne, materia cielesna, pożądanie. Zaś filmy i różne widowiska telewizyjne, które wybieramy dla rozrywki, sugerują, że często myślimy o tych sprawach z perspektywy możliwości lub niemożliwości pokonania śmierci. Gayatri Spivak powiedziała:

> Śmierć jako taka może być pomyślana tylko przez trwanie jakiejś esencji lub zniszczenie tej esencji. [...] Do śmierci jako takiej nie mam dostępu.

To niewątpliwie słuszne, ale przecież nie „śmierć jako taka" jest dla większości z nas zagrożeniem. Teoretyczna niemożliwość ani nie gasi naszej potrzeby stawiania pytań, ani nie uspakaja naszych obaw.

Ciało i ucieleśnienie jest przedmiotem wielu debat współczesnych – włączając tu rozmowy o śmierci – i było tematem refleksji i dyskusji w dawnej Europie. Pragnę poszerzyć naszą świadomość i zrozumienie obu tych debat przez pełniejsze uprzytomnienie sobie każdej z nich.

W średniowieczu

Powracam do rozpowszechnionego w podręcznikach stereotypu średniowiecza „dualistycznego", to jest pogardzającego materią ciała, które w tej interpretacji jest często pojmowane jako element „żeński", bowiem „pasywny", „negatywny" i „irracjonalny".

Średniowieczni myśliciele mówili oczywiście o ciele (*corpus*, *caro*) w określonych kontekstach, chociaż, jak już wyjaśniłam, *corpus* znaczył coś zupełnie innego

w ustach lekarza oglądającego flaszkę z uryną niż w ustach kapłana w akcie konsekracji. Ale jeśli nawet pozostaniemy przez chwilę przy prawowiernych dyskursach chrześcijańskich, w których istniała pewna zgoda co do moralnego i ontologicznego sensu słowa *corpus*, to interpretacja „średniowiecznych postaw" jako postaw „dualistycznych", w znaczeniu pogardy i ucieczki od ciała, jest błędna z trzech powodów.

Po pierwsze, kiedy średniowieczni teologowie i filozofowie prowadzili dysputy o duszy (*anima*) i ciele (*corpus*) jako komponentach osoby ludzkiej, to nie chodziło im o nic takiego jak kartezjański problem „umysł a ciało" (podobnie, jak nie chodziło o to Arystotelesowi). Filozofia późnego średniowiecza posługiwała się Arystotelesowskim pojęciem duszy jako zasady życia. Toteż zarówno w metafizyce, jak i embriologii wynikła kwestia, czy człowiek ma jedną duszę, czy też wiele dusz. Często w rzeczy samej podwójność albo binarność nie wchodziła w grę. Wiele dyskusji dotyczących poznania i percepcji posługiwało się trojaką kategoryzacją – ciała (*corpus*), ducha (*animus* lub *spiritus*) i duszy (*anima*). To *corpus* lub *spiritus*, nie zaś *anima*, były miejscem, gdzie lokalizowano dane zmysłowe, a nawet sny i wizje. Pod wpływem arabskiego filozofa Avicenny psychologowie próbowali ponadto wypracować teorię „władz" mieszczących się między *anima* i *corpus* – by połączyć działanie obu. Dyskusje te, jak wyjaśniłam gdzie indziej, często odróżniały ostrzej poziomy duszy niż granicę między duszą a ciałem. Co więcej, procesy poznawcze, uczucia i doznania wewnętrzne umieszczano w ciele. Jak wskazał na to m.in. David Morris, myśliciele ci nie byliby zdolni zrozumieć pytania (częstego w kręgach współczesnych): czy ból jest w moim ciele czy w moim umyśle? Nawet w późnych średniowiecznych dialogach – gdzie Dusza i Ciało występują jako personifikacje składników osoby ludzkiej – Ciało często „zwycięża" w tej debacie twierdząc, że zło mieści się w Duszy, w jej wolnej woli, nie zaś w zmysłach Ciała. Jak to za chwilę przypomnę, debaty w późnej scholastyce na temat tożsamości łączyły się w bardzo realny sposób z odrzuceniem podziału na duszę i ciało jako odrębne części „osoby". Tu chciałabym podkreślić, że dyskusja ta stanowiła fragment rozleglejszych debat, w których trojakie lub wielorakie kategorie były podstawowym sposobem myślenia o psychologii i antropologii.

Musimy też odrzucić określenie z większej części literatury i sztuki średniowiecznej jako dualistycznej w innym sensie wyrazu dualizm. Nawet w przypadku najbardziej (według naszego gustu) makabrycznych poematów i obrazów późnośredniowiecznych – jak Tańce Śmierci albo nagrobki *transi*, przedstawiające ich mieszkańców jako gnijące zwłoki – nie można odpowiedzialnie mówić o „odrzuceniu ciała". Nie będę tu dowodziła, że współczesne prace zanadto skupiły się na chorobliwych tematach literatury średniowiecznej, choć jest to w pewnej mierze prawdziwe. Historycy, tacy jak Jean Delumeau i Robert Bultot, którzy sami sporządzili kronikę problemu *contemptus mundi*, stwierdzają, że było to często uzupełniane w średniowiecznych traktatach dyskusją o chwale stworzenia i „człowieka". Wielu historyków praktyk pogrzebowych podkreśla, że motyw *memento mori* włączany był w obrazowanie, które niosło obietnicę zmartwychwstania tego właśnie gnijącego w grobie ciała. Moja teza jest tu jednak odmienna. Mianowicie

przesadne akcentowanie ciała i rozpadu, znamienne dla tego okresu, jest nie tyle „ucieczką od", co raczej „zanurzeniem w". Postawy i praktyki religijnych ekspertów w późnym średniowieczu i szacunek, którym cieszyli się powszechnie, zakładały, że ciało jest instrumentem zbawienia (w wielu znaczeniach słowa „instrument" – instrument muzyczny, wyposażenie kuchenne, instrument tortur itp.). W książce *Holy Feast and Holy Fast* (*Święta biesiada i święty post*) przytoczyłam przykłady nabożnych kobiet, które mówiły o wytrysku muzyki z ich ciał – dzięki ekstrawaganckim aktom ascezy, takim jak samobiczowanie czy samookaleczenie. Traktaty teleologiczne i ludowe teksty pobożne z XIII w. opisują ciało Chrystusa na krzyżu cierpiące męki okrutniejsze niż inne ciała, jako że było to najdoskonalsze ze wszystkich ciał. Można by nawet interpretować teologię eucharystyczną dojrzałego średniowiecza jako rodzaj kanibalizmu – literalne wcielenie potęgi torturowanego bóstwa. Mój wniosek jest taki, że bez względu na to, które terminy towarzyszyły podobnym praktykom, kultywowanie przeżycia cielesności jako miejsca spotkania ze znaczeniem, miejsca odkupienia, nie jest „ucieczką" od ciała. I nie mogło być inaczej w religii, której podstawowym faktem było to, że Bóg ofiarował nam odkupienie, stając się ciałem.

Po trzecie, nie wolno średniowiecznych pojęć takich, jak *corpus, caro, materia, mundus, tellus, limus* czy *stercus* uznawać za nacechowane przez gramatykę jako żeńskie. Zarówno Butler, jak i Luce Irigaray – które w wysoce skomplikowany i upolityczniony sposób wpisały w Platońskiego *Timajosa* (skrzyżowanego z Arystotelesowskim pojęciem materii) tezę o heteroseksualizmie i klęsce kobiet – przyznają, że dokonały świadomie mylnego odczytania. Ze względu na moje cele, zbędne byłoby dociekanie złożonych wątków psychoanalitycznych, politycznych i filozoficznych, które poruszają te autorki. Niemniej, jak wyjaśnię to dalej, sympatyzuję z koncepcją ciała performatywnego, sformułowaną przez Butler. Jednak tak się jakoś stało, że wypaczona interpretacja ich argumentacji pozostawiła w bardziej publicystycznych wersjach (feministycznych i niefeministycznych) przekonanie, iż szerokie binarne układy – dające się sprowadzić do męsko-żeńskiej pary – przedefilowały od Platona, przez całe średniowiecze, aż po Kartezjusza. (W niektórych ujęciach również św. Augustyn i Arystoteles w dość osobliwym XVII-wiecznym przebraniu uczestniczą w tej intelektualnej dramie). Nie da się jednak utrzymać takiego uogólnienia. To prawda, że średniowieczny obyczaj, praktyka, opowieści i wierzenia posługiwały się różnymi kontrastami binarnymi, w tym także opozycją męskie/żeńskie. W oficjalnym piśmiennictwie teologicznym i dewocyjnym kobiety kojarzono z ciałem i materią, szczególnie w bardziej skomplikowanych roztrząsaniach o wcieleniu Chrystusa i roli Dziewicy w ekonomii zbawienia. Ale porządki symboliczne nie dają się oczywiście wpisać w jedną sieć pojęciową. Co więcej, można wykazać, że w tym samym stopniu podważały one tradycyjne rozumienie pojęć związanych z płcią, co owo rozumienie podtrzymywały. W ciągu ostatnich piętnastu lat opublikowano wiele poważnych prac źródłowych ukazujących, jak polimorficznie posługiwało się średniowiecze kategoriami i obrazami *gender*.

Mówiąc to, nie podważamy tezy o szerzącym się w średniowieczu mizoginizmie. W zakonnej literaturze dydaktycznej i w ludowych gawędach występowała obawa przed kobiecym seksualizmem. W dyskursie medycznym, dotyczącym anatomii kobiet pojawiały się ciekawość i zdumienie podszyte strachem. I oczywiście kodeksy prawne traktowały prawo kobiet do własności oraz ich sytuację ekonomiczną mniej korzystnie niż w przypadku mężczyzn (działo się to różnie, zależnie od czasu i miejsca, ale nie będę tutaj tego rozwijać). W embriologii nasienie ojca kojarzono z formą, a nasienie matki (albo, w innych teoriach, jej menstruacyjną materię) – z potencją. Takie postawy przenikały na różne skomplikowane sposoby do obrzędów religijnych i wytwarzały pewne symboliczne zwyczaje, w których to, co kobiece, uznawano za poniżej lub powyżej rozsądku – jak u czarownicy czy świętej wizjonerki – podczas gdy to, co męskie, uchodziło za przyziemny środek niezdolny do bezpośredniego kontaktu ani z aniołami, ani z potęgą demonów. Ale dusza (*anima*) była częściej rodzaju żeńskiego niż *corpus* – choćby ze względu na gramatykę. Kontrast między tym, co męskie i kobiece wiązano czasem z księgą Genesis (1:7 i 1:21-24), w której Bóg stworzył Adama z błota, ale Ewę – z ciała. Cechy kobiece (tj. cechy, które – według naszych źródeł – były wówczas pojmowane jako kobiece zarówno przez mężczyzn, jak i przez kobiety) były wykorzystywane do opisywania Boga w jego/jej roli jako władcy i piastuna. Rzadko też w jakiejkolwiek innej epoce poezja religijna dostarczała tylu androgynicznych lub wieloznacznych erotycznie obrazów pożądania. Nic nas nie upoważnia do twierdzenia, że średniowieczni myśliciele określali ciało jako ze swej istoty materię, lub że traktowali ciało czy materię jako „żeńskie". Mówiąc językiem filozofów, żywe ciało było zawsze formą i materią. Wprawdzie średniowieczne dyskusje – od filozofii natury do świeckiej poezji erotycznej – ujawniają często głęboką nieufność wobec płodności i procesów biologicznych, ale to zupełnie coś innego niż „esencjalizacja" fizyczności. Średniowieczni wizjonerzy widzieli niekiedy życie jako rzekę pełną gnoju lub piekło jako wieczyste trawienie. Mnisi (np. Hermann z Reun) ostrzegali, że ludzie podlegają procesowi starzenia się, rozkładu i umierania od pierwszej chwili narodzin. Innocenty III, jak wielu innych moralistów, mówił o naszych początkach we „wstrętnej spermie". Egzegeci uznali za godne podkreślenia, że ziemia – stworzona przez Boga trzeciego dnia – nie zawierała nasion, gdyż Bóg najpierw stworzył życie roślin, które z kolei rozsiały owe nasiona po ziemi. Kaznodzieje katarscy i katoliccy oskarżali się nawzajem o poniżanie świata i ciała oraz o brak należytej troski o ciała zmarłych. Głęboki niepokój związany z procesami biologicznymi, jaki w tym się wyraża, powinien stać się przedmiotem dalszych badań i wyjaśnień. Jednak średniowieczni teoretycy nie ograniczali cielesności do materii, ani tym bardziej do materii kobiecej. Znana jest uwaga Piotra Damiana, że ściskasz trupa, gdy ściskasz ciało kobiety, ale – jak sugeruje cytat z wypowiedzi Innocentego III – męska seksualność i materia może być też określona jako rozkład fizyczny lub moralny.

Postaram się tu przedstawić, że niektórzy antyczni i średniowieczni myśliciele wystąpili z techniczną koncepcją naszej cielesności, która odbiega (na dobre czy

na złe) od pojmowania ciała jako materiału lub zjawiska fizycznego równie radykalnie, jak dzieje się to w rozważaniach teoretycznych Judith Butler. Wprawdzie średniowieczni filozofowie próbowali niekiedy zdefiniować osobę ludzką – a jest to skądinąd ważne, że ich kategorią myślenia o człowieku była osoba, nie zaś esencja (*esse*) – ale wypowiedzi te nie poruszały zazwyczaj tematu płci. Fragmenty – w których filozofowie zajmowali się tym, co my nazwalibyśmy tożsamością (w sensie jednostki lub usytuowania społecznego) – nie dotyczyły w ogóle definicji, z pewnością zaś nie definicji esencjalistycznej. Przedmiotem ich rozważań jest śmierć i zwycięstwo nad nią, a wykorzystane tu metafizyczne *principia* mają zaskakujące implikacje.

Poświęciłam jednak zbyt wiele czasu na te charakterystyki średniowiecza, które należy odrzucić. Nie jest to sposób na wzbogacenie debaty. Zwrócę się więc do mojej niedawnej pracy o eschatologii i praktyce pogrzebowej nie dlatego, że podjęty teraz temat jest jedynym tematem do konwersacji o różnorodnych koncepcjach ciała w wiekach średnich, ale ponieważ garść nowych kwestii rozszerzy nasz ograniczony obraz średniowiecznej przeszłości. Używam tu tych samych mało wyszukanych kategorii, którymi posługiwałam się omawiając *Prawdziwie, szaleńczo, głęboko* – tożsamość, materiał (lub materia) oraz pożądanie.

W życiu pozagrobowym

W mojej niedawnej książce *The Resurrection of the Body in Western Christianity* (*Zmartwychwstanie ciała w chrześcijaństwie zachodnim*) rejestruję techniczne dyskusje na temat znaczenia, jakie dla ciała ma jego powrót u kresu czasu, oraz rozpowszechnienie praktyk pogrzebowych, traktujących ciało jako przedmiot o wielkiej doniosłości kulturowej – bez względu na to, czy je celowo dzielono, czy też jego części pieczołowicie składano. Z tej skomplikowanej historii wydobędę trzy punkty, aby podjąć dialog z pewnymi niedawnymi stanowiskami teoretycznymi, omówionymi wyżej przeze mnie.

Pierwszy dotyczy tożsamości. Przez całe średniowiecze teoretycy zajęci eschatologią starali się mówić o osobie ludzkiej nie jako o duszy, ale jako o duszy i ciele. Zdaniem uczonych, Platońskie definicje osoby ludzkiej jako duszy zostały wyraźnie odrzucone już przed połową XII w. Naturalnie teologowie i filozofowie wiedzieli, że w grobie znajdują się zwłoki; przecież dokonywali pochówku, a te zwłoki świętych, które pozostawały niepogrzebane, czcili jako relikwie (do tego jeszcze powrócę). Co więcej, myśleli, że dusze zmarłych wędrują czasem po świecie. Niekiedy też wyobrażali sobie te dusze czy duchy w formie innej niż w znanej cielesnej postaci (jako światło czy ptaki). Ale historie o duchach i wizje innego świata zjawiały się coraz liczniej w średniowieczu, by ukazać zmarłych – nawet od razu po śmierci – już w ich indywidualnych ziemskich kształtach (a przynajmniej w widmowym wariancie owych kształtów). Katoliccy teologowie bardzo wcześnie zaś odrzucili ideę metempsychozy, tę ideę, którą spotykamy na przykład w *Państwie* Platona – że dusza (albo duch) może zamieszkać w innym ciele niż „jej własne". Doktryna – że to samo ciało, które posiadamy na ziemi, powstanie z martwych na koń-

cu czasów i połączy się z naszą duszą – należała do chrześcijańskich wierzeń od początków III wieku. Doktryna ta niemal natychmiast wywołała wiele wyrafinowanych spekulacji – jak ciało zmartwychwstałe może być „to samo", co ziemskie.

Od końca II wieku niektórzy teologowie uznali za konieczne odpowiedzieć na filozoficzne wątpliwości dotyczące zmartwychwstania ciała. Zarówno pogańscy krytycy, jak i chrześcijańscy teoretycy o nachyleniu gnostycznym i docetycznym argumentowali, że zwłoki nie tylko ulegają rozkładowi w ziemi, ale bywają również rozszarpywane przez dzikie zwierzęta, a nawet w wypadku kanibalizmu przez istoty ludzkie. Tak więc to samo ciało nie może zjawić się ponownie. Ponadto dowodzili, że nie jesteśmy tym samym ciałem nawet z dnia na dzień, a już na pewno nie z dekady na dekadę. Materia się zmienia. Co więc znaczy „być tym samym"? Nie zamierzam objaśniać tu wszystkich odpowiedzi, które kwestia ta wywołała. Chciałabym jedynie pokazać, że przez debatę eschatologiczną wielu myślicieli mocowało się z następującym problemem – jak tożsamość w sensie czasoprzestrzennej ciągłości może się utrzymać. A przy tej okazji udzielali również odpowiedzi na pytania w sprawie tożsamości pojętej jako indywidualność.

Przywołam dwa przykłady. Wielki teolog III wieku, Orygenes, sformułował złożoną teorię ciała jako *eidos*, które samo w sobie zawiera potencjalnie rozwijający się wzór. Myśl ta przypomina współczesne pojęcie DNA. Orygenes myślał, że *eidos* może rozwinąć się w wersje ciała bardzo różne od tych na ziemi. Aby ciało pozostało tym samym ciałem, żadna jego cząstka pierwotna nie jest konieczna. Orygenes długo wahał się co do tego, ile ze swego ziemskiego organizmu (członki, blizny itp.) ciało zachowa na tamtym świecie. W połowie XIII wieku św. Tomasz z Akwinu naszkicował teorię (opracowaną później przez następne pokolenie uczonych), że dusza (pojedyncza forma albo zasada osoby ludzkiej) zawiera już w sobie całą jej specyficzność. W chwili zmartwychwstania dusza ta natchnie, czyli uaktywni materię tak, aby stała się ona ciałem tej właśnie osoby. Dlatego też jakakolwiek materia, jeśli tylko uaktywni ją forma Harry'ego, stanie się jego ciałem (nawet te cząstki, które należały wcześniej do żywego ciała albo do zwłok jakiegoś Joe'go lub jakiejś Jane). Ciało przywrócone w dzień zmartwychwstania otrzymuje wszystkie specyficzne struktury, które miało w ziemskim życiu (członki, wzrost, nawet w pewnych wypadkach blizny). Jeśli ciało należało do któregoś z wybranych, to w niebie stanie ono w pełni swej chwały, to znaczy będzie delikatne, piękne, niezmienne. Nie zamierzam tu wyjaśniać do końca tych zawiłych teorii. Są przenikliwe, złożone i nie powinniśmy ich przedstawiać w sposób karykaturalnie uproszczony. Raczej pragnę pokazać, że jeśli zachowamy jakikolwiek potoczny sens słowa „materia", to Orygenes usunął „materię", a pozostawił „ciało", podczas gdy Akwinata pod pewnym względem zatrzymał „tę samą materię". Ale dokonał tego dzięki filozoficznemu wybiegowi (określając jako „moją materię" wszystko, co zostało zaktywizowane przez „moją duszę"). Tak rozumiane ciała „roztapiają się w języku" równie gruntownie – i w sposób równie wyszukany – jak dzieje się to w najnowszych teoriach, nad którymi ubolewała moja przyjaciółka. I w obu przypadkach czytelnicy są tak samo zdezorientowani. Przeciw takiemu rozdzielaniu

jaźni i materii protestowali teologowie współcześni Orygenesowi i Akwinacie. Czasem powoływali się bezpośrednio na rozpowszechnione wówczas praktyki związane z troską o zwłoki i z czcią dla nich.

Jednak w dyskusjach teologicznych XIV wieku zatriumfowała w pewien sposób idea Akwinaty – że konkretność „ludzkiego «ja»" mieści się w formie, czyli w duszy, czyli w *principium* tożsamości (w sensie kontynuacji). Miało to bardzo interesujące następstwa. Dusza osoby ludzkiej zaczyna przypominać to, co nazwalibyśmy dzisiaj jej (czy jego) tożsamością społeczną. Dusza nie jest już rodzajem racjonalnej esencji, poddanej tylko z przypadku kategoriom płci i koloru skóry oraz różnym ułomnościom i procesowi starzenia się. Dusza zawiera strukturę „ja", który powstanę przy końcu czasów – ze wszystkimi mymi organami, a nawet cechami nabytymi, jeśli te zmarszczki i blizny będą rezultatem mężnego znoszenia życiowych trudności. Nieprzypadkowo taka dusza nie może przeskoczyć ze swego ciała gdzie indziej. Ani nie jest przypadkiem, iż w literaturze powtarza się formuła „zasłużyć na swe «własne» ciało". Nieprzypadkowo też Dante w *Pieśni 25 Czyśćca* rozwija skomplikowaną analogię do embriologii, gdy wyjaśnia, że nawet w stanie między śmiercią a zmartwychwstaniem dusza rodzi ciało powietrzne z wszystkimi właściwościami jego ziemskiego bytowania. Jeśli można sensownie mówić, że w późnych średniowiecznych teoriach o osobie ludzkiej dusza jest nośnikiem tożsamości, to musimy zauważyć, że wiele z tego, co wiązano dawniej z ciałem, „przeniesiono" do duszy. Dusza nie stanowi jakiejś esencji człowieczeństwa (do której można na przykład dorzucić płeć) w jej szlachetnej lub mniej szlachetnej odmianie. Ani dusza nie jest „mną" (mówi św. Tomasz z Akwinu), podobnie jak noga. Według św. Tomasza, „ja" skupia się w duszy, gdy zabraknie ciała. W normalnej sytuacji (w życiu i po zmartwychwstaniu) „ja" wyraża się ciałem. Ale „ja" to nie tylko dusza albo ciało – „ja" jest osobą. Co więcej, jestem osobą posiadającą tożsamość w obu znaczeniach tego słowa. Mamy tu do czynienia z teorią osoby ludzkiej niezbyt w gruncie rzeczy różną od języka XX-wiecznych rozmów o ciele.

Moja druga uwaga o średniowiecznej eschatologii będzie bardziej zwięzła. Chodzi po prostu o to, że pewne chrześcijańskie wierzenia i praktyki późnego średniowiecza – a jest tu pewne podobieństwo do wierzeń i praktyk żydowskich – przeciwstawiały się zdecydowanie wszelkim teoriom roztapiającym w dyskursie osobę ludzką czy ciało ludzkie. W wielu kazaniach i opowieściach podkreślano, że zmartwychwstanie to dosłowne przywrócenie na swoje miejsce każdej cząsteczki, która złożona została do grobu. Ponadto martwe ciała były niezwykle nasycone znaczeniem – stanowiły pole sił, które emanowało cudami lub aktami demonicznymi.

Wiadomo, że święte zwłoki czczono jako relikwie, jako miejsca, gdzie siły nadprzyrodzone były szczególnie obecne. Świadomie rozczłonkowywano te zwłoki, by uzyskać więcej przedmiotów czci. Czczone były zresztą nie tylko one, ale i wszystko, czego zmarli dotykali (ubranie, utensylia, nawet wydzieliny takie jak mleko, ślina, woda po myciu). Począwszy od X wieku w niektórych częściach Europy praktykowano podział zwłok tych zmarłych, którzy zajmowali wysoką pozycję społeczną. Zwłoki królów i możnowładców dzielono, aby można je było pochować

w licznych miejscach. Praktykom tym towarzyszyły zawile uzasadnienia mówiące o potrzebie skupienia większej rzeszy modlących się, a także o przejawach osobistej mocy zmarłego w miejscu, gdzie spoczywa jego ciało lub części tego ciała.

Praktyki te, jak się wydaje, upodabniały zwłoki do ciała zmartwychwstałego, co potwierdzają teksty. Pobożni chrześcijanie mówili nieraz, że ciała w grobach lub relikwiarzach to są ci sami święci, o których twierdzili (jak Simon Tugwell i Thomas Head nam przypomnieli), że jednocześnie są oni w niebie. Podobne obyczaje spotykamy w wielu kulturach. Bardziej interesujący z punktu widzenia moich wywodów jest fakt, że hagiografowie, kaznodzieje i artyści często mówili, iż ciało w grobie czy w relikwiarzu jest tym ciałem, które zmartwychwstanie. Sformułowań takich używano zarówno, by dowieść, że ciało można dzielić (tj. że sposób jego grzebania nie ma znaczenia, gdyż Bóg obiecał zmartwychwstanie wszystkich ciał bez względu na warunki, w jakich one się znajdą), jak i że nie powinno się ciała naruszać (tj. właśnie dlatego, iż materia ta wstanie do życia wiecznego, trzeba ją zachować w stanie najbliższym tego, w jakim się okaże podczas rezurekcji).

Te praktyki i wierzenia były bardzo skomplikowane i nie będę tu o nich mówić szerzej. Jest już chyba jasne, jak i dlaczego popychały one w kierunku przeciwnym niż taka koncepcja osoby, według której materialna ciągłość nie jest konieczna. To prawda, że doktryna tożsamości formalnej mogła rozwiązać techniczne kwestie związane z teorią jednostki ludzkiej i życia pośmiertnego. Ale z punktu widzenia teologów XIII wieku teoria ciała musiała ponadto uwzględnić ciągłość istniejącą między żywą osobą a trupem – aby cześć oddawana relikwiom była czcią dla samych świętych i aby ciało Chrystusa w *triduum* między ukrzyżowaniem a zmartwychwstaniem było „rzeczywiście" Jego ciałem i naprawdę odkupieniem naszej cielesności.

Oczywiście występuje tu podobieństwo do współczesnych problemów związanych z prawem do rozporządzania ciałem (transplantacja organów, sztuczna inteligencja itp.). Jak to podkreśla się w nowszych pracach z zakresu etyki lekarskiej i w *cultural studies*, u schyłku XX wieku wiele osób żywi nadzieję (lub obawia się), że podczas przeszczepów, sekcji zwłok czy amputacji nasze „ja" przenosi się wraz z częściami naszego ciała (zwłaszcza, ale nie wyłącznie, wraz z naszym mózgiem). Ciało, które umiera, jest również ciałem, które pozostaje. Czy i w jaki sposób nim rozporządzamy – to rodzi wielką dyskusję. Ci, którzy przeżyli gwałtowną utratę ukochanych podczas wybuchu pojazdów kosmicznych, katastrof lotniczych, utonięć czy wojny, mogą zrozumieć że żydowska i chrześcijańska wiara w zmartwychwstanie wyrosła w kontekście prześladowań, które mogły uniemożliwiać pozbieranie ciał męczenników celem ich pogrzebania. Mogą oni również zrozumieć moc zawartą w średniowiecznej czci dla ludzkich szczątków oraz szczególny nacisk, z jakim ówczesna hagiografia i teologia eucharystyczna podkreślały, że w oczach Boga *pars* nie tylko występuje *pro toto*, ale jest rzeczywiście *totum*.

Wszystko to jest jasne. Może mniej jasna i dlatego wymagająca komentarza jest inna kwestia. Otóż troska o tożsamość i troska o materialną ciągłość – bez względu na to, czy dawały się one ze sobą pogodzić, czy nie – głęboko łączyły się ze strachem

przed biologicznymi zmianami, o czym pisałam wyżej. Ciało zmartwychwstałe, poskładane ze swych dawnych fizycznych fragmentów i zgodne w każdym szczególe ze swą ziemską strukturą, zapewniało, że zmiany mają granice, proces jest pod kontrolą, a rozwój kończy się wraz ze śmiercią. Motyle mogą rodzić się z kokonów, robaki – z trupów, ale my w życiu pośmiertnym będziemy mogli się rozpoznać. Nie musimy „esencjalizować" ciała jako materii, aby zrozumieć, że w scholastycznej teologii ciało uduchowione i gloryfikowane ma w sobie coś z oksymoronu. Ciało, które się nie starzeje, nie ulega zepsuciu, nie czuje bólu i nie podlega zmianom, jest bardzo szczególnym rodzajem ciała. To podejście mogło być jedną z przyczyn, że teoretycy, zwłaszcza we wczesnym okresie nowożytnym, wprowadzali do nieba maksimum zmysłowych elementów. Ale owa teoria ciała zmartwychwstałego z fizycznych szczątków i według planu z okresu życia (a jest to znaczące, że wybitni średniowieczni myśliciele byli w odniesieniu do fizycznej podstawy stworzenia atomistami) zakładała, że odkupienie wiąże się ze *stasis*. To prowadzi mnie do konkluzji dotyczącej pragnienia. Gdyż *stasis* to w późnym średniowieczu nie jedyny obraz przyszłego życia. Szczególnie w poezji i w wizjach mistycznych niebo występowało jako stale wzmagające się pragnienie. Koncepcja ta dojrzewała jednak długo.

W wizjach i opowieściach wczesnego średniowiecza niebo było dziedziną złota, klejnotów, kryształu, podczas gdy piekło to miejsce trawienia, wydzielin, procesów, metamorfozy, płynów. Egzegeci – pisząc o zmartwychwstaniu lub o pośmiertnej nagrodzie – nawet usankcjonowanych przez Biblię obrazów kwiatów i nasion używali niechętnie. Według scholastycznych teorii (przynajmniej przed XIV wiekiem), niebo to najczęściej wieczny odpoczynek (*requies aeterna*), gdzie tęsknota jest zaspokojona i uciszona. Po Sądzie Ostatecznym ruch ustaje (Apokalipsa 10:6); wieczność, jak mówi Boecjusz, to *vita total simul*. Istotnie, złożone argumenty krążyły dokoła tekstów, w których Piotr Lombard, Bernard z Clairvaux i Bonawentura (sami wychodząc od *De Genesi ad litteram imperfectus liber* św. Augustyna) mówili o oddzielonej duszy jako „wstrzymanej" po śmierci z powodu swej tęsknoty do ciała. Co ważne dla naszego tematu, to fakt, że w dysputach uniwersyteckich XIII wieku tęsknotę tę umieszczano w duszy i uważano, że odwodzi ona od spokoju zbawienia. Jak niedawno przypomniał Simon Tugwell, Akwinata utrzymywał, że błogosławione widzenie to „ostateczny przystanek. Raz osiągnięte, nie ulegnie już zmianie. Stan błogosławieństwa jest uczestnictwem w wieczności".

A jednak były i inne idee. Dewocyjna literatura i poezja religijna (która często pożyczała rytmy i słownictwo od świeckiej liryki miłosnej) coraz częściej mówiły o nigdy niezamilkłym pragnieniu. Na kryształowych niebiosach scholastyków pojawiły się rysy. Na przykład w ostatnich wersach *Raju* niebiosa Dantego nie są klejnotem, lecz kwiatem. A w sercu niebiańskiej róży obraca się wielki kołowrót miłości.

> A myśl skupiona i w jeden Punkt wbita
> Zapala się od widzeń obrazu.

[...]
Lecz nie wystarczał lot ziemskiego pierza...
Wtem grom mię raził; myśl w cudo się grąży,
Czułem, że wola Jego w nią uderza.
Dalej fantazja moja nie nadąży.
A już wtórzyła pragnieniu i woli
Jak kolo, które w parze z kołem krąży,
Miłość, co wprawia w ruch słońce i gwiazdy.

(przeł. E. Porębowicz)

Mistyczki takie, jak Hadewijch, Matylda z Magdeburga, Angela z Foligno i Małgorzata z Oingt mówiły o jaźni (o ciele i duszy razem), że tęskni ona w niebiosach, pałając coraz to gorętszym pragnieniem podsycanym spotkaniem ze swym kochankiem, Bogiem. Angela opisywała Jezusa jako „miłość i nasycenie, które choć nasycały, rodziły jednocześnie nienasycony głód, tak że sprężały się jej [tj. Angeli] wszystkie członki". Matylda zaś napisała, że pragnie na stałe pozostać w swym ciele, aby cierpieć i zawsze tęsknić do Boga.

Nie chodzi mi wyłącznie o to, że w XII i XIII wieku piśmiennictwo poświęcone pragnieniu staje się bardziej złożone i pełne ekscytacji, choć to prawda. Otóż pragnienie jest nie tylko skierowane do ciała, ono tkwi w ciele. Gdy Matylda czy Małgorzata mówią, że zostały uniesione w ramiona Boga, doznając jego dobroci, widząc własne odbicie w jego promiennej powierzchowności. Mówią wyraźnie o swoich osobach cielesnych, nie o duszach. Tu w grę wchodzą wszystkie ich zmysły. A jeśli jakiś teolog uniwersytecki nie zrozumiał w pełni, albo nie akceptował tej poezji, to już w XIII wieku byli cystersi, którzy pisali o rozwijającej się empatii podczas spotkania naszej cielesnej jaźni z ciałem Chrystusa. Oni mogli pojąć pisma mistyczek.

Trzeba jasno postawić sprawę, że średniowieczna idea pragnienia jest równocześnie podobna i niepodobna do pojęcia pożądania, o którym mówiłam w odniesieniu do *Prawdziwie, szaleńczo, głęboko*. Nie dążę tu do naciąganych porównań. Chcę tylko zauważyć, że ten rodzaj obecności, który zwykle łączymy z ciałem, i ten rodzaj porywu, który rozumiemy zwykle przez pragnienie czy pożądanie – wiążą się mocno ze sobą tak w średniowieczu, jak i później. Nie mówimy przecież o pożądaniu zjawy lub wytworów pamięci, ani nie myślimy o pożądaniu jako o czymś, co tkwi w naszym intelekcie. *Prawdziwie, szaleńczo, głęboko* to film nie o duchach, ale o istotach ludzkich.

Również średniowieczne rozważania o życiu pośmiertnym, czy to ludowe, czy uczone, nie dotyczą głównie duchów. W pismach dewocyjnych i w poezji erotycznej ciało i pożądanie wiążą się ze sobą. Tak więc nie tylko widzimy, że ciało (w znaczeniu jednostkowej tożsamości) jest „wciśnięte" w duszę przez teorie scholastyków, ale odkrywamy ponadto u mistyków sugestię, że namiętna i nieustannie rozwijająca się miłość do Boga wypełnia dusze do głębi tylko wtedy, gdy odzyskują one swe ciała. Średniowieczne dyskusje o ciele, które pożąda, i ciele, które umiera,

muszą być naturalnie pojmowane w kontekście wielu innych idei. Celem uzyskania pełnego średniowiecznego obrazu różnorodnych ciał, winniśmy uwzględnić koncepcję choroby i zdrowia, wzrostu i spadku sił, natury i nadprzyrodzoności, sakramentów i magii, rodzicielstwa i działań antykoncepcyjnych, seksualności i gwałtu, bólu i przyjemności, perspektyw związanych z różnicą płci, przynależności grupowej, roli społecznej, rodowodu, form pracy, macierzyństwa i dzieciństwa. Co więcej, jak już sugerowałam uprzednio, idee ulegały zmianie zależnie od tego, kto je reprezentował, gdzie i kiedy. Filozofia, praktyka, narracja nie były przecież takie same w późnej starożytności, w XII i XIII wieku, w epoce Dantego i Krystyny z Pizy. Nie tylko mistyczki i scholastyczni teologowie różnili się między sobą; różnice i spory występowały także w obrębie każdej z grup. Doświadczenia tak podstawowe, jak rodzenie, praca, odżywianie, starzenie się i umieranie były bardzo odmienne w moczarach Anglii, w borach Bretanii oraz w gwarnych miastach Nadrenii i północnych Włoch.

Mimo to myślę, że dostatecznie jasno pokazałam, iż średniowieczne teorie dotyczące ciała, które umiera, łączyły się z tą samą filozoficzną problematyką tożsamości i indywidualności, która wciąż jeszcze nas nęka. Chciałabym jeszcze wspomnieć o związku tych teorii ze współczesną debatą o esencjalizmie, a szczególnie z performatywnym feminizmem Judith Butler (z którym, jak pisałam, po części sympatyzuję). Nie próbuję przytaczać całej dyskusji na temat *gender studies* (podobnie, jak nie omówiłam szerzej średniowiecznej scholastyki ani współczesnego filmu). Raczej chciałabym się zatrzymać przy dwóch sprawach ogólnych, dotyczących sposobu, w jaki mediewiści winni ujmować nieprzebrane bogactwo dawnych teorii ciała. To bogactwo, z którego moja przyjaciółka w Europie Wschodniej (podobnie jak wielu jej współczesnych) chciałaby skorzystać tworząc program swego kursu.

W teorii

We współczesnych debatach filozoficznych i historycznych „tożsamość" odnosi się do dwóch zagadnień: ciągłości czasoprzestrzennej oraz tożsamości społecznej. To znaczy, że dotyczy kwestii, jak dana rzecz trwa w czasie i przestrzeni jako „ta sama" (np. Bynum jako Bynum) oraz co pozwala dwie oddzielne rzeczy objąć tym samym rzeczownikiem zbiorowym, np. rodzimy Amerykanin (*Native American*) na określenie Indianina. Niedawna debata nad esencjalizmem to chęć znalezienia takiego sposobu pojmowania, który nie zakłada, że tożsamość – w obu sensach tego słowa – ma mieć wspólną esencję czy naturę, (ani nawet – w pewnych teoriach – wspólną definicję). Wysiłek ten wynika częściowo z dążenia pewnych grup (samookreślających się jako grupy) do przejęcia kontroli nad narzuconym im z zewnątrz nazewnictwem, po części zaś z niezadowolenia, które zaczęło wywoływać rozróżnienie na płeć (*sex*) i *gender* (rozumiane jako rozróżnienie między tym, co biologicznie dane a tym, co kulturowo skonstruowane) – rozróżnienie tak popularne w początku lat 80. Ten antyesencjalizm wielu współczesnych teoretyków, a szczególnie performatywny feminizm Butler, to godna uznania próba wyjaśnienia, jak

kategorie, z którymi żyjemy, zostały przez samo nasze życie stworzone. Nikt, twierdzi Butler, nie urodził się „kobietą" czy „czarnoskórym" albo „lesbijką", ani też te kategorie nie są „interpretacją kulturową" biologicznych „faktów". A jednak nie wybieramy tak po prostu naszej tożsamości społecznej. Ktoś staje się lesbijką, żyjąc jak lesbijka, przekształcając daną kategorię w trakcie jej ucieleśniania (*incorporate*) i ożywiania (*inspire*) – echa *corpus* i *spiritus* w czasownikach tu użytych wybrałam świadomie.

Patrząc z nieco dalszej perspektywy, antyesencjalistyczne podejście jest oczywiście reakcją na Kartezjańską i oświeceniową dychotomię: umysł przeciw ciału, autorytet przeciw wolności, społeczeństwo (albo wychowanie) przeciw naturze itp. Przy całej zawartej w tym podejściu energii i inteligencji wydaje się czasem, że dokonują się tu skoki z jednego bieguna na drugi – od zachowań do norm, od umysłu do materii, od socjalizacji do struktury fizycznej – jakby obie strony były pułapką, z której coś (ale co?) mogłoby umknąć. Co do mnie, to w chwilach radosnego uniesienia przyznaję, że debata ta napawa energią, natomiast w chwilach mroczniejszych czuję się (jak czują się i same teoretyczki) uwięziona przez kategorie. Na ogół staram się słuchać głosu innych, zgodnie z zaleceniami najlepszych współczesnych feministek. Ale czy to wszystko ma coś wspólnego ze średniowieczem?

Dyskusja o esencjalizmie, która przez ostatnie pięciolecie zdominowała studia feministyczne i *gender studies*, to niewątpliwie wydarzenie we współczesnej polityce. Jak dowiodły m.in. Susan Bordo i Jane Martin, wydarzenia te bywały czasem niefortunnie użyte do likwidacji empirycznych badań historycznych. Historyków oskarżano o tłumienie dawnych głosów, gdy nie potrafili odnaleźć w tych głosach wrażliwości lat 90., oraz o esencjalistyczne kategorie, gdy zamiast tego po długich i uciążliwych badaniach odkrywali w czasach minionych zupełnie obce nam postawy. Takie zarzuty to nadużycie zarówno zapisu historycznego, jak i współczesnej różnorodności postaw, różnorodności, którą owe zarzuty miały wspierać. Ale czy to znaczy, że współczesne teorie feministyczne, szczególnie debaty wokół esencjalizmu, nie mają znaczenia – ani nawet implikacji destrukcyjnych – dla studiów nad odległymi okresami, takimi jak europejskie średniowiecze? Twierdzę, że przeciwnie, wiele tu można się nauczyć, lecz na dwa specyficzne sposoby.

Po pierwsze, jeśli sytuujemy nasze własne kategorie w kontekście naszej własnej polityki, to średniowieczne musimy sytuować w kategoriach ówczesnej. Relacja pomiędzy „wówczas" a „teraz" będzie analogiczna i proporcjonalna, ale nie bezpośrednia. Wydaje mi się, że bezowocne jest pytanie: „Na ile Orygenes (albo Krystyna z Pizy czy Akwinata) przypomina, lub nie przypomina, Butler (lub Spivak czy Foucault)?". Pytanie postawione w tak prosty sposób wywoła odpowiedź (czy ją zaaprobujemy, czy nie), która brzmi: niezbyt przypominają. Bardziej owocne jest myślenie o Orygenesie w jego własnym kontekście, a o Butler – w jej. Jeśli pojmiemy związek tych osób z ich kontekstami, a także relację między owymi związkami, to dostrzeżemy, że istnieje pewien rozległy i stale pogłębiający się problem, z którym starają się uporać obie strony, każda za pomocą własnego słownictwa i w określonych warunkach.

Albo, inaczej mówiąc, niewiele pożytku wyniesiemy z badań nad przeszłością, jeśli założymy, że jej problemy i sytuacje są takie same, jak dzisiaj. Co jednak może być jednakowe, to problematyzowanie – w zmiennym kontekście – tych samych odwiecznych kwestii, takich np. jak przynależność do określonej kategorii zjawisk. Orygenes stawiał na przykład pytanie: co z naszej cielesnej jaźni przeżyje w chwili zmartwychwstania? Butler zaś pyta: jak naszą orientację seksualną konstytuuje obecność w świecie? To znaczy, że Orygenes używa terminu „tożsamość" w sensie czasoprzestrzennej ciągłości, zaś Butler ma na myśli pozycję społeczną. Dla Orygenesa ciągłość życia ciała po śmierci oznacza transcendencję tego, co nazywamy płcią (*gender*). Według Butler, trudno sobie wyobrazić, abyśmy były „my" bez konkretyzacji owej kategorii rodzajowej. Co więcej, kontekstem Orygenesa było męczeństwo, prześladowania i debaty na temat: jak poznajemy prawdę? Kontekstem Butler – homofobia, akademia i debaty na temat: kto jest uprawniony do narzucania definicji? Ani problematyka, ani jej konteksty nie są takie same. Gybyśmy uznali ich identyczność, rezultaty byłyby nudne. Niewiele dowiemy się o III lub XX wieku pytając np., co Orygenes sądził o transwestytach lub Butler o aniołach (choć jasne jest, że każde z nich potępiłoby poglądy drugiej strony). Jednak chciałabym podpowiedzieć, że Orygenes, który walczył z odziedziczonymi kategoriami oraz traumatycznymi przeżyciami swego wieku, może być uznany za tego, który „rozwiązał" problem tożsamości w sposób zadziwiająco podobny do rozwiązania wyprowadzonego przez Butler na podstawie jej własnego dziedzictwa i jej doświadczenia. Oboje, Butler i Orygenes, mówią o giętkim, aktywnym, poddanym rozwojowi ciele, które dzięki temu, co robi, w jakiś sposób staje się bardziej sobą. I oboje mają kłopot z wyjaśnieniem, jak tu wpasować to, co uważamy za „fizyczne tworzywo".

Po wtóre, musimy uznać, że jesteśmy, przynajmniej częściowo, dziedzicami wielu wcześniejszych dyskursów. Rozmowa o naturze i różnicy, o indywidualności i tożsamości, tak dziś gorąca ma swe korzenie w dyskusjach toczących się przez stulecia. Nasze obecne strapienia nie pojawiły się nagle w latach 70. Oczywiście nie twierdzę, że Orygenes z Aleksandrii, Akwinata i Angela z Foligno mieli XX-wieczne pojęcia o różnicy i pożądaniu, ale twierdzę, że już na początku XIV wieku mistyczne i scholastyczne rozumienie ciała implikowało obecność w pojęciu osoby ludzkiej – fizyczności i sensualności. Gdyby nie było tego rodzaju wyrafinowanych dyskusji o tożsamości i życiu pośmiertnym, o płci i tęsknocie – przed ukazaniem się *The Feminine Mystique* – współczesne dyskusje nie byłyby tak wycieniowane i tak energiczne. Częściowo dlatego, że przed-nowożytna filozofia zachodnia nie była ani dualistyczna, ani esencjalistyczna, wojujemy dzisiaj tak twardo w kwestiach filozoficznego słownictwa odziedziczonego po oświeceniu. Wiele (choć nie mówię, że wszystko) z tego, co włączamy dziś w pojęcie tożsamości społecznej (szczególnie dotyczy to płci), już w późnym średniowieczu łączono z pojęciem jaźni właśnie dlatego, że atrybuty te miały powrócić w chwili zmartwychwstania ciał. Debaty o czasoprzestrzennej ciągłości i o żywocie pośmiertnym implikowały to pojęcie indywidualności ludzkiej, które zapowiadało nowoczesne

zainteresowanie tożsamością społeczną (choć sam termin nie ma średniowiecznego odpowiednika).

Moja przyjaciółka z Europy Wschodniej prosiła mnie o napisanie czegoś dla jej studentek. Wobec argumentów, które zdawały się uznawać przeszłość sprzed epoki nowożytnej za nieaktualną, na zawsze utraconą, nie do wykorzystania dzisiaj – pragnęła znaleźć przykład, który mógłby powiązać teorie feministyczne ze średniowieczem. Zamierzałam dostarczyć tutaj m.in. takich właśnie przykładów. A w gruncie rzeczy mogłabym nawet sugerować, że inne podejście jest niemożliwe. Bowiem jedyną przeszłością, jaką możemy poznać, jest ta, którą kształtujemy naszymi pytaniami. A pytania te są kształtowane przez nasz kontekst, który z kolei zawiera przeszłość. Stąd mój obraz średniowiecznych zainteresowań tak samo pozostaje pod wpływem bieżących dyskusji feministycznych, jak i te dyskusje pozostają pod wpływem idei, z których częściowo się wywodzą.

Jest to nie tylko możliwe, to imperatyw – wykorzystywać współczesne zainteresowania, kiedy stajemy w obliczu przeszłości. Jak długo myślimy kategoriami analogii, nie odwzorowując niczego po prostu ani nie odrzucając, teraźniejszość pomaga nam dostrzec złożoność czasów minionych, one zaś pomagają nam zrozumieć nas samych. Dlatego nie musimy poddawać się rozpaczy albo wpadać w solipsyzm, do którego zmuszeni są nieraz współcześni historycy pod naciskiem nadmiaru nowych kierunków. Nie musimy też porzucać badań nad średniowieczem na rzecz badań nad samymi mediewistami. Zachowujmy samowiedzę, gdy zgłębiamy „inność" czasów minionych, ale nie zapominajmy, że to coś innego niż zwykłe wpatrywanie się w siebie.

Istotnie, świadomość naszych indywidualnych sytuacji i perspektyw może raczej wyzwalać niż ograniczać, gdyż zdejmuje z nas ciężar wysiłku, by zobaczyć wszystko. Zadanie historyka staje się z konieczności bardziej kooperatywne, a tym samym – bardziej zajmujące. Najnowsze teoretyzowanie z pewnością pouczyło nas, że nasza wiedza jest „sytuowana", że próby zrozumienia „drugiego" wiążą się z niebezpieczeństwem. Jednak każda mediewistka, która mocuje się ze swą profesjonalną materią, pisze i musi pisać o tym, co jest odmienne – radykalnie, straszliwie, fascynująco odmienne – od niej samej. Chociaż nie sądzimy już, że *pars* w interpretacji jakiegokolwiek historyka zastępuje *totum*, to kiedy stajemy w obliczu zjawiska cząstkowego, nie musimy rezygnować z determinacji w sięganiu poza siebie. Właśnie dlatego, że uznajemy *pars* za *pars*, mamy większe zaufanie – i większą przyjemność – z kalejdoskopowego oglądu całości, szerszego od ograniczonej przecież wizji każdego z nas. Istniejące źródła należy rozszyfrować, kostnice odkopać, relikwiarze przestudiować od strony ich zawartości, jak i przeznaczenia. Możemy, jak sądzę, przenieść najnowsze teoretyczne dyskusje na teren średniowiecza, nie zadając przy tym gwałtu niuansom tamtych tekstów i obrazów ani powolnym, solidnym wysiłkom mediewistów, którzy starają się je zrozumieć.

Na zakończenie wracam do średniowiecznych koncepcji i obrazów ciała. Przyjrzałam się im (co teraz jest już chyba jasne) w świetle współczesnych zainteresо-

wań tożsamością i jednostkowością, fizycznością i pożądaniem. Co więc wylania się z tego spotkania teraźniejszości z przeszłością?

Konkluzja

Niektóre teorie filozoficzne dotyczące ciała, które rozwinęły się w późnym antyku i w okresie dojrzałego średniowiecza, umiały odpowiedzieć na pytanie: jak „ja" trwam nadal jako „ja" z upływem czasu – czasu ziemi i czasu eschatologicznego? Ale w opinii naszych współczesnych odpowiedzi te traktują „żywe" życie bardzo abstrakcyjnie, kosztem samego miąższu „ja". Tymczasem teorie te nie esencjalizowały „mnie" jako ogólnej ludzkiej abstrakcji. Nawet dla Orygenesa to „ja", które rozwija się w niebie, zabiera ze sobą niektóre ze swych cech specyficznych. A dla XIII-wiecznych następców Akwinaty „moja" partykularność – nie tylko płeć, ale i takie osobiste cechy, jak uroda czy wzrost – wiązała się z duszą, czyli formą. Chociaż współcześni Orygenesa obawiali się, że otwiera on drogę metempsychozie, to przed XIII wiekiem żadna filozoficzna teoria osoby ludzkiej nie dopuszczała możliwości wędrówki dusz. Ciało było indywidualne i natychmiast rozpoznawalne jako takie. Na złe czy dobre – nikt nie mógł zmienić płci ani wyglądu, nikt nie mógł wyskoczyć z własnego ciała ani w tym życiu, ani w przyszłym.

W takiej teorii ciało stawało się jednak wyrazem duszy. Istotnie, ciało mogło realizować się w dowolnym tworzywie. Jak z końcem XIII wieku zauważyło wielu konserwatywnych myślicieli, podczas praktyk religijnych wyłaniały się stąd poważne kłopoty. Zdaniem osobistości tak znacznej jak arcybiskup Canterbury, nie byłoby powodu czcić relikwii, gdyby przy końcu czasów jakikolwiek materiał mógł posłużyć za ciało świętego czy świętej. Bardzo znamienne, że około 1300 r. znajdujemy scholastyków podnoszących kwestie dotyczące kultu relikwii i praktyk pogrzebowych jako formie sprzeciwu wobec filozoficznych teorii, ponieważ w średniowieczu (jak i dzisiaj) praktyka potoczna i dyskurs uniwersyteckich intelektualistów rzadko się ze sobą bezpośrednio wiązały.

Nowe teorie filozoficzne zagrażały nie tylko określonym praktykom religijnym. Prowadziły one do tego, że samo ciało stawało się czystym pojęciem i rozpływało w teorii, a zbawienie – spoczynkiem, czyli *stasis*. Celem ludzkiej egzystencji miała być krystaliczna stałość. A jednak okres, który zrodził takie teorie, oglądał przecież eksplozję poezji religijnej i świeckiej, w której ciało – nietrwałe, fizyczne, ruchliwe, wydane na pastwę tęsknot – uzyskało nową artykulację. Abstrakcje filozofów i teologów były nie tyle zwalczane, co po prostu i bardzo skutecznie ignorowane przez poetów i mistyków, kaznodziejów i bajarzy późnego średniowiecza. Nawet na uniwersytetach nowa teoria nie przyciągała wiele uwagi poza pewnymi tylko kręgami. W XIV wieku dla śpiewaków, kaznodziejów i kochanków jaźń to całość ludzkiej osoby, której pragnienia krążą i promieniują zarówno z opuszków palców, jak z genitaliów, a ciało jest nie tylko narzędziem, środkiem wyrazu i siedliskiem „ja", lecz w pewnym sensie samym „ja".

Przyjaciółka moja sądziła, że spotkanie idei średniowiecznych z nowymi wprowadzi do sali wykładowej coś jakby zapach ciała, którego – jej zdaniem – brak we

współczesnej teorii literatury i w teoriach feministycznych. Starałam się pokazać, że oczekiwanie to jest tylko częściowo zasadne. Dawne teorie również mogą być wysoce abstrakcyjne; w końcu niektóre z ciał średniowiecznych same rozpływają się w dyskursie. Ale tego rodzaju dyskurs trafiał na opór. Spodziewam się, że dowiodłam ponadto, iż w praktyce społecznej i religijnej istniało poczucie „bezpośredniości" ciała – żywego czy martwego. A to właśnie między innymi chciała moja przyjaciółka pokazać swoim studentkom.

Korzenie nowoczesnych pojęć o pojedynczej ucieleśnionej jaźni, która nie może, jak to czujemy, wymknąć się z ciała mimo intelektualnych i technicznych możliwości, jakich dostarcza przeszczep organów czy sztuczna inteligencja – korzenie te tkwią w późnym średniowieczu. Setki lat kontrowersji, kiedy osobę ludzką postrzegano jako jedność (a nie dualizm – umysł/ciało), poszczególna indywidualność (a nie – esencja) oraz materia wyrywająca się ku czemuś (a nie – i tu na przekór teologom – forma, dla której każda materia jest równie dobra) – pojęcia te głęboko wyrzeźbiły tradycję zachodnią. W porównaniu z tym prawdziwy dualizm umysłu i ciała, wprowadzony przez filozofów w epoce wczesnej nowożytności jest małym odchyleniem na długim zakręcie historii. Na złe i dobre jesteśmy dziedzicami Tomaszowej koncepcji jaźni jednostkowej (nie zaś esencji), unoszonej przez duszę, lecz wyrażającej się w ciele, podobnie jak jesteśmy dziedzicami owego długiego sznura pielgrzymów ciągnących ucałować szczątki palców i szat, albo spadkobiercami Angeli, Dantego i Matyldy z ich marzeniami o nienasyconym pragnieniu.

Na koniec chciałabym podkreślić jednak nie paralele między średniowiecznym a nowoczesnym pojmowaniem rzeczy ani też wzajemne zakorzenienie w sobie teraźniejszości i przeszłości, ale zróżnicowanie w obrębie każdej z tych epok. Średniowieczne teksty na temat pojęć *caro* i *corpus* – albo nawet *materia* i *tellus* – były równie liczne i wielorakie, jak rozmaite są dyskursy w nowoczesnym piśmiennictwie poświęconym ciału. Jeśli wybrałam z mych własnych materiałów pewne tematy dotyczące śmierci i życia pozagrobowego, to dlatego, że – jak sądzę – współczesne ujęcia osoby ludzkiej i ciała zbyt silnie skoncentrowały się ostatnio na sprawach płci i seksualności ze szkodą dla naszej świadomości innych spraw (takich jak śmierć i praca) także przecie aktualnych.

W rzeczy samej, jeśli (jak stwierdziłam wyżej) jesteśmy wszyscy uformowani przez nasze liczne czasy teraźniejsze i przeszłe, to i ja – być może – jedynie odzwierciedlam owo szersze pojmowanie ciała, do czego wzywam. Skąd taki zamęt wokół ciała? Może dlatego, że nie jestem odosobniona, dostrzegając – w *Prawdziwie, szaleńczo, głęboko*, w akcjach na rzecz chorych na AIDS czy w kontrowersji na temat przeszczepów – złożoną więź pomiędzy ciałem, śmiercią i przeszłością.

Przełożyła Irena Sławińska

Roztrząsania i rozbiory

„Chlap, chlap, chlupie krew w naszych wykwintnych bucikach"

I

Różnorodny, interdyscyplinarny, nierówny – to trzy podstawowe cechy tomu *Siostry i ich Kopciuszek*[1]. Różnorodność wynika z tematyki szkiców, które pozwalają się dzielić wedle wielu porządków, na przykład na historycznoliterackie (od Oświecenia do dziś) i teoretyczne (szkice o tożsamości Kopciuszka), na poświęcone kulturze wysokiej i kulturze popularnej (film i czasopisma), na takie, które można uznać za analizę motywu i na takie, które używają słowa Kopciuszek jako po prostu poręcznej metafory. Interdyscyplinarność z kolei polega na tym, że autorzy szkiców wychodzą poza problematykę literacką, w kierunku socjologii, psychologii, a nawet terapii uzależnień (szkoda, że w tomie brak choćby krótkich notek o autorach, z których chyba nie wszyscy są polonistami; dodajmy od razu, że nie ma też indeksu nazwisk). Wreszcie nierówność – jest ona niestety kosztem (czy nieuniknionym?), który przychodzi zapłacić za rozległość podjętej tematyki. Figura Kopciuszka okazała się bowiem metonimią wielu, niekiedy odległych od siebie, zjawisk współczesnej kultury. Skutkiem tego nastąpiło nie tylko zwielokrotnienie, lecz i rozmycie tytułowej kategorii. Niekiedy nie jesteśmy pewni, czy obserwujemy wzbogacenie sensów, czy też jesteśmy świadkami umykania i rozpraszania znaczeń.

Warto już na wstępie wskazać jeszcze inną ważną cechę gdańskiego tomu. Otóż jego tematem nie jest sama literatura, lecz to, co dzięki niej dochodzi do głosu: podziały społeczne, stereotypy, uprzedzenia, problemy socjalizacji i psychologii. Za rzecz charakterystyczną wypada uznać fakt, że w tomie brak szkicu, który systematycznie opisywałby i interpretował istniejące wersje bajki o Kopciuszku. Nie zaj-

1/ *Siostry i ich Kopciuszek*, red. E. Graczyk, M. Graban-Pomirska, Gdynia 2002.

mują się tym redaktorki w swym krótkim wprowadzeniu, za próbę takiej interpretacji nie można też uważać otwierającego książkę szkicu Hanny Szymańskiej-Serkowskiej o *Kotce Cenerentoli* Basilego. Z powodów filologicznych, bo autorka nie konfrontuje tekstu Basilego z tekstami Perrault i Grimmów, a także metodologicznych, gdyż nie dąży do ujawnienia różnorakich możliwości interpretacyjnych, lecz przedstawia tylko jedną z nich – feministyczną. Tak oto powstaje wrażenie, że kompozycja i formula tomu opiera się na założeniu, że czytelnik nie musi znać samego tekstu baśni ani być świadomy ewentualnych komplikacji, które stąd mogą wynikać – wystarczy mu znajomość motywu, a tę na pewno posiada; od początku natomiast czytelnik świadomy być powinien, że baśń o Kopciuszku – jak pisze Szymańska-Serkowska – „wytwarza tylko z ł u d z e n i e przemiany" (podkreślenie autorki), w rzeczywistości natomiast „przywracając i umacniając zakłócony chwilowo porządek pierwotny, uświadamia nam porządku owego trwałość i zasadniczą niezmienności i przez to odbiera nadzieję na zmianę" (s. 25). Owa nadzieja to bez wątpienia bardzo ważny, choć nie jedyny, temat całego tomu. Tylko czy daje się ona utrzymać? Po lekturze książki trudno oprzeć się wrażeniu, że nie. Zdanie ze szkicu Kazimiery Szczuki *Kopciuszek i maskarada kobiecości* „Chlap, chlap, chlupie krew w naszych wykwintnych bucikach" (s. 276) stanowi wymowne ruiny owych nadziei świadectwo.

II

Recenzowany tom zbiera referaty wygłoszone w 2000 roku podczas gdańskiej konferencji „Kopciuszek w społecznych, międzyludzkich i erotycznych grach o tożsamość, władzę, wiedzę i urodę". Jak łatwo zauważyć, tytuł konferencji różni się od tytułu książki. Nie chodzi tylko o to, że bardziej rozbudowany lepiej objaśnia problematykę referatów, ale także i o to, że brzmi neutralnie i „naukowo", podczas gdy tytuł książki wyraźnie narzuca kontekst feminizmu, nie kojarzy się „polonistycznie" ani „teoretycznie", a wespół z okładką (rysunek kobiecego ciała w gorsecie) odwołuje do estetyki kultury masowej. Wszystko to są znaczące przesunięcia obliczone na pozyskanie czytelnika, który będzie nie tylko naukowcem i polonistą.

Tom dzieli się na pięć części. Część ostatnia to zapisy konferencyjnych dyskusji. Część pierwsza, (*Kopciuszki w literaturze*), rozpoczyna się od wspomnianego wcześniej szkicu o *Kotce Cenerentoli* Giovambattisty Basilego, kończy szkicami o *Iwonie, księżniczce Burgunda* i o powieściach Ursuli Le Guin. Teksty zestawiono tu wedle kryterium historycznoliterackiego, mowa jest o tym, jak pisarze różnych epok (Mickiewicz, Kraszewski, Orzeszkowa, Leśmian) wykorzystywali motyw Kopciuszka. Część druga nosi tytuł *W kuchni i w pałacu: Kopciuszek kultury popularnej*, trzecia to *Kopciuszek w głębi i na powierzchni* (tu znajdziemy m.in. interpretacje Jungowskie, ale jest to część najmniej spójna), tytuł czwartej brzmi *Tożsamość Kopciuszka* i ma charakter najbardziej teoretyczny. Jakie są najważniejsze kierunki interpretacyjne? Czym jest baśń o Kopciuszku? O czym w istocie opowiada?

Po pierwsze, baśń o Kopciuszku mówi o „o relacjach władzy" (s. 130). Dowodzi tego m.in. Barbara Smoleń w tekście *Księżniczka, Kopciuszek, prostytutka i władza*.

Zajmuje się dwoma filmami, w których gra Julia Roberts – *Pretty Women* oraz *Notting Hill*. Udowadnia, że kobieta tak czy owak zawsze okazuje się „Kopciuszkiem języka" (s. 134). Vivian, bohaterka pierwszego wymienionego filmu, aby porzucić swa profesję (jest prostytutką) i wyjść za milionera, musi przyswoić sobie kody i zasady dyskursu, których znawcą jest on – bogaty mężczyzna. Jej „profesja" stanowi symbol wykluczenia kobiety z dyskursu, w którym podmiotem może stać się tylko mężczyzna. Jej awans polega na wejściu w rolę wyznaczoną przez mężczyznę – twórcę języka. Z kolei Anna, bohaterka drugiego filmu, jest bogatą aktorką i spotyka skromnego księgarza. Ale – wbrew pozorom – to nie on staje się Kopciuszkiem. On bowiem nie musi się zmieniać, miłość wspanialej kobiety zyskuje nie dzięki metamorfozie, lecz dzięki temu, że pozostaje tym, kim od początku byl. To ona jest wyalienowana, ona tęskni za autentyzmem, bo jako aktorka zajmuje się ilustrowaniem męskich fantazmatów i mówieniem słów, które napisała dla niej patriarchalna kultura.

Po drugie, Kopciuszek to historia miłosna. Kładzie na to nacisk Anna Martuszewska w szkicu *Kopciuszek jak księżna*. Zajmuje się przede wszystkim popularnymi romansami z serii „Harlequin". Z rozważań Martuszewskiej płynie wniosek, że schemat fabularny takich powieści to swoista modyfikacja motywu Kopciuszka. Modyfikacja – by tak rzec – hedonistyczna. Opiera się ona bowiem na założeniu, „absolutnego braku obiektywnych społecznych przeszkód, które mogłyby uniemożliwić zawarcie związku małżeńskiego między bohaterami" (s. 148; podkr. autorki). Ów brak przeszkód wiąże się z przekonaniem, że „każdemu współcześnie żyjącemu człowiekowi wszystko się należy", co więcej, „protagoniści faktycznie dobierają się wyłącznie od strony seksualnej, nie znają się nawet przeważnie pod innymi względami, a to, co biorą za miłość, jest właściwie pożądaniem" (s. 150).

Po trzecie, Kopciuszek to baśń będąca krytyką społeczną. Widać to u Kraszewskiego (o czym pisze Ewa Owczarz) oraz u Orzeszkowej (o czym przekonuje Barbara Kosmowska). Bohaterka *Kopciuszka* Kraszewskiego jest biedna w sensie najbardziej dosłownym – nie ma grosza, zaś królewiczem okazuje się tu syn praczki i rzemieślnika, sierota Teoś (którego szlachetność zostanie wynagrodzona – wygra on los na loterii, zapewniający beztroską egzystencję). Symptomatyczne zdarzenie – bohaterka *Sam na sam* Orzeszkowej gubi nie pantofelek, lecz kalosz! I to nie w ucieczce z balu, ale przed balem. Wedle tej interpretacji, Kopciuszek to zatem istota szlachetna i biedna, której szlachetność zostaje wynagrodzona przez los. Lecz niesprawiedliwa struktura społeczeństwa pozostaje bez zmian. Sentymentalne ujęcie postaci Kopciuszka, widoczne zwłaszcza u Kraszewskiego, jest wyrazem bezradności wobec owego krzywdzącego stanu.

Po czwarte, bajka o Kopciuszku to tekst o wymiarze egzystencjalnym. Mówi o tym Zbigniew Majchrowski w szkicu *Kopciuszki Mickiewicza*, a także w dyskusji, której zapis znajdujemy w ostatniej części tomu. Powiada, że „Kopciuszek właściwie nie zna materii, ciała" (s. 329). Tymczasem „przemiana jest zawsze zakorzeniona w materii, ciele". „Nie ma świętości bez ofiary, bez okaleczenia". Kopciu-

szek zaprzecza więc „całemu doświadczeniu ludzkości" i „zapowiada to, co jest kulturą XX wieku – odcieleśnienie, bezkarność". W tej interpretacji bohaterka baśni jawi się jako byt bez ciała. Jej magiczna przemiana pokazuje, że jest postacią niejako wirtualną – zmienia się tak, jak zmieniają się postacie na ekranie komputera po kliknięciu „myszką".

Po piąte, baśń o Kopciuszku stanowi ilustrację działania nieświadomości. Piszą o tym Anna Switalska-Jopek oraz Ewa Baniecka. Pierwsza autorka zakłada, że postacie występujące w baśni nie są odrębnymi jednostkami, lecz „personifikacjami pewnych obszarów osobowości głównej bohaterki" (s. 188). Podobnie sądzi Baniecka (s. 203). Akcja zaś jest alegorią „alchemicznych przemian człowieka" (s. 191). Kopciuszek grzebiący w popiele to symbol oddzielonych części jaźni; drzewo wyrosłe dzięki łzom Kopciuszka to symbol odrodzenia; dwa białe gołębie wydłubujące oczy złym siostrom i siadające Kopciuszkowi na ramieniu to ilustracja procesu scalenia jaźni i zintegrowania elementów męskiego i żeńskiego – albowiem spełnienie nie jest możliwe bez „konfrontacji z ciemnymi stronami własnej jaźni oraz bez zintegrowania męskiego aspektu własnej natury" (s. 199). Można rzec, że Kopciuszek z siostrami tworzy konstrukcję tantryczną – „Kopciuszek z księciem to główny kanał energetyczny zwany *suszumna*, posiadający połączenie z kosmosem, a więc z absolutem. Obie siostry to dwa mniejsze obiegi energetyczne – *ida* i *pingala* – pełniące rolę jedynie w obrębie układu" (s. 198, przyp. 35).

Szóstą wreszcie opcję tworzą różnorakie interpretacje feministyczne lub feminizujące. O nich jednak za chwilę. Teraz zwróćmy uwagę, do czego jeszcze wykorzystywana jest figura Kopciuszka. Użycia te nie tworzą jakichś wyrazistych interpretacji, lecz mają charakter – by tak rzec – doraźny. Istnieje więc „Kopciuszek «wieczny»", czyli taki, który nigdy się nie zmieni (Kosmowska, s. 76); jak u Leśmiana – „niedowcielony" (Wojciech Owczarski, s. 94), gdyż „Leśmian ukrywał Kopciuszka w wizjach postaci kalekich, ułomnych, zdegradowanych" (s. 88), takich jak Kocmołuch czy Snigrobek; istnieje Kopciuszek „przewrotny" (Monika Żółkoś, s. 98), a jest nim bohaterka dramatu *Iwona, księżniczka Burgunda*; oczywiście, mamy też anty-Kopciuszka (Majchrowski, s. 49). W szkicu Marka Jastrzębiec-Mossakowskiego Kopciuszkiem okazują się kolejno XVIII-wieczna powieść, „ludzkie ciało i cielesność" (s. 27) oraz „natura" (s. 30). A tematem szkicu jest oświeceniowa powieść pornograficzna. Postaci Kopciuszka używa Daniela Dzienniak-Pulina do snucia rozważań na temat prasy kobiecej, albowiem – jak uważa – prasa pełni dziś rolę bajkowej wróżki. W tabelach szczegółowo przedstawia nakłady poszczególnych tytułów. Ubolewa, że niestety wszyscy ulegamy „presji przemienienia się w kogoś pięknego". „Niebezpieczny jest tylko fakt, że uleganie tej presji «bycia pięknym» może być przyczyną wielu ludzkich tragedii" (s. 223). Jedną z nich może być, jak się zdaje, schizofrenia, gdyż – jak powiada Ewa Baniecka – „Kopciuszek reprezentuje typ osobowości schizoidalnej" (s. 211).

„Jaki będzie los Kopciuszka, gdy okaże się, że jej książę ma problem z alkoholem, podobnie jak blisko milion uzależnionych w naszym kraju?" – pyta dramatycznie Dorota Chlebio-Abed (s. 225). „Być może książę będzie ją bił i poniżał,

wywołując w niej poczucie winy, że on pije, bo ona nie okazała się prawdziwą księżniczką, a jej karoca była zwykłą dynią" (s. 227). Może „książę-alkoholik"? (s. 227). upadnie na samo dno, a może przestanie pić i „zaangażuje się w pomaganie innym alkoholikom"? (s. 228). Co gorsza, jeśli książę może się okazać alkoholikiem, to Kopciuszkowi zagraża narkomania. Małgorzata Hassmann-Filipowicz dowodzi, że „Zanim młody człowiek spotka na swej drodze narkotyk, jego postawa życiowa przypomina Kopciuszka czekającego na wróżkę, Kopciuszka czekającego na księcia, Kopciuszka czekającego na bal" (s. 233). Autorka stawia tezę, że czytanie baśni jako „wizji przemiany Kopciuszka w królewnę" cechuje „osoby uzależnione", zaś „nieskrępowany nałogiem czytelnik" znajdzie w niej przypowieść o tym, jak „nie dać się pokonać złej woli i niegodnym uczynkom innych ludzi" (s. 242).

Kim zatem jest Kopciuszek? W odpowiedzi wypada powtórzyć za Moniką Grodzką: „Prawda o Kopciuszku wymyka się za każdym razem, kiedy pragnie się ją uchwycić" (s. 138).

III

Interpretacje feministyczne różnią się od pozostałych z dwóch powodów. Po pierwsze, z powodu swego radykalizmu. Po drugie tym, że choć da się wymienić grupę tekstów wyraźnie mieszczących się w tej opcji (cały ich blok zawiera rozdział IV książki), to ujęcia feministyczne pojawiają się także w ramach szkiców, które można zaliczyć do innych, wcześniej wyróżnionych tendencji interpretacyjnych. Z tym podwójnym zastrzeżeniem przyjrzyjmy się, co mówią feministki. Oto znaczący fragment dyskusji:

> KINGA DUNIN: Wszystkie poradniki dla kobiet mówią nam: „Odkryj swoje prawdziwe «ja»". Ono rzekomo już jest, gotowe czeka na odkrycie. Jeśli odnajdziesz prawdziwe „ja", odniesiesz sukces. Niestety, prawdziwe „ja" zawsze musi pasować do społeczeństwa. Kopciuszek pasuje. Siostry nie pasują i dostaną za to burę! Ale przynajmniej starają się. Kopciuszek jest do szpiku kości patriarchalnym Kopciuszkiem. I dlatego go nie lubię.
>
> KAZIMIERA SZCZUKA: Bajka o Kopciuszku jest podstępna dlatego, że jej bohaterka daje się przekupić. Uznała, że jest kimś lepszym od innych, zwykłych kobiet. Udało się jej, powiodło się dziewczynie. A reszta jest przeznaczona na rzeź. Na tym to polega.
>
> [...]
>
> KINGA DUNIN: Co symbolizuje w bajce Kopciuszek? Dla mnie Kopciuszek jest symbolem kobiety, która wchodzi w patriarchat, nie wymagając żadnej kastracji. Wszystkie musimy się kastrować, ale jest taka, która nie musiała – jest nią Kopciuszek.
>
> [...]
>
> AGATA ARASZKIEWICZ: *Logos* przedstawia kobiety jako wykastrowane. Od trzech tysięcy lat tak żyjemy. Teraz powstaje pytanie, kto kogo może wykastrować? Kto komu zagraża?
>
> (s. 325-326)

Ta wymiana zdań doprawdy może zdumiewać! Swą militarną metaforyką (zdrady, przekupstwa, zagrożenie, próbowanie sił, kastrowanie, rzeź), agresją, licytacją

w radykalizmie, także brakiem autoironii i poczucia humoru. A przede wszystkim – niechęcią do dostrzegania komplikacji i jakimś przemożnym pragnieniem patosu.

W tej osobliwej konkurencji bije wszystkich na głowę Kazimiera Szczuka. Do baśni o Kopciuszku przystępuje z gotową tezą, że patriarchat okalecza kobiecą seksualność (s. 263) – i widowiskowo jej dowodzi, okaleczając samą baśń. Z jednej z wersji wybiera jeden motyw (okaleczenia stóp przez złe siostry), traktuje go całkowicie dosłownie i poza jakimikolwiek konwencjami literackimi, po czym za pomocą zawrotnej metonimii okaleczenie stóp kojarzy jej się z wycinaniem łechtaczek kobietom w Afryce. Folguje przy tym swej wyobraźni, szafując takimi słowami, jak krew, rzeź, kastracja, depresja, śmierć, szlachtowanie etc. Z jej patetycznych rozważań wyłania się koszmarny i całkowicie jednowymiarowy obraz rzeczywistości. Tak oto baśń o Kopciuszku zostaje wykorzystana do celów ideologiczno-edukacyjnych – ma stać się elementem tożsamości nowoczesnej, „uświadomionej" kobiety. Kobiety, czyli istoty symbolicznie, a i całkiem dosłownie, szlachtowanej, zarzynanej, katowanej etc.

Wykładnia taka – zauważmy na koniec – cechuje się tym jeszcze, że nie dopuszcza innych wykładni, gdyż z definicji uznaje je za „zdradliwe" albo sformułowane w złej wierze. Jakże bowiem podejrzanie brzmią teraz, ostrożne zdawałoby się, uwagi Mariusza Kraski sformułowane w tekście *Czy Kopciuszek może być mężczyzną?* Na przykład, że bohaterka baśni nie jest wcale tak niewinna, lecz przeciwnie doskonale zdaje sobie sprawę, w jakiej grze uczestniczy (jej pokora wobec patriarchalnego porządku jest sabotażem, a milczenie wyrazem siły, nie zaś pasywności); albo że motywowi Kopciuszka odpowiada po „męskiej" stronie motyw młodszego brata, a zatem za pomocą figury Kopciuszka nie da się prosto i łatwo podzielić doświadczenia ludzkiego na męskie i kobiece. Ale, by rzec prawdę, podobna skłonność do unikania komplikacji pojawia się też w wielu innych interpretacjach. Nawet u Barbary Smoleń (choć jej tekst należy do najlepszych w tomie). Dlaczego bowiem nie zauważa ona, jak kontakt z Vivian zmienia Edwarda (mówimy o filmie *Pretty Women*)? Zaniedbuje on pracę, chodzi boso po parku, całkowicie zmienia się wewnętrznie. Nie tylko ona uczy się od niego i do niego przystosowuje, ale także i on do niej. I to bez wątpienia w równie wielkim stopniu! Być może bogaty Edward jest po prostu przedstawicielem patriarchatu, ale to nie przeszkadza mu odczuwać patriarchalnej opresji. Smoleń doskonale widzi tę opresję, gdy zajmuje się słynną aktorką Anną, bohaterką filmu *Notting Hill* – nie jest jednak w stanie dostrzec tych objawów w dziejach Edwarda! W feministycznych interpretacjach (co jest bez wątpienia wyrazem anachronizmu niektórych polskich przedstawicielek tego nurtu) co krok uderza podobnie nieznośna łatwość wskazywania winnego. Tymczasem warto w kontekście baśni o Kopciuszku zadawać sobie (za Mariuszem Kraską) pytanie: „Ale kto z nas jest niewinny?" (s. 165). I to jest ostatni wniosek, który nasuwa mi się w związku z tomem *Siostry i ich Kopciuszek*.

Andrzej SKRENDO

Obrazy rzeczy ostatecznych

Dziwną słabością ludzkiego umysłu jest to, że śmierć nigdy nie jest dlań czymś przedstawionym, jakkolwiek pokazuje się z różnych stron i w najprzeróżniejszych postaciach [...]. Śmiertelnicy równie starannie grzebią swe myśli o śmierci, jak chowają zmarłych.

Bousset w kazaniu o śmierci, rok 1666[1]

Pisząc o historii sztuki można już tylko próbować poszukiwać wątków nieoczekiwanych, śledząc idee, które różnie obrazowane ujawniają skryte rytmy przemian kultury. Andrzej Pieńkos[2] opowiada o sztuce mierzącej się z kategorią o k r o p n o ś c i. Autor nie zamierzał szokować czytelnika-widza (jeżeli dzisiejszego odbiorcę w ogóle można zaszokować); interpretacyjna diagnoza zawarta jest w temacie; to odpowiedź na wszechobecne obrazy bólu, cierpienia, wojen, zabijania... Przyzwyczajenie (czyli banalizacja zła) doprowadziło do takiego zobojętnienia, że trzeba okropnościom przywrócić utracony wymiar. Śmierć jest zdarzeniem powszechnym i najbardziej pewnym w życiu człowieka. Świadomość śmierci jest też – jak sądzili filozofowie – źródłem dumnego poczucia wielkości, ufundowanego na paradoksie nędzy człowieka.

Człowiek jest tylko trzciną najwątlejszą w przyrodzie, ale trzciną myślącą. Nie potrzeba, by cały wszechświat uzbroił się, aby go zmiażdżyć: mgła, krople wody wystarczą, aby go zabić. Ale gdyby nawet wszechświat go zmiażdżył, człowiek byłby i tak czymś szlachetniejszym niż to, co go zabija, ponieważ wie, że umiera. I zna przewagę, którą wszechświat ma nad nim. Wszechświat nie wie nic o tym.[3]

1/ Cyt. za L.V. Thomas *Wprowadzenie do antropotanatologii*, w: *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, wybór i przekł. S. Cichowicz, J.M. Godzimirski, Warszawa 1993, s. 25.

2/ A. Pieńkos *Okropności sztuki. Nowoczesne obrazy rzeczy ostatecznych*, Gdańsk 2000 (dalej oznaczone AP z numerem str.).

3/ B. Pascal *Myśli*, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1989, s. 140.

Świadomość śmierci przekłada się na trud definiowania relacji między żywym i umarłym. Doświadczenie nagiej egzystencji, biologiczności śmiertelnego rozkładu byłoby jednak nie do zniesienia bez oswajających trików kultury – lęk, bojaźń i drżenie wpisują się w panoramę oswajających świadomości śmierci chwytów. Jednocześnie nadmierne upodobanie w poszukiwaniu „okropności" śmierci może okazać się symptomem wysiłków zmierzających do jej odrzucenia i wypchnięcia ze świadomości.

> Potrzeba nam myśli, która nie cofa się, zmieszana, przed okropnością; trzeba nam też samoświadomości nieuchylającej się od obowiązku eksploracji obszarów możliwego aż po jego krańce.[4]

Cytatem z *Historii erotyzmu* Bataille'a rozpoczyna Andrzej Pieńkos swoją książkę, która – jak sam mówi – ma traktować o okropnościach w sztuce, czyli o próbach przedstawiania rzeczy ostatecznych w plastyce nowożytnej. Ważna jest tu pojawiająca się w tytule liczba mnoga – „okropności", a nie „okropność", bowiem

> Gdyby ta książka nazywała się „Okropność sztuki" – dotyczyłaby sztuki dawnej. Ta bowiem była okropna, ponieważ była sztuką. *Okropności sztuki* dotyczą sztuki nowoczesnej, to jest tej po Oświeceniu. Dla niej prawdziwa okropność nie jest dostępna, interesują ją tylko okropności: cierpienie, śmierć, choroba, makabra... Ale za to jak interesują! (AP, s. 6-7)

Wykładnikiem tragicznego losu człowieka jest to, że udaje mu się eliminować refleksję o rzeczach ostatecznych. Śmierć stała się tabu; umierających zamknięto w szpitalach, medycyna ma usunąć chorobę i ból, śmierć z wszelkimi przejawami otoczyła zmowa milczenia. Umierającemu nie mówi się o jego śmiertelnej chorobie, którą ze scjentystycznym chłodem nazywa się „terminalną". W miastach śmierć ukrywa się nawet decyzjami o lokalizacjach cmentarzy, ceremonie pogrzebowe są ciche i – nie wiedzieć, czemu – wstydliwe. Być może kremacja zwłok ułatwia zamianę nekropolii w ogródki z pięknie przystrzyżoną trawą. Pascal pisał:

> Ludzie nie mogąc znaleźć lekarstwa na śmierć, nędzę, niewiedzę postanowili – aby osiągnąć szczęście – nie myśleć o tym.[5]

Odsuwanie śmierci jak najdalej wcale nie pomaga żyć, chyba przeciwnie, potęguje strach przed śmiercią. Myśl taką znaleźć można u Maurice'a Maetrlincka:

> Im bardziej usiłujemy odwrócić myśli od śmierci, tym mocniejszym i zwartszym ją obejmuje kręgiem. Im większą przed nią odczuwamy trwogę, tym jest straszniejsza, bowiem czerpie życie z tego strachu. Ten, kto chce zapomnieć, przepaja nią myśli swoje, ten,

---

4/ G. Bataille *Historia erotyzmu*, przel. I. Kania; cyt. za A. Pieńkos *Okropności...*, s. 5.

5/ Cyt. za J. Brehant *Thanatos. Chory i lekarz w obliczu śmierci*, przeł. U. Sudolska, Warszawa 1993, s. 5.

kto przed nią ucieka, niczego prócz niej nie spotyka. Na wszystko rzuca swój cień. [...] Wysilamy całą uwagę, by się do niej obrócić plecami, zamiast wystąpić wprost z podniesionym czołem. [...] Trudno poznać tę siłę szczególną, skoro nigdy nie patrzymy jej w oczy. Czyż może idea ta skorzystać ze światła, które zapalamy dopiero w momencie ucieczki? W najkrótszych i najsmętniejszych chwilach życia spozieramy w tę otchłań. Myślimy o niej wówczas dopiero, kiedy brak nam siły nie tylko myśleć, ale nawet oddychać.[6]

Książka Andrzeja Pieńkosa składa się z kilkunastu esejów, w których od Oświecenia aż po modernizm przedstawia różne aspekty okropności, ich nagromadzenie, polemikę ze sposobem przedstawiania oraz próbę ucieczki od nich, która przez niemyślenie o ostateczności i nieprzedstawianie jej ma prowadzić do ocalenia, niszcząc i powodując jeszcze większe cierpienie.

W eseju *Nic okropnego, czyli horror oświeceniowy* opowiada o początkach procesu marginalizacji śmierci. Rozwój nauki, przemiany cywilizacyjne w okresie Oświecenia, oddzielenie cmentarzy od kościołów oraz popularyzacja zasad higieny powodują, że śmierć nie jest już zjawiskiem „codziennym", znikła bowiem z powszechnego doświadczenia, z obszarów bezpośredniego obcowania. Mimo to

W sztuce wieku światła i rozumu jest wiele scen mrocznych i irracjonalnych, albo takimi się wydających. Szkielety, widziadła i rozmaite monstra zjawiają się może nawet częściej niż dawniej. (AP, s. 12)

Szkielet wyobrażający śmierć (kostuchę) przestaje już straszyć, awansując do rangi pomocy naukowej w akademiach artystycznych i stając się osobliwym rekwizytem, nie zaś przedstawieniem innego świata. Ten proces estetyzacji przebiega stopniowo, na pograniczu starego, alegorycznego już użycia i nowoczesnego dystansu lokują się liczne *capricci*, które staną się formą przejściową między „okropnością" – w rozumieniu sztuki dawnej – a stopniowym ośmieszeniem alegorycznego przedstawienia śmierci. I tak szkielety w cyklu *Varii caprici* Giovanniego Battisty Tiepolo pojawiają się w scenach rodzajowych, oswojone i pozbawione grozy. Ich wymowa wanitatywna zostaje znacznie osłabiona. Podobnie rzecz się ma w cyklu akwafort Piranesiego *Groteschi*, a autor podkreśla, że sztuka włoskiego baroku i rokoka XVIII stulecia dokonuje swoistego podsumowania nowożytnych wyobrażeń okropnego, głównie właśnie w odmianach *capricci* oscylujących wokół dwóch tendencji: nowocześnie prześmiewczej i pobrzmiewającej żalem za odchodzącym modelem okropności.

Zasada *capriccio* polegała na stworzeniu *modusu* wypowiedzi artystycznej, w której nie trzeba było stosować się do obowiązujących reguł, należało jednak przedmiot pokazywany przedstawić z uwyraźnieniem dystansu autora, filtru zastosowanych środków artystycznych. (AP, s. 31)

6/ M. Maeterlinck *Śmierć*, przeł. F. Mirandola, Warszawa 1993, s. 8-9.

Ważną rolę w oświeceniowym ukrywaniu straszliwej natury śmierci odgrywała elegijna dekoracja ogrodowa. Piewca i popularyzator parków krajobrazowych, Jaques Delille, uważał, że w ogrodach należy wystawiać groby sztuczne, znaki śmierci (*memento mori*) lub marności, ostrzeżenie dla epikurejczyków i nienasyconych „chciwców". Symbole śmierci (urny, ruiny, kamienie z napisami, melancholijne rzeźby itp.) miały skłaniać samotnego marzyciela do zatrzymania się na chwilę zadumy. Poetycka konwencja stopniowo zastępuje epatowanie horrorem i zaskoczeniem, a królestwo nocy z jego groźną scenerią ustępowało powoli refleksji wymagającej jedynie estetycznego sztafażu, dekoracji, znaków, nie zaś alegorii i symboli.

> Ciemności rozświetla snop „cudownego" światła wpadającego z góry do średniowiecznej krypty. Estetyczne uroki tej scenografii pojawiają się tu tylko po to, by uatrakcyjnić reportaż historyka archeologa, dla którego czaszka jest historyczną relikwią, a grobowiec obiektem naukowych studiów, ewentualnie kryjącym tajemnice dawnych wieków. (AP, s. 35)

Nieobecność cierpienia jest jednym z głównych i szczególnych rysów sztuki epoki Oświecenia i traktuje o tym esej drugi: *Podejrzany status cierpienia w sztuce XVIII wieku*. Paradoks polega na tym, że chociaż to ludzi cierpiących przedstawia się szczególnie często, to jednak z popularnych wyobrażeń śmierci cierpienie zostało wyeliminowane. W konsekwencji

> Postać zmarłego mężczyzny lub kobiety ukazywana jest w spoczynku pełnym spokoju, bez żadnych napomknień o paroksyzmach agonii, które barokowi malarze tak zręcznie wszędzie wykorzystywali.[7]

Przedstawienia okrucieństwa i cierpienia pojawiają się głównie po to, by pokazać ich znaczenie społeczne oraz sposoby eliminowania, wygładzania: sprawiedliwość, pocieszanie, dobroczynność. Pojawia się swoiście pojmowana „sztuka filozoficzna", czyli obrazy ze scenami jałmużny i ratowania biednych. Również starożytne *exempla* miłosierdzia należą wówczas do szczególnie cenionych realizacji. Jednak mimo przedstawiania cierpiących istot samo cierpienie się nie uobecnia – konkluduje autor. W efekcie prowadzi to do swoistego zamrożenia cierpienia i opowiadania o nim metodą nie wprost. Często przedstawiana w domyśle cierpiąca postać (np. w obrazie J. Wright of Derby *Indiańska wdowa*) wydaje się być zastygła w melancholijnej albo skamieniałej kontemplacji, natomiast stan jej ducha i rozpacz wyrażona jest przez dynamikę żywiołów – wzburzone fale morskie, dymiący wulkan, fantastyczne sceny walki chmur na niebie. Oświeceniowa idea opanowanego cierpienia nie pozwala na jego pokazanie i ujawnienie istoty. Częstym zabiegiem jest pojawianie się kontekstu cierpienia głównie zapewne po to, by je z obszaru doświadczenia wykluczyć. Ponadto z punktu widzenia współczesnego odbiorcy dramatyczne sceny cierpienia wydają się być skonwencjonalizowane, czemu trudno się dziwić, bo malowane są zgodnie z kanonem i mimiką gestu Fran-

7/ H. Honour *Neoklasycyzm*, przeł. W. Juszczak; cyt. za. A. Pieńkos, *Okropności*..., s. 36.

cuskiej Akademii końca XVII wieku i teatralizacja gestu jest niezwykle widoczna. Następnym etapem wykluczania cierpienia było jego oddzielenie od śmierci. O tym procesie opowiada esej *Laokoon – model cierpienia w dobie klasycyzmu*. Poddana została tu drobiazgowej analizie teza, iż El Greco w swojej wersji tematu Laokoona przedstawił tragiczną, pozaczasową wizję konfliktu śmiertelnych z nieśmiertelnymi, podczas gdy XVIII-wieczni klasycyści widzieli w *Laokoonie* dzieło sztuki, w którym najpełniej realizuje się figurę cierpienia taką, jaką dopuszczał reprezentowany przez nich model kultury. Przywołując przykłady plastyczne i wypowiedzi Winckelmanna, Lessinga, Goethego, Diderota i Falconeta, Andrzej Pieńkos pokazuje, jak składają się one na spójną klasycystyczną formułę estetyczną. Według niej, cierpienie wyraża się jako stan, w którym człowiek kontaktuje się z tym, co ponadludzkie.

> Laokoon cierpi nie pokazując tego, a przecież boleść okrutna mota go od końców palca u nogi aż po wierzchołek głowy. Przejmuje nas ona głęboko, nie wywołując grozy.[8]

Następuje więc „ucywilizowanie" rozpaczy i cierpienia polegające na wyeliminowaniu grozy i strachu. Herder, Schiller oraz wspomniani już Goethe i Winckelmann zgodnie twierdzą, że należy

> skłonić artystów, aby zaniechali ukazywania odrażających kościotrupów i aby na powrót zaczęli się posługiwać obrazami stosowniejszymi.[9]

W tym kontekście *Grupa Laokoona* wygrywa z innymi klasycznymi przedstawieniami cierpienia, ponieważ uważana jest za pełną, zamkniętą jego figurę. Cierpienie pokazane jest wraz z jego przyczyną bezpośrednią i konkretną oraz we właściwym momencie, w wyniku czego zostaje ono zasugerowane, a nie zobrazowane.

W drugiej połowie XVIII wieku pojawiło się wzmożone zainteresowanie kataklizmami: sztormami, lawinami czy wybuchami wulkanów. Przedmiotem analizy kolejnego eseju *Kultura spektaklu. Malarstwo katastrof wulkanicznych w Oświeceniu* jest właśnie widowiskowy aspekt rzeczywistości.

Często malowanym motywem jest grupka gapiów, zachwycająca się nocnym objawieniem światła, najpiękniejszym spektaklem świata – erupcją wulkanu. W miejsce „utraconego", eschatologicznego piekła ludzie zaczęli poszukiwać nowych, przyrodniczych ostateczności i okropności. Nie mogło być inaczej – to nieokiełznane zjawiska przyrody mogły zaspokoić potrzeby ekstatycznych przeżyć, które przybierały coraz bardziej estetyczny charakter.

> Delikatny zmysł wzroku, dostarczający ulotnych wrażeń, jest jednocześnie potężny i zachłanny. Otwiera przed ówczesną ludzkością nowe, oświeceniowo optymistyczne perspektywy, perspektywy, które nawet kataklizmy odsuną w przestrzeń „sztucznych namiętności", w przestrzeń sztuki. (AP, s. 78)

8/ D. Diderot; cyt. za A. Pieńkos *Okropności...*, s. 66.

9/ H. Honour *Neoklasycyzm*, cyt. za: A. Pieńkos *Okropności...*, s. 67.

Kataklizmy oddane zostaną we władanie kultury wizualnej. Zjawiska pokazujące grozę w XVIII wieku (burze morskie, lawiny, wodospady, rozbicia okrętu, pożary, ruiny) pozostają w zgodzie z kategorią wzniosłości – jak podkreśla A. Pieńkos – najbardziej zasłużoną dla powstania nowoczesnej estetyki w tym również kultury masowej naszych czasów. Wśród tych wszystkich motywów specjalnością epoki stal się wybuch wulkanu, przy czym szczególnie popularny stal się Wezuwiusz (ten motyw malowali J.Ph. Hackert, J. Wright of Derby, J. More, M. Wutky, A.L. Ducros, J.Ch. Dahl).

„Spektakl" Wezuwiusza cieszył się taką popularnością, ponieważ – podobnie jak ruiny – zawierał w sobie pierwiastki sztuki, historii i przyrody zarazem. Oświeceniowa kultura spektaklu podjęła niezwykły wysiłek artystyczny i filozoficzny w celu unaocznienia i estetycznego opracowania kataklizmów. Obrazowano jednak te z nich, które dawały się ująć jako zjawisko estetycznie atrakcyjne, spektakularne, inne pomijano.

> Moda na wulkany wygasała, ale pozostałą po niej trwałą skazą kultury nowoczesnej była zachłanność na wizualne atrakcyjne katastrofy. Na tym przecież głodzie zobaczenia i sycenia oczu opiera się współczesna kultura medialna. (AP, s. 94)

Na przeciwległym biegunie sytuuje się zjawisko, które – ulegając banalizacji – z okropności przekształcało się w coś zupełnie pozbawionego tragizmu. Mowa o podróżowaniu, które dzięki zmianom technik i społecznej organizacji stawało się doświadczeniem potocznym. Traktuje o tym esej *Wypadek w podróży – wydarzenie nietragiczne*. Andrzej Pieńkos przywołuje motyw zwykłego wypadku na drodze jako jeszcze jeden przejaw codzienności. Podróżowano coraz więcej i w związku z tym turystyczne przygody zaczęły być również coraz chętniej podejmowanym tematem w malarstwie.

Zdarzenie podróżowania w świecie ludzi nie jest spowodowane przez przyrodę, ani też nie odbija się echem w jej dramacie. W obrazach coraz częściej zaczyna brakować bohatera, pojawia się swoista anonimowość; stopniowo przedstawienia stają się chłodną reporterską relacją bez wymowy moralnej, bez ujawniania walki dobra ze złem. Nowocześni malarze na granicy rodzajowej zwyczajności i porządku wielkich idei poszukują tragedii w nietragicznym świecie.

Poszukiwanie grozy i związanej z nią dreszczu emocji staje się powodem tworzenia wizji katastroficznych, do których należy potop i liczne przedstawienia rozbicia okrętów. Sztorm, walka z żywiołem morza tak często występują w sztukach plastycznych, że motyw ten doczekał się już osobnych opracowań. W drugiej połowie XVIII wieku oceany i morza pozostawały nadal w dużej mierze tajemniczymi obszarami nieznanego i dłużej nawet niż wysokie góry zachowywały swój mityczny wymiar.

Długo jeszcze w XVIII wieku zmagały się ze sobą tradycyjna tendencja malarstwa marynistycznego i nowoczesna intencja poszukiwania oparcia dla ludzkiej uczuciowości w obrazach szalejącego morza. Powoli dokonuje się przejście od dekoracyjnych przedstawień – w których najważniejsze jest wydobycie estetycznych

walorów wzburzonego morza – do wyakcentowania dramatycznych zmagań człowieka z żywiołem. I właśnie w tym miejscu spotkać można tropione przez autora okropności, przede wszystkim w obrazach C.J. Verneta – straszliwe sceny, w których na skalistych brzegach pojawiają się bohaterowie obrazów: rozbitkowie, a pośród nich trupy tych, którzy walkę z żywiołem przegrali.

Coraz częściej też malowano konkretne katastrofy, w oczach nowoczesnej publiczności to historyczna prawda rozstrzygała bowiem o atrakcyjności, a co za tym idzie, popularności przedstawień. Zamiłowanie do konkretu, realna katastrofa, budziła większą grozę niż wymyślona czy alegoryczna. Zatem nawet niewielki wypadek, wcale niezawiniony przez żywioły, stawał się ważnym tematem obrazu. Doniesienie o sensacji, reporterski charakter obrazów, przedstawione autentyczne okropności to niewątpliwie przedsmak tego, co dzisiaj znajdujemy w prasie powszechnie zwaną brukową czy za pośrednictwem nastawionych na oglądalność komercyjnych stacji telewizyjnych.

Traktowanie zwłok, a nawet ich fragmentów (np. tułowia, rąk i nóg), jako modeli anatomicznych przez długie lata było przywilejem artystów. Byli oni przyzwyczajeni do bardziej szokujących okropności niż zwłoki ludzkie, traktowali je więc jako osobliwy „warsztat pracy".

> W epoce nowoczesnej tradycja ta powoli zaczęła wygasać, a sam proceder bywał już traktowany jako patologiczne obcowanie z okropnościami, dające się wytłumaczyć jedynie skłonnościami danego artysty do makabry. (AP, s. 129)

Pracownia Frankensteina: z czego tworzyć nie wypada? to esej poświęcony pracowni XIX-wiecznego artysty, która jest miejscem nie tylko wyglądającym niezwykle, ale w którym dzieje się również coś zdumiewającego. Atelier to miejsce tworzenia, szczelnie odizolowane od świata, a dokonuje się w nim przeistoczenie rzeczy dotykalnych i namacalnych w arcydzieło sztuki. Przez zamknięcie w atelier przedmioty uzyskują dodatkową moc, a rzeczywistość pracowni i malarstwa nadają im polemiczny charakter wobec rzeczywistości zewnętrznej.

> Między aurą pracowni, obrazem na sztalugach i sygnalizowaną tu jedynie rzeczywistością zewnętrzną istnieją napięcia, których siła sugeruje, że atelier [...] nie jest wyłącznie warsztatem rzemieślnika odwzorowującego jednowymiarową rzeczywistość potoczną. (AP, s. 134)

Pracownia kumuluje energię dzięki temu, że gromadzone są w niej ostateczności, zdarzenia wyposażone w wymiary, które na co dzień są niedostępne. To z kolei prowadzi albo do powstania arcydzieła, albo do kompletnej artystycznej klęski. Uobecnianie się rzeczywistości eschatologicznej Andrzej Pieńkos analizuje na przykładzie pracowni Thodora Gricoulta, w której to najbardziej widać, jak fascynacja śmiercią zbliża się do istoty splotu łączącego romantyzm i realizm.

> W czasie pracy nad wspomnianym wielkim płótnem [*Tratwa „Meduzy"* – HJR], wynajęwszy specjalną pracownię na tyłach jednego z paryskich szpitali, artysta „umawiał się

z lekarzami i pielęgniarzami, którzy mu dostarczali trupów i amputowanych części ciała. [...] Przez kilka miesięcy pracownia Gricoulta była rodzajem kostnicy, gdzie przechowywał trupy tak długo, dopóki nie następował ich rozkład; z uporczywością pracował w tej trupiarni, której cuchnącą atmosferę z trudem tylko, i to przez krótką chwilę, wytrzymywali najbardziej mu oddani przyjaciele i nieustraszeni modele [...]. Ze studiów tych zachowały się liczne rysunki i prace olejne. (AP, s. 136-137)

Malowanie anonimowych trupów i fragmentów ludzkiego ciała było zaledwie wprawką do malowania rzeczy ważniejszych. *U łoża śmierci – egzamin prawdziwego artysty* to esej poświęcony toposowi wielkiego malarza „bez jednej łzy w oku" malującego ukochaną zmarłą osobę. W malarstwie temat ten zapoczątkował Łukasz Signorelli, malarz z Cortony uwieczniony przez Vasariego

Opowiadają, że gdy w Cortonie zabito mu ukochanego syna, chłopca o pięknym wyglądzie i zdolnościach, w tym wielkim nieszczęściu kazał go rozebrać i bez jednej łzy w oku, z całą siłą ducha sportretował go, aby dzięki tej pracy móc, kiedykolwiek zechce, zobaczyć to, co dała mu natura, a co odebrał mu zły los.[10]

Przykładem spełnienia toposu jest Tintoretto malujący swoją zmarłą córkę; motyw ten doczekał się wspaniałych realizacji w sztuce XIX wieku. Ciekawe jednak, że żadna z nich nie podnosi problemu malowania śmierci; są to raczej sentymentalne wersje motywu opłakiwania zmarłego dziecka, przynależne do melodramatu lub dramatu sensacyjnego – produkcji, której zadaniem kulturowym było raczej oddalenie myśli o istotnie okropnych rzeczach przez zajęcie całego obszaru możliwości obrazowania śmierci. Wielu malarzy XIX wieku (wedle najlepszych postulatów realizmu) umieszczało na swoich płótnach trupy, ale charakterystyczne było to, że mimo portretowania kogoś, kto jest już po stronie śmierci, malarze starannie unikali dotknięcia samego zjawiska.

Intymne sceny umierania należały do klasycznego repertuaru realizmu nastawionego psychologistycznie, który zarówno w swojej romantycznej, jak naturalistycznej wersji w takim samym stopniu poddawał się konwencjom obrazowania śmierci. Sceny te mogły być nadmiernie łzawe albo rzeczowo beznamiętne. W okresie romantyzmu następuje proces bardziej intymnego stosunku do śmierci innej, zwłaszcza bliskiej, osoby. Pisze o tym Ph. Aries[11] i w jego klasyfikacji jest to wzorzec t w o j a ś m i e r ć, reprezentujący XIX-wieczną wrażliwość romantyczną. Najważniejsza staje się śmierć bliskiego, kochanego człowieka; w ogóle śmierć przenosi się w krąg rodziny, jest patetyczna, piękna i zachowuje te cechy do końca pomimo długiego konania, zmian w wyglądzie i cuchnących wydzielin chorego ciała. To wtedy objawia się w pełni niewiara w piekło, topos śmierć – sen (wszak antyczny Hypnos jest bliźniaczym bratem Thanatosa) i antropomorficzne widzenie zaświatów.

10/ G. Vasari *Żywoty najsławniejszych malarzy, rzeźbarzy i architektów*, tłum. K. Estreicher; cyt. za A. Pieńkos *Okropności...*, s. 149.

11/ Ph. Aries *Człowiek i śmierć*, przel. E. Bąkowska, Warszawa 1989; część IV: *Twoja śmierć*, s. 401-545.

Śmierć jest złem, ale złem pięknym. Opłakuje się rozłąkę z umierającym, wierząc w przyszłe spotkanie. Przestaje się też mówić wprost o śmierci, zaczyna być ona tabuizowana, a przeżywana jest wyłącznie w gronie rodzinnym.

Malarz postawiony w bezpośrednim kontakcie z umieraniem musi malować, ponieważ jest artystą. Również dlatego, że nim jest, może wybrać formę zamiast egzystencji; potraktować obraz jak strukturę i posługując się konwencją poprzestać na formie, starannie unikając pytań o sens eschatologiczny tych sytuacji.

Ówcześni rzeźbiarze częściej niż malarze miewali do czynienia ze śmiercią, ponieważ angażowani byli do zdejmowania masek pośmiertnych, które miały być wykorzystane przy wykonywaniu nagrobka. Paradoksalnie jednak, mimo iż rzeźbiarze stale obcowali ze śmiercią, nie pomogło to tej dziedzinie sztuki wyrwać się z kulturowego zaklęcia nowoczesnej kultury, zabraniającego pokazywania rzeczy ostatecznych. XIX-wieczne nagrobki bardzo rzadko pokazują artystyczne zainteresowanie istotą doświadczenia granicznego, którym jest śmierć. Pieńkos twierdzi nawet, że to nagrobki właśnie są dowodem czy świadectwem, że śmierć jest coraz bardziej spychana w sferę tabu. Rzeźbiarze wykorzystując maski pośmiertne przedstawiają wiotczejące ciało, które jest wyizolowanym wyobrażeniem śmierci w sensie klinicznym. Realizm i weryzm także dla rzeźbiarzy jest ucieczką od zmierzenia się istotą śmierci.

Kolejny esej poświęcony jest *Cierpieniu Chrystusa i walce o realizm*. Dążenie do stworzenia nowego typu ikonograficznego – uwzględniającego potrzeby i ograniczenia nowoczesnego człowieka i opartego na modelu niezwykle popularnym w XIX wieku, na obrazie martwego Chrystusa, pędzla Hansa Holbeina młodszego z 1521–1522 roku – to kolejne wyzwanie dla malarzy-realistów. Z jednej strony stawali oni wobec rzeczywistości zredukowanej o wymiar religijny i tylko do takiej mogli się odwoływać, z drugiej – naciski kultury popychały ich do podejmowania motywów religijnych. Rozwiązaniem stawało się sprowadzenie tematyki religijnej do poziomu widzialnej potoczności, przy tym odpowiednio dosadnej, odwołującej się do okropności wymiaru ofiary Chrystusa jako człowieka.

> Częściej chyba niż inne chrystologiczne motywy – Ukrzyżowanie, Złożenie do grobu, nie mówiąc o Zmartwychwstaniu – pojawia się w sztuce XIX wieku właśnie przedstawienie martwego Chrystusa. Leżące martwe ciało mężczyzny jest motywem, w którym realistyczna tendencja może się wypowiedzieć w pełni, bez konieczności wprowadzania dwuznacznych elementów, bez wnikania w istotnie tragiczny i dlatego podejrzany aspekt ofiary Syna Bożego. Obrazy te zdają się rywalizować w nieustającym konkursie, w wyścigu do ideału, którym w tym wypadku był właśnie niezwykły obraz Holbeina młodszego *Martwy Chrystus*. (AP, s. 205)

Ostentacyjna rezygnacja z pytań natury ostatecznej zdaje się czynić tak skandalicznymi liczne dzieła malarskie XIX wieku. Zmaterializowanie cierpienia prowadziło do odgrodzenia jego wyobrażeń zarówno od religijnych kontekstów, jak i jakiejkolwiek idei śmierci.

Dla myśli pozytywistycznej śmierć była zjawiskiem granicznym i jej malarskie penetrowanie mogło prowadzić do podejrzenia o dwuznaczne fascynacje sferą pozostającą poza kompetencjami malarza. Ważną intencją impresjonistów francuskich było w tym kontekście odzwierciedlenie w malarstwie wyłącznie rzeczywistości wizualnej w jej najbardziej zwyczajnych przejawach. Wobec takich założeń impresjonistów raczej nie interesowały zjawiska nierealne, a obrazowanie cierpienia i śmierci mogły mieć miejsce jako pokazywanie fizjologicznych objawów zewnętrznych zjawiska biologicznego. Obraz Moneta *Kamila na łożu śmierci* jest znaczącym wyjątkiem. Będąc w pełni świadomym wszystkich tych założeń, Andrzej Pieńkos zajmuje się interpretacją obrazu *Upadek dżokeja* Edgara Degas. Płótno to, biorąc pod uwagę twórczość innych impresjonistów, ale również samego Degas, jest intrygującą zagadką. Pieńkos konstruuje wywód z pytań, na które nie ma jednoznacznej odpowiedzi, i robi to tak, że lektura staje się pasjonująca jak czytanie kryminału, w którym nie udaje się doczekać rozwiązania.

> Malarze realizmu zbliżali się do napięcia eschatycznego; poszukiwali formuły, która pozwalałaby pogodzić zakazy sięgania do „nierealnych" rzeczy ostatecznych i nakazy obrazowania rzeczywistości codziennej. Kilku z nich krążyło wokół konceptu, na którego radykalne sformułowanie żaden się jednak nie zdobył: jest to obraz ciała ludzkiego, zwłok rzuconych w nicość. (AP, s. 218-219)

Ponieważ w sztuce realistycznej obrazy dotykające rzeczy ostatecznych o wymowie eschatologicznej są rzadkością, autor postanowił znaleźć takie obrazy w wyobraźni pisarzy. Inspiracją dla rozważań stał się drzeworyt francuskiego fantasty, Grandville'a, *Niebezpieczne obrazy* z cyklu *Inny świat*. Przedstawia on „żyjące" dzieła sztuki, które nie mieszczą się w ramach im przeznaczonych, wychodzą z nich, a na dodatek zagrażają zwiedzającym galerię. Pieńkos idzie tropem „obrazów fatalnych" w prozie, analizując *The Prophetic Picture* Nathaniela Hawthorne'a, *Portret owalny* Edgara Alana Poe, *Portret* Mikołaja Gogola, *Pogankę* Narcyzy Żmichowskiej i najgłośniejszy utwór, w którym pojawia się „obraz fatalny" – *Portret Doriana Graya* Oscara Wilde'a. Wszystkie te utwory niosą romantyczne przeświadczenie, iż ostatecznym spełnieniem sztuki jest zawładnięcie rzeczywistością. Jest to moment graniczny, w którym przetapia się rzeczywistość i środki artystyczne tak, by powstało arcydzieło. Na tym polega tragiczny los realisty – efektu takiego nigdy nie uda mu się osiągnąć. Charakterystyczne jest również i to, że jest to chwila bez końca w tym sensie, że po jej przekroczeniu niemożliwe staje się osiągnięcie doskonałości, czyli ukończenie obrazu. Każdy wysiłek, który artysta podejmuje, stanowi zarazem ostatnią szansę osiągnięcia celu, ale wciąż okazuje się daremny. Wyzwoleniem może być śmierć dosłowna lub symboliczna – artysty, modeli pozujących lub unicestwienie samego dzieła.

> Tylko postać śmierci zdolna jest stanąć na drodze artystycznego działania, zakwestionować najgłębsze nawet racje bytu sztuki i poznania przez sztukę. Na zawsze? Czy na moment tylko? Tu ważą się przeciwieństwa najgłębsze. Toczy się walka surowa i obnażona

z pozorów. Śmierć także jest wyzwaniem. Innym niż ściganie formy, chociaż podobnym i do tej pogoni.[12]

Edward Munch uznawany jest za twórcę opętanego śmiercią i chorobą, który cale swoje artystyczne życie poświęcił na zmaganie się z tymi właśnie obsesjami. Towarzyszyły mu konsekwentnie od najmłodszych lat, rzucając cień na całe jego życie. Są traumą, w obliczu której zdany jest na samego siebie; gdy miał pięć lat umarła jego matka, w wieku czternastu lat stracił ukochaną siostrę, a sam zmagał się ze śmiertelną wówczas gruźlicą. Autor książki skupia się na wczesnym okresie twórczości artysty, ściśle związanym z obrazowaniem przez artystę choroby i agonii. Pominął tradycję interpretacyjną, która widziała twórczość Muncha wyłącznie w kategoriach ekspresjonizmu. Wyjątkowe miejsce w twórczości Muncha zajmuje *Chore dziecko*, obraz wielokrotnie przemalowywany i nigdy nieukończony, a zainspirowany śmiercią siostry. Przygotowując się do pracy nad obrazem, artysta starannie zaaranżował pracownię, m.in. wykorzystał fotel, w którym umierali jego bliscy. Rezygnacja z sytuacyjności, która zaciera się we mgle i ogromne skupienie to cechy szczególne, widoczne już na pierwszy rzut oka. W *Chorym dziecku* ukazane zostało konkretne wydarzenie, jednak bez odniesień do przedmiotów, elementów symbolicznych czy form, które lokalizowałyby go w przestrzeni czy czasie. Niemożność oddania tego, co ostateczne (Munch uświadamiał to sobie niszcząc i malując ciągle na nowo obraz), rozwiązał artysta za pomocą nowej formuły, którą posłużył się w cyklu obrazów. Andrzej Pieńkos streszcza ją następująco

> ostateczne daje się wyrazić tylko narracyjnie, nie można go uchwycić w nieruchomy obraz, można jedynie sugerować za pomocą konwencjonalnego języka znaków. Obrazowanie najważniejszego w twórczości Muncha tematu śmierci ulega [...] wyraźnej zmianie po 1892 roku. Przedstawienia te są odtąd symbolicznymi obrazami życia i śmierci w ich wzajemnym powiązaniu. Munch posługuje się w nich czytelną symboliką i dosadną formą, której budowaniu będą odtąd podporządkowane wszystkie środki malarskie. (AP, s. 240-241)

Książkę zamyka esej poświęcony Ferdynandowi Hodlerowi, jednemu z głównych przedstawicieli europejskiego symbolizmu. Zaklasyfikowanie tego artysty wyłącznie do jednego nurtu, jak twierdzi Andrzej Pieńkos, jest o tyle niepełne, że nie mieszczą się w niej liczne obrazy umierania. Hodler podobnie jak Munch naznaczony został piętnem śmierci, obcował z nią niemal na co dzień. Miał siedem lat, kiedy stracił ojca i czternaście, gdy zmarła mu matka, a na przestrzeni trzydziestu lat po kolei stracił siedmioro rodzeństwa. Od początku swojej twórczości próbował obrazować śmierć; jeszcze w okresie studiów rysował zwłoki w prosektorium. Najbardziej jednak frapujące są zespoły dzieł, świadectwa osobistego zaangażowania, które relacjonują umieranie dwóch towarzyszek życia artysty, matek jego dzieci – Augustine Dupin i Valentine Gode-Darel. Hodler posługuje się szkicem, formą „mniej artystyczną", lecz narzucającą większą pokorę w stosunku do

12/ W. Juszczak *Zasłona w rajskie ptaki albo O granicach „okresu powieści"*; cyt. za A. Pieńkos *Okropności...*, s. 230.

przedstawianego tematu, którym jest proces umierania i śmierć. Szkic pozwala zapisać doświadczenie egzystencjalne, jako że wobec śmierci skonwencjonalizowana forma artystyczna zdaje się być wręcz nieprzyzwoita. To szkic właśnie, niestabilny w swojej formie, umożliwia dotknięcie tajemnicy.

> Hodler wychodzi poza realizm pojmowany jako sztuczna konwencja estetyczna obrazowania rzeczywistości. W omawianej serii materialność farby, gęstość „strukturalnych" kresek są – w sposób dla widza niemal dotkliwy – ekwiwalentem namacalności faktu egzystencjalnego. [...] W roku 1915 zdarzyło się w sztuce europejskiej coś, czego jej trwający od polowy XVIII wieku rozwój nie pozwalał oczekiwać. Wbrew kulturowemu zakazowi malarz znowu poznawał porządek „rzeczy ostatecznych. (AP, s. 278)

Andrzej Pieńkos w swojej bogato ilustrowanej, starannie wydanej przez gdańskie wydawnictwo Słowo/Obraz/Terytoria książce mówi o tym, że sztuka jest po to, aby pełną tajemnicę okropnego objawiać. Pokazuje, jak malowane, rzeźbione i opisywane są rzeczy ostateczne i jak bardzo nie da się ich opisać, wyrzeźbić i namalować. Tylko czasem, w tak trudno uchwytnym momencie granicznym, można ich ledwie dotknąć i uchwycić. Wtedy powstają arcydzieła, o których mówimy, że uobecniają śmierć i cierpienie.

Hanna JAXA-ROŻEN

Lekcje anatomii (według Anny Wieczorkiewicz)

Cisza muzealnych sal, nieruchomość i dostępność eksponatów oddanych zwiedzającym są jedynie pozorem. Ukrywa on przemyślne mechanizmy manipulacji, dzięki którym muzeum wydaje się przybytkiem wiedzy niekwestionowanej i obiektywnej. Tymczasem instytucja ta wykorzystuje rozmaite strategie przekazu i konstruuje swoje własne sensy. Oglądający zobaczy specjalnie dla niego przygotowaną muzealną makietę rzeczywistości – odsyła ona poza siebie samą, do sfery władzy nad porządkowaniem i interpretacją wiedzy o świecie. Muzeum nie prezentuje bezstronnie wytworów ludzkiej cywilizacji; dokonuje ich selekcji i reiterpretacji przez własną politykę poznania i reprezentowania jego efektów. Autorytatywność i prestiż instytucji zasłania się hasłem misji – stania na straży uniwersalnego „kościoła pamiątek". Ale tej skomplikowanej gry między władzą a służebnością nie jest świadom każdy, kto wizytuje szacowne mury – takie nastawienie umożliwia bowiem dekonstrukcję muzealnego dyskursu, odkrycie figur jego retoryki.

Takiego demaskatorskiego zabiegu dokonała w swej książce *Muzeum ludzkich ciał. Anatomia spojrzenia* Anna Wieczorkiewicz[1]. Jest to kolejna pozycja z wydawniczej serii „Przygody ciała". Praca ta wpisuje się w krąg zagadnień szczególnie frapujących dla współczesnej humanistyki; łączy w sobie problematykę multidyscyplinarnej teorii reprezentacji oraz dynamicznie rozwijające się tzw. *body studies*. A jednocześnie staje się doskonałym przewodnikiem dla zainteresowanych kwestiami obu tych dziedzin wiedzy, gdyż zawiera bogate wskazówki bibliograficzne, dotyczące także najnowszej polsko- i obcojęzycznej literatury przedmiotu. Tok wywodów zajmujących niemal 350 stron uzupełniają jeszcze obszerne przypisy. Cytowane materiały źródłowe pochodzą z różnych gałęzi nauki – od socjologii, filozofii, historii sztuki po medycynę. Dzięki temu autorce znakomicie udaje się przedstawić interesujące ją kwestie w ujęciu interdyscyplinarnym.

1/ A. Wieczorkiewicz *Muzeum ludzkich ciał. Anatomia spojrzenia*, Gdańsk 2000.

Książka ma niezwykle przejrzystą kompozycję – dwadzieścia siedem zwartych rozdziałów poprzedza rozbudowany autorski wstęp. Wyjaśnia on kluczowe dla pracy pojęcia: retoryka i topika ciała, sytuacja muzealna, muzealne doświadczenie. Dokonuje też wstępnej konfrontacji współczesnych teorii humanistycznych na temat ludzkiego ciała z metodami prezentowania go w przestrzeni muzealnej. Od naoczności osobiście obejrzanych wystaw przechodzi więc autorka do komentarza wykraczającego daleko poza problemy ekspozycji. Ekspozycja ta obejmuje również publiczne wystawianie ciała w dawnych muzeach czy zbiorach osobliwości, w teatrze anatomicznym i w salonie figur woskowych. Omawiając strategie reprezentacji cielesności, Wieczorkiewicz wzbogaciła swą książkę licznymi ilustracjami. Znajdują się tu (nierzadko wstrząsające) wizerunki modeli anatomicznych dawnych i współczesnych, eksponatów, które trudno zaklasyfikować i jako ciała ludzkie, i jako przedmioty.

Temat tej publikacji został przez autorkę określony przewrotnie wąsko. Jak sama zadeklarowała, podnietą do jej napisania były „szczegółowe kwestie muzeologiczne, historia tworzenia figur woskowych, kulturowy stosunek do martwego ciała, dzieje muzealizacji szczątków ludzkich, historia odkrywania i eksponowania mumii egipskich"[2]. Z precyzją chirurga lub naukowca rozwijającego bandaże starożytnej mumii badaczka rozsupłuje osnowę konwencji spowijającą tytułowe eksponaty – ludzkie ciała i ich modele zamknięte w muzealnych salach. Przecinanie, rozkrawanie powłok należy uznać za najważniejszą metaforę metodologiczną i epistemologiczną tej pracy. Jej przedmiotem jest bowiem ciało poddane wielorakiej przemocy – analizy anatomicznej i sekcji oraz ponownemu scaleniu przez kulturowo zmienne sposoby reprezentacji cielesności. Głównym obiektem oglądu staje się nagie, martwe ciało ludzkie wystawione na pokaz: w teatrze anatomicznym, na planszy medycznej, w formie woskowego modelu lub zmumifikowanych zwłok. Wieczorkiewicz pokazuje, że tego ciała nie da się jednak ani zobaczyć, ani opisać bez pośrednictwa wielu strategii reprezentacji[3]. Ciało obserwowane wymyka się bowiem bezpośredniemu doświadczeniu; choć stanowi ono ośrodek świadomości, to jej nie wyczerpuje, pozostając ambiwalentne ontologicznie i poznawczo. Jedno pozostaje pewne – ciało umożliwia każdą dziedzinę ludzkiej aktywności i każda z tych sfer musi się uporać z cielesnością dla własnych celów. Dlatego język opisu ciała to polifoniczny chór języków wielu nauk, w obrębie których powstaje historycznie uwarunkowana wizja cielesności.

Ta polifonia to również zasługa erudycji badaczki, która omawia wiele kulturowych aspektów cielesności. Wieczorkiewicz rozpatruje wizje ciała na niezwykle rozległym tle kulturowym, poruszając się w obszarze szeroko pojętej antropologii.

2/ Tamże, s. 357.

3/ Prezentowana książka w istotny sposób uzupełnia wydane w ostatnich latach publikacje z zakresu tematyki wizualizacji ciała – jak choćby M. Bakke *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*, Poznań 2000; oraz *Metamorfozy ciała. Świadectwa i interpretacje*, red. i wstęp D. Czaja, Warszawa 1999.

Re(de)konstruując konwencjonalne sposoby ukazywania ciała, dotyka autorka kwestii tyleż delikatnej, co kontrowersyjnej. Analizuje mianowicie sytuacje wykorzystywania ciała ludzkiego jako materii, tworzywa, którego fragmentaryzacja i synteza według norm poszczególnych nauk stanowi, zdaniem Wieczorkiewicz, model konstruowania wszelkiej wiedzy w ogóle. W *Muzeum ludzkich ciał* nieustannie stawiane jest pytanie, jak kultura traktuje zetknięcie z ciałem odpersonalizowanym, pozbawionym tożsamości. Muzeum zezwala na takie praktyki, stara się je jednak uprawomocnić – władzę, która zdolna jest legitymizować skrajnie przedmiotowy stosunek do ludzkiego ciała, uosabiają w omawianej książce Anatom, Modelator i Naukowiec. To ich dyskursy o cielesności, prezentowaną przez nich aksjologię i wykorzystywaną topikę cielesności uznaje autorka za najbardziej znaczące dla konceptualizacji ciała – w jej rozwoju od renesansu po wiek XX.

Książka obejmuje przede wszystkim anatomiczne (szerzej – medyczne) i naukowe narracje o ciele. Każdej z nich badaczka stawia te same fundamentalne pytania: w jaki sposób dana dyscyplina wykorzystuje ciało ludzkie i jakich środków wizualizacji używa, by zastosowana względem niego przemoc została zaakceptowana przez patrzącego? Wieczorkiewicz z wielką finezją odsłania topikę cielesności, która poszczególnym dyskursom o ciele nadaje charakter rzekomo przezroczystego medium pomiędzy materialnością ciała a jego kulturowo uświęconym przedstawieniem. Wymienioną w podtytule „anatomię spojrzenia" można rozumieć dwojako. Oznacza ona demaskatorskie zabiegi autorki, która rozcina kokon konwencji przedstawiania nagiego, martwego ciała wystawianego w swej bezbronności na widok publiczny. Równocześnie jednak autorka snuje pasjonującą opowieść o taksującym, autorytarnym spojrzeniu, jakim na takie ciało patrzyli wymienieni dysponenci władzy, zagarniając je dla własnych, często dwuznacznych moralnie celów.

Akt spojrzenia na coraz to inne wymiary cielesności odgrywa rolę głównej zasady organizującej zgromadzony w książce bardzo obfity materiał. Historia tworzenia i eksponowania figur woskowych i modeli anatomicznych pozwoliła autorce unaocznić kulturowy stosunek do ludzkiej powierzchowności, integralności powłoki cielesnej, którą interpretuje zawłaszczające ciało „spojrzenie lekarza" i „spojrzenie artysty". Wytworem zaprojektowanych przez nich sensów jest właśnie woskowy model anatomiczny – prowokujący czy wprost uwodzący zestetyzowaną „mięsnością". Wieczorkiewicz ukazuje, w jaki sposób pojawiła się ta dwuznaczność przedstawienia, prezentując zmiany, które nastąpiły w medycynie oraz sztuce renesansu i baroku. Wtedy bowiem doszło do skojarzenia obrazów miłości i śmierci, rozkoszy i choroby, wizerunek rzekomo obiektywny i naukowy ociera się o pornografię, kultura – o naturę.

Kultura jednak nie cofa się przed spojrzeniem w głąb ciała, przed naruszeniem jego elementarnej spójności, by odsłonić na prawdziwym szkielecie ludzkim to, co tak bezwstydnie prezentuje woskowy fantom. Jednym z najbardziej sugestywnych fragmentów książki (choć ze względu na tematykę należałoby powiedzieć: spektakularnych) jest opis organizacji, funkcjonowania i ideologii teatru anatomiczne-

go. Początki i rozwój tej niezwykłej instytucji sytuuje badaczka na tle starożytnych i średniowiecznych poglądów na somatyczny wymiar ludzkiego istnienia – naukowa dociekliwość ludzi renesansu musiała przeformułować religijną sankcję dla jedności ciała i prawa do godnego pochówku. Stąd teatralizacja pracy anatoma, którą opisuje się w *Muzeum ludzkich ciał*, określa nie tylko wystrój architektoniczny miejsc przeznaczonych do pokazowych sekcji. Nabiera ona wręcz charakteru misterium znakowego, które łagodzi zinstytucjonalizowane okrucieństwo przedsięwzięcia[4]. Wieczorkiewicz pokazuje, jak rozbudowanych strategii prezentacji potrzebowały uniwersytety, anatomowie działający pod ich auspicjami, by rozkrawane zwłoki przestały straszyć, a zaczęły uczyć i intrygować. Ciało służyło bowiem jako materiał ilustracyjny dla gromadzonej i kultywowanej wiedzy spekulatywnej o człowieku. Stosownej symboliki wymagały też ikonograficzne przedstawienia sekcji zamieszczane w podręcznikach anatomii i medycyny, komponowane w polisemiczne anegdoty, w których martwy człowiek jawi się jedynie jako marginalny element w konstruowaniu wiedzy. Rozbudowane dekoracje są także potrzebne, gdy akt otwarcia ciała służyć ma już nie tyle nauce, ile wprost karnawałowi czy też moralnemu pouczeniu. Historia *locus anatomicus* posłużyła autorce do zbudowania pasjonującej opowieści o władzy nad uprzedmiotowionym ciałem – władzy naukowego logosu, państwowej organizacji i wizualizującego przedstawienia.

Rozdziałem kluczowym dla tej publikacji – najważniejszym pryzmatem do oglądu ciała martwego, woskowego czy zmumifikowanego – jest część pt. *Ta oszustka, konwencja*. Prezentuje on najpełniej główną tezę Wieczorkiewicz, iż każda koncepcja antropologiczna jest pochodną zastosowanych do jej konstrukcji strategii eksplikacji i perswazji niezależnie od tego, czy pretenduje ona do naukowej „obiektywności" czy też artystycznej ekspresywności. Autorka ukazuje, jak skomplikowane związki między wiedzą medyczną, anatomiczną, estetyką i etyką pozwalały nadać rozplatanemu ciału kontekst kamuflujący akt przemocy wobec niego. W renesansie mógł to być patetyczny gest w wykonaniu postaci odartej ze skóry lub symboliczny pejzaż, w którym ją umieszczano. Motyw okaleczonego Marsjasza-świętego Bartłomieja, służący jednocześnie jako anatomiczna makieta można wręcz uznać za wiązkę intertekstualnych (i intersemiotycznych) odniesień, która skupia w sobie osnowę rozmaitych dyskursów tej niezmiernie bogatej publikacji.

Fragment poświęcony ikonograficznym strategiom prezentacji ciała ma jednak nieco ambiwalentny status w obrębie kompozycji książki jako całości. Jest bowiem doskonałą wykładnią tez badaczki, zwieńczeniem jej misternie skonstruowanej

4/ Wieczorkiewicz nie rozwija szerzej w tym miejscu wątku, który wydaje się jednak istotny. Niewiele uwagi poświęca granicom religijnym i moralnym, jakie narzucano w różnych okresach poznaniu ludzkiemu Kulturowy stosunek do ciekawości odgrywa przecież kluczową rolę w przypadku eksponowania tak niezwykłego obiektu, jak choćby ludzkie ciało. Ten problem natury moralnej i filozoficznej przedstawia np. K. Pomian w swej książce *Zbieracze i osobliwości. Paryż – Wenecja XVI–XVIII wiek*, przeł. A. Pieńkos, Warszawa 1996.

interpretacji, a jednocześnie wnioski z tego rozdziału powracają w formie wariacji przez kolejnych szesnaście części. Opowieść rozpoczęta genealogią figury woskowej cofa się następnie ku początkom wiedzy, która ową formę do życia powołała, by powrócić do dziejów najsłynniejszych modeli woskowych, rekapitulując wyprowadzone wcześniej twierdzenia. Sprawia to niekiedy wrażenie nużących repetycji lub nadmiaru materiału badawczego, do którego teoretyczny komentarz już został przedstawiony. Być może, refreniczność niektórych wątków można wytłumaczyć chęcią ściślejszego powiązania ze sobą refleksji na temat trzech prezentowanych postaci ciała, które zafrapowały badaczkę w przestrzeni współczesnego muzeum. Mimo to jednak odczuwa się dużą autonomiczność poszczególnych części, zwłaszcza tej poświęconej historii badań nad mumiami egipskimi – tutaj najwięcej miejsca zajmują zagadnienia *stricte* muzealnicze lub wręcz archeologiczne, co wyraźnie zawęża obecne w poprzednich rozdziałach pole odniesień.

Te trzy specyficzne sytuacje kontaktu z ciałem martwym lub woskowym kumulują w sobie, zdaniem Wieczorkiewicz, problematykę kluczową dla klimatu duchowego poszczególnych epok. Nie zagłusza to jednak poczucia, że opisywane przez nią praktyki są swego rodzaju ekscesem, doświadczeniem granicznym w obrębie kulturowo akceptowalnego stosunku do ludzkiej cielesności. Jednak ciało chore, uznane za patologiczne lub martwe można ujmować nie tylko w kontekście egzorcyzmów, które odprawia nad nim kultura. Dlatego też przywoływane przez autorkę przykłady malarskich wizerunków sekcji prowokują do stawiania pytań o tło znacznie szersze, o możliwość wyjścia poza przedmiot stematyzowany w postaci kolejnych lekcji anatomii według Rembrandta. Czy tylko one wiążą się z barokową koncepcją cielesności – czy nie prezentują jej w równym stopniu autoportrety malarza z ukochaną Saskią lub też jej wizerunki malowane na wyścigi ze śmiercią kładącą się już cieniem na modelkę? Wśród licznych przywoływanych przez autorkę kontekstów brakuje więc nieco tych przedstawień, które nie tematyzują tylko i wyłącznie interesujących badaczkę modelowych sytuacji, a które mogłyby być kontrastowym uzupełnieniem przedstawionych tez. Przykładem takiej jednostronności ujęcia może być potraktowanie pewnego epizodu z czasów rewolucji francuskiej. Badaczka, opisując dzieje i zmienność funkcji figur woskowych, wspomina o praktykach Madame Tussaud, która ostatecznie przekształciła ekspozycję modeli w popularne i intratne masowe widowisko. Do tworzenia wiernych podobizn osób publicznych wykorzystywała ona odlewy głów ściętych na gilotynie. Z tego mniej więcej okresu pochodzi słynny portret zamordowanego Marata, pędzla Jacquesa Luisa Davida, wykonany dla uhonorowania męczennika rewolucji, a więc w celu „uduchowienia" schorowanego, wyniszczonego chorobą ciała. Zestawienie tych dwóch przedstawień zwłok – najdalej posuniętej dosłowności modelu woskowego i dzieła sztuki – ujawnia nie tylko kwestię, którą autorka postawiła w centrum swoich zainteresowań – wpływ sztuk pięknych na sztukę modelatorską. Przecież ciało „zmuzealizowane" to głównie tysiące jego wizerunków zgromadzonych w muzeach i galeriach świata, dowolnie deformowane przez rozmaite, coraz to nowe konwencje reprezentacji. Można bowiem przewrotnie zadać

pytanie: co tak naprawdę odróżnia woskowe i malarskie sposoby wizualizacji ciała? Artur Schopenhauer udzielał takiej oto odpowiedzi:

> Zasada estetyczna, o której mowa [unikanie dosłowności w sztuce –. M. R.-P.] tłumaczy też, czemu figury woskowe nie dają nigdy estetycznego efektu i dlaczego nie są właściwie dziełem sztuki, choć w nich właśnie naśladowanie natury osiąga stopień najwyższy: nie zostawiają żadnego pola dla fantazji. Rzeźba daje mianowicie sam kształt bez barwy, malarstwo daje barwę, lecz tylko cień kształtu; oboje odwołują się więc do fantazji widza. Natomiast figura woskowa daje wszystko na raz, zarówno kształt, jak barwę i przez to powstaje na pozór rzeczywistość, a dla fantazji brak miejsca.[5]

Oczywiście, to nie ciało w koncepcjach sztuk plastycznych jest głównym tematem książki Anny Wieczorkiewicz. Wydaje się jednakże, iż tego kontekstu oczekiwać może czytelnik próbujący powiązać omawiane zjawiska ze znanymi sobie tendencjami w sztuce. A do tego *Muzeum ludzkich ciał* prowokuje nieustannie, skłaniając do rewizji percepcyjnych przyzwyczajeń, co stanowi niewątpliwie wielką zaletę tej narracji. Niedosyt pozostawiają zbyt ogólnikowe wzmianki o współczesnych metodach wizualizacji cielesności. Dziwi na przykład pominięcie tych praktyk, które nasuwają intuicyjne skojarzenia z dawnymi działaniami anatomów otwierających ciała z poszanowaniem dla widowiskowych walorów tego aktu. Do takich paraleli skłaniają choćby chirurgiczne *happeningi* francuskiej artystki (dla niektórych „artystki") Orlan, która własną twarz traktuje niczym kostium (konwencji?) nadający się do ciągłych przeróbek.

Niespodziewaną podnietą intelektualną, jakiej dostarcza ta książka, być może już poza intencją autorki, jest pokusa, by pójść tokiem jej myślenia przez gąszcz konwencji... literackich. Ten trop poddaje w jednym miejscu ona sama, nie omawiając go, rzecz jasna, szerzej. Cytuje mianowicie wiersz Jerzego Skolimowskiego *Kobieta na ekranie*. Oto jego fragment:

> Plan ogólny / Smukły powiew / Ruch owalny [...]
> Plan amerykański (popiersie) / Ciało pęcznieje w wykrzyknik [...]
> Zbliżenie jak lancet / Mięso / Obce / Odrażające [...]

W obrazie przenikania przez skórę literacki montaż działa w sposób podobny do cięć lancetu chirurga i jego metaforycznego przedłużenia – oka kamery. Kluczowe kategorie używane przez Wieczorkiewicz w jej pracy to przecież pojęcia z zakresu sztuki słowa: retoryka ciała, topika cielesności, narracje o ciele. Pojawia się więc ciekawość, której jeszcze literaturoznawstwo nie zaspokoiło w wystarczającej mierze – czy ciało może uwieść poetykę (by posłużyć się parafrazą tytułu szkicu Anny Łebkowskiej[6]). Przytoczony wiersz zdaje się dobrym materiałem, by to sprawdzić.

5/ A. Schopenhauer *O samej istocie sztuki*, w: tenże *Świat jako wola i przedstawienie*, przekł. i komentarz J. Garewicz, Warszawa 1995, s. 584.

6/ A. Łebkowska, *Czy płeć może uwieść poetykę?* w: *Poetyka bez granic*, red. W. Bolecki, W. Tomasik, Warszawa 1995, s. 78-93.

Ciało zostało tu zaprezentowane przez serię obrazów, ukazującą kolejne fazy zbliżenia do jego powierzchni. Niepokojąco zmniejszany dystans do cudzego ciała odbieranego wszystkimi zmysłami wywołuje w podmiocie lirycznym wstręt do ujawnionej nagle w całej pełni mięsności powabnego z oddali ciała. Metaforyka implikuje drastyczną różnicę między impresjonistycznym przedstawieniem zarysu ciała (Smukły powiew / Ruch owalny) a naturalistycznym zamiłowaniem do drastycznego szczegółu (Mięso / Obce / Odrażające). Literatura posługuje się przecież własnymi teoriami widzenia[7], tworzy własne hierarchie zmysłów i sposoby wyrażania doświadczeń cielesnych. A służyć temu mogą wszelkie środki stylistyczno-kompozycyjne. Książka Anny Wieczorkiewicz na pewno może podsunąć wiele pomysłów interpretacyjnych temu, kto zechce opisać, jak ciało staje się słowem. Aby nawiązać do sytuacji opracowanych przez autorkę *Muzeum ludzkich ciał*, proponuję literacki hymn do cielesnej *vanitas* z niezrównanego misterium narracyjnego Jacka Baczaka:

> Patrzyłem na ciała, które czasem przerażały mnie swoim zniszczeniem i zdeformowaniem.
>
> Była we mnie odraza, która w miarę przyzwyczajania się i poznawania ich powoli gasła. Aż w końcu postrzegałem w nich zupełnie inne piękno. Piękno bezradności i nasycenia. Wyczerpania.[8]

Magdalena REMBOWSKA-PŁUCIENNIK

7/ Zob. np. B. Sienkiewicz *Literackie teorie widzenia*, Poznań 1992.

8/ J. Baczak *Zapiski z nocnych dyżurów*, Kraków 1995, s. 50.

Sny nie zostały zbadane
Dwie książki o poezji Adama Zagajewskiego

Twoje sny zostały zbadane,
gwizd kosów znalazł uzasadnienie,
trupy roślin zdobią zielniki.
Została tylko twarda pestka laboratorium.

Tak napisał Adam Zagajewski w wierszu *Grudzień* pochodzącym z tomu *Pragnienie* (1999). W roku 2002 ukazały się równocześnie dwie książki o jego twórczości, autorstwa Tadeusza Nyczka i Jarosława Klejnockiego[1]. Niezależnie od siebie pojawiają się książki autorów reprezentujących dwa różne pokolenia literackie, przy czym obu można uznać za krytyków towarzyszących: Tadeusz Nyczek – Nowej Fali, Jarosław Klejnocki – twórcom generacji lat 60.

Chęć porównania wydaje się oczywista, choć książka Nyczka to zbiór szkiców krytycznych z różnych lat, tom Klejnockiego powstał niedawno i stanowi „skróconą wersję rozprawy doktorskiej" (K, s. 12). W swoim tomie Tadeusz Nyczek obywa się niemal bez przypisów, co zupełnie zrozumiałe zwłaszcza w jego najwcześniejszych szkicach. Jarosław Klejnocki starannie cytuje wybrane przez siebie glosy krytyków, wyposaża książkę w bogate historycznoliterackie konteksty, powołuje się też oczywiście na Nyczka.

Warto zacząć od zestawienia poetyki tytułów i podtytułów. Książka Nyczka nosi tytuł *Kos*. Motto stanowi cytat z tomu esejów *W cudzym pięknie*. Ale motyw śpiewu

1/ J. Klejnocki *Bez utopii? Rzecz o poezji Adama Zagajewskiego*, Wałbrzych 2002; T. Nyczek *Kos. O Adamie Zagajewskim*, Kraków 2002 (dalej do książek odnoszą się skróty K i N).

kosa, który mógłby poprowadzić daleko w historię poezji europejskiej, przewija się także w wierszach. Na dowód, że u Zagajewskiego motyw śpiewu kosa rzeczywiście wiąże się z poezją, można zacytować wiersz *Houston, szósta po południu*:

> Tutaj nie ma słowików ani kosów
> O słodkiej, smutnej kantylenie,
> Tylko ptak-szyderca, który naśladuje
> I przedrzeźnia wszystkie inne głosy.

Słowa te bezpośrednio sąsiadują z ważną deklaracją

> Poezja wzywa do życia, do odwagi
> W obliczu cienia, który się powiększa.

U Klejnockiego tytuł – ze znakiem zapytania – to odwołanie do wiersza *Rogi obfitości*, w którym pojawiają się słowa:

> Smutno żyć bez utopii, mieć oczy
> szeroko otwarte, za wcześnie rozumieć
> to, co inni poznali dopiero po śmierci.

Ostatnia gnomiczna linijka tego wiersza – „Glosy i milczenie, wszystko nas przerasta" – wydaje się ważna dla poetyckiego światopoglądu Zagajewskiego.

Podtytuł Nyczka kładzie akcent na osobę twórcy i tak będzie też w samej książce – Zagajewski u Nyczka to ktoś znajomy, z kim jest się po imieniu. To ktoś, kogo można było zobaczyć w Krakowie „wsiadającego na Kanoniczej do zielonego volkswagena" (N, s. 56), utrwalany przez autora na prywatnych zdjęciach (podpisy pod nimi czasami nie są zbyt precyzyjne, jak w rodzinnym albumie). To rówieśnik, którego drogę twórczą krytyk obserwował niemal od zawsze, jak sam stwierdza na wstępie: „Okazuje się, że o Zagajewskim pisuję już trzydzieści lat. Byłem świadkiem początków..., no może przesada, prawie początków istnienia jego poezji i jego eseistyki" (N, s. 5). Jednak dziś niezmienione pierwsze zdanie eseju *Kot w mokrym ogrodzie*: „Od czterech lat Adama znowu nie ma w Polsce" (N, s. 56) brzmi dziwnie. I chociaż nota bibliograficzna przypomina, że to szkic z roku 1987, chciałoby się przeczytać, że po powrocie poety do Krakowa zdanie to nie jest już aktualne.

Tadeusza Nyczka cechuje bardzo osobisty ton, gdy mówi o literaturze, ale zwłaszcza gdy mówi o Krakowie:

> Mój Kraków zaczyna się zaraz za moją skórą, przylega do mnie szczelnie; odwróciwszy głowę w prawo znad mojego biurka widzę Karmelicką [...] i słyszę szum „trzynastki" jadącej do Bronowic. W każdym krakowskim domu, nawet całkiem obcym, czuję się troszkę u siebie... (s. 152)

Czytając to wyznanie ogarnia niepowstrzymana pokusa powtórzenia gestu krytyka – wychylam się z okna i widzę zieleń drzew i czerwień dachówek Wawelu – rzeczywiście Kraków jest wszędzie i nie ma przed nim ucieczki...

Swobodzie *Kosa* można by przeciwstawić solidny i rzeczowy ton w *Bez utopii?* Jednak także styl Klejnockiego daleki jest od suchego języka naukowej rozprawy. To dykcja kogoś, kto w żywy i emocjonalny sposób traktuje podjęty temat.

Obaj autorzy poświęcają najwięcej uwagi poezji, ale włączają w krąg swoich zainteresowań także eseje. Natomiast o powieściach *Ciepło zimno* i *Cienka kreska* pisze tylko Nyczek. Interesują go w nich motywy nowofalowe i elementy autobiograficzne. Traktuje on *Ciepło zimno* jako powieść z kluczem i pomaga mu ona w nakreśleniu tła, na którym rozgrywała się literacka młodość generacji. W przeciwieństwie do esejów proza fabularna Zagajewskiego nie jest prozą poetycką, uzasadniona jest więc jej nieobecność w książce Klejnockiego.

Zagajewski Jarosława Klejnockiego to poeta i eseista, do którego twórczości nawiązywali (najczęściej polemicznie) rówieśnicy krytyka. Recepcja Zagajewskiego w pokoleniu urodzonym w latach 60. została przez Klejnockiego omówiona w osobnym rozdziale i chociaż można by sądzić, że do rozumienia samej poezji Zagajewskiego rozdział ten niewiele wnosi, bardzo dobrze się stało, że ten ważny etap „czytania Zagajewskiego" został tak szeroko udokumentowany. Bardzo potrzebna była na przykład dokonana przez Klejnockiego konfrontacja *Jechać do Lwowa* z cyklem Krzysztofa Koehlera *Lwów*, poety, który w swojej recenzji z „Tygodnika Literackiego" poprawiał metafory w jednym z wierszy Zagajewskiego.

Można tylko żałować, że sam Klejnocki jako poeta nie stal się na chwilę bohaterem swojej książki. Badacz mógł sobie poświęcić (jak Cezar, w trzeciej osobie) nieco miejsca choćby jako autorowi wiersza *Vermeer maluje* – poetyckiej ekfrazy z ducha Zagajewskiego – nie tylko dlatego, że tematem jest tak bliskie pisarzom i poetom dzieło malarza z Delft, ale ze względu na wiarę w ocalającą moc sztuki, w dzieło sztuki, które, jak w *Płótnie* Zagajewskiego, staje się kosmosem. Kiedy Klejnocki udziela odpowiedzi na pytanie: „Dlaczego więc Vermeer ...?" (K, s. 168), można sądzić, że ta odpowiedź interesuje go również jako poetę.

U Klejnockiego mistrzami Zagajewskiego są Miłosz i Herbert. Dla Nyczka to także Wisława Szymborska i na te powiązania znajduje on argumenty między innymi w wypowiedziach poety – „często powoływał się na Wisławę Szymborską" (N, s. 103). Nyczek stwierdza: „Nie dziwi mnie, że czytam Zagajewskiego i myślę o Miłoszu, o Szymborskiej, Herbercie, Whitmanie (nie myślę o Różewiczu, o Przybosiu, Leśmianie)" (N, s. 74). U Klejnockiego Szymborska zostaje wymieniona tylko okazjonalnie jako noblistka, badacz nie śledzi żadnych powinowactw między dwojgiem poetów. Ta różnica nakazuje powrót do tezy Nyczka i staranną, uważną jej weryfikację. Jaki będzie jej wynik, nie trzeba teraz rozstrzygać, ale warto podkreślić, że Miłosz i Herbert są dla Zagajewskiego kimś zupełnie innym niż autorka *Wielkiej liczby*.

Szczególnie poetycki dialog z Herbertem, z jego *Widokówką od Adama Zagajewskiego*, zasługuje na uwagę. Dwugłos poetów uzupełnia napisany przez Zagajew-

skiego już po śmierci Herberta wiersz *Pożegnanie Zbigniewa Herberta*. Autor *Pana Cogito* czytany przez pryzmat wypowiedzi poetyckich i eseistycznych Zagajewskiego to ten najlepszy Herbert – niesprowadzony do politycznych i artystycznych schematów, skomplikowany, bardzo ludzki, niewolny od błędów, ale nigdy nieodarty z godności.

Interpretacji Nyczka pochodzących z dawniejszych szkiców, takich jak *Kot w mokrym ogrodzie,* trudno dziś nie docenić. Wniosły one bardzo wiele do rozumienia tej poezji i dziś ich echa można usłyszeć w wielu opracowaniach i szkicach. Podobnie jest z antologią Nyczka, zatytułowaną *Określona epoka*, która zaprezentowała Nową Falę przez pryzmat podejmowanych przez nią tematów-kluczy. Jako krytyk generacyjny Nyczek jest szczególnie uprawniony, by ukazać wagę manifestu Zagajewskiego i Kornhausera *Swiat nie przedstawiony* czy rolę *Komunikatu* i *Sklepów mięsnych* na tle dorobku rówieśników.

Śmiałość zestawień, łatwość skojarzeń to zalety krytyka, ale chwilami jego lekkość pióra jest zbyt duża. Przykładem są zbyt pośpieszne wyliczenia (skądinąd to właśnie Zagajewski bywał poetą enumeracji): „Sukces Miłosza i Audena (także Szymborskiej, Brodskiego, Herberta, Heaneya, Merrilla, poetów wysokiego stylu codzienności" (N, s. 199). Czasami przykłady czy nazwiska pojawiają się w nagromadzeniu lub, co gorsza, w oderwaniu od macierzystego kontekstu samych wierszy. I tak komentując porównanie z wiersza *Długie popołudnia*:

> ... zostawałem sam z nieprzejrzystym molochem miasta
> jak ubogi podróżny, stojący przed Gare du Nord
> ze zbyt ciężką, przewiązaną sznurkiem walizką

Nyczek pisze: „Nieprzejrzysty moloch... ubogi podróżny... zbyt ciężka walizka (przewiązana sznurkiem jak w smutnych opowiadaniach Konopnickiej)" (N, s. 186) i to skojarzenie nie przybliża do atmosfery paryskiego porównania.

Tadeusz Nyczek opowiada o czasach PRL-u, o latach szkolnej i studenckiej młodości Zagajewskiego i całego pokolenia, wyjaśnia, co to znaczyło w latach 50. i 60. być ministrantem, harcerzem, czym wówczas była obowiązkowa lektura *Timura i jego drużyny* (zdaje mi się jednak, że dla Zagajewskiego z klasyki literatury dziecięcej można by wybrać zupełnie inne tytuły). Po lekturze *Kosa* można wyobrazić sobie (albo przypomnieć), jak wyglądało życie młodych literatów w Krakowie lat 70. i jaka atmosfera panowała podczas stanu wojennego, czym na tle polskiej szarości „depresyjnych lat osiemdziesiątych" (N, s. 173) mogła być dla pisarzy, którzy nie wyjechali, myśl o „zapachu świeżych rogalików w «La Rotonde» czy «La Coupole»" (N, s. 170) i czym dla przybysza z Polski był sklep pełen towarów jak w powieści *Cienka kreska*.

Nyczek wspomina o inscenizacjach *Kartoteki*, o Wajdzie, o Mrożku. Dopiero po lekturze tych swobodnych gawędziarskich szkiców można zauważyć, jak starannej destylacji poddawane są elementy codzienności w samej poezji Zagajewskiego. To stwierdzenie można (w zależności od przyjętych założeń) opatrzyć znakiem ujem-

nym lub dodatnim. Ta właśnie cecha autora *Płótna* wydaje mi się na tle współczesnej inflacji słowa czymś niesłychanie cennym i dla poezji, i dla polszczyzny.

W książce Klejnockiego zwraca uwagę przejrzysta kompozycja całości – podział na część ogólną o charakterze syntetycznym pod tytułem *Metamorfozy*, centralne *Interpretacje*, peryferyjne *Konteksty*, wreszcie *Aneks* zawierający wybrane głosy krytyki światowej o Zagajewskim. Ten wyrazisty i jasny podział kieruje czytelnika do tego, co najważniejsze – do samej poezji. To właśnie interpretacje Klejnockiego wydają się najbardziej wartościową częścią jego książki. Wprowadza on bogate, ale uzasadnione lekturami i erudycją autora *Ziemi ognistej* konteksty i wyprowadza z czytanych wierszy wnioski, które pozwalają udokumentować przykładami sądy ogólne. Nieraz wybiera utwory, na które już wcześniej zwrócono uwagę. I tak wiersz *W drzewach* czyta niejako wraz z Joanną Dębińską-Pawelec, której szkic cytuje, komentuje i uzupełnia. Ta skromna metoda ponownego czytania pozwala dopowiedzieć wiele ważnych spraw bez burzenia tego, co powiedziano przed autorem. Pomiędzy częścią syntetyczną i analityczną panuje harmonia, która nie jest jakąś sztucznie i arbitralnie narzuconą zgodą. Uogólnienia Klejnockiego zyskują potwierdzenie w interpretacjach.

Po wydaniu książek Nyczka i Klejnockiego badania poezji Zagajewskiego wchodzą w nowy etap. Wiele wątków dotychczasowej recepcji zyskało bowiem podsumowanie i syntetyczny komentarz. Wiele tematów można zamknąć, by podążyć dalej „wzwyż i w głąb". Od tej chwili otwiera się pole do nowych poszukiwań, a każdy z autorów przygotowuje do nich nieco inaczej. Jednak obaj autorzy w podobny sposób dzielą twórczość Zagajewskiego na wczesną i późną. Obaj też zauważają powtarzające się kluczowe motywy jego poezji, wśród nich temat miasta. Mówią o nim szkice Nyczka *Cztery miasta* i Klejnockiego *W obcym mieście. „Sam ale nie samotny"*. Inny ważny temat to wędrówka. Jeżeli u Zagajewskiego pojawia się wędrowiec, nie jest to romantyczny pielgrzym. Akcentują to tytuły podrozdziałów u Klejnockiego: *Ponowoczesny turysta?* i *Modernistyczny flaneur?* – ze znakami zapytania jak w tytule całości. Żywioł poezji Zagajewskiego – ogień złączony z pokoleniowym „powietrzem" (u Nyczka w tytule szkicu *Ogień i wiatr*) to kolejny przykład motywu, który opisują obaj autorzy.

Nyczek i Klejnocki nie zatrzymują się na samej prezentacji twórczości, wypowiadają sądy wartościujące i deklarują się (znów każdy trochę w inny sposób) jako zwolennicy propozycji poetyckiej Zagajewskiego Znają jednak głosy zdecydowanej i ostrej krytyki, wspominają o negatywnych ocenach, które pojawiały się w kolejnych dekadach, zwłaszcza jednak w latach 90. Rzeczywiście, zarzutami, które Adamowi Zagajewskiemu stawiano, a zwłaszcza oczekiwaniami wobec jego poezji, można by obdzielić wielu twórców. Bywała ona określana jako zbyt pogodna i zbyt pesymistyczna, doraźna i zamknięta w wieży z kości słoniowej, za mało osobista i zbyt egocentryczna. Jak sądzę, właśnie z wielu i wielkich oczekiwań wynikały rozczarowania zarówno krytyków, jak i młodszych poetów. Paradoksalnie jednak zarzuty najbardziej zdeklarowanych przeciwników poezji Zagajewskiego mogą wnieść coś bardzo istotnego do badań nad nią. Dopiero kiedy powtórzy się sądy

o chłodzie, parnasizmie czy akademickości autora *Ziemi ognistej*, można stwierdzić, że z sądami tymi nie należy polemizować, ale poszukać pod ich powierzchnią bardziej generalnych założeń dotyczących poezji. Ustalenie, jaki model poetyckości stanowi tu punkt odniesienia, jest bardzo istotne, tak jak w dyskusji o „stylu wysokim" ważne było, co poszczególni jej uczestnicy pod tym pojęciem rozumieli. Poezja Zagajewskiego znajduje się bowiem na przeciwnym biegunie mitycznej poezji pierwotnej, naturalnej, a także twórczości pojmowanej jako anarchiczny bunt, gwałtowny wybuch ekspresji czy niekontrolowana przez świadomość improwizacja.

Co mogłoby stać się tematem dalszych badań, które – wychodząc od ustaleń Nyczka i Klejnockiego – nie powtarzałyby już ich stwierdzeń? Ważną kwestią jest poszukiwanie odwołań do literatury obcej, wiele z nich sam Zagajewski wskazuje w swoich esejach czy nawet w samych wierszach, inne czekają jeszcze na odszyfrowanie. Jednak obecność innych głosów u autora *W cudzym pięknie* jest czymś tak istotnym, tak integralnie, niemal programowo związanym z jego poezją, że nie sposób tego zagadnienia pominąć. Warto tu wspomnieć przede wszystkim o literaturze niemieckojęzycznej, która spośród literatur obcych odgrywa najważniejszą rolę u autora *Dwóch miast*. Ciekawe, że tego rodzaju nawiązania są wyjątkowo ważne (i zostały ostatnio przebadane) w twórczości Różewicza. Trudno jednak o bardziej odmienne sposoby nawiązywania do tych samych dzieł, tej samej tradycji. Również filozoficzne konteksty Zagajewskiego nie zostały jeszcze dogłębnie poznane. Prócz filozofów, którzy jak Nietzsche, Kierkegaard czy Schopenhauer byli bohaterami osobnych wierszy, są myśliciele, w tym współcześni, inspirujący tę poezję na innej zasadzie i nie są przywoływani wprost.

Wciąż niedoceniony i nieopisany specyficzny, bardzo dyskretny humor Zagajewskiego jest czymś, co zasługuje na uwagę: ciepły uśmiech z wiersza *Moje ciotki*, korespondujący z pewnymi partiami eseju *W cudzym pięknie*, humor skłaniający do namysłu (jak w wierszu *Polski słownik biograficzny w bibliotece w Houston*), rzadko ironiczny, ale jeśli już, to „cienka kreska" ironii nie zamienia się w zgryźliwy sarkazm.

Najtrudniejsze i najmniej przebadane zagadnienie to język poezji Zagajewskiego. Na pewno już od tomu *Jechać do Lwowa* cechuje go radykalnie inne niż wywiedzione z tradycji XX-wiecznej awangardy dominujące w poezji nowofalowej podejście do materii języka. Praca poety to u Zagajewskiego nie konstruowanie Peiperowskich metafor, ale wytrwałe dążenie do osiągnięcia krystalicznej czystości, niemalże przezroczystości, by język nie przesłaniał sobą czegoś niezwykle istotnego, ku czemu poezja się zwraca. Godne uwagi są również związki pomiędzy prozą poety a jego wierszami, związki poezji z esejem (w dużych partiach pisanym właśnie prozą poetycką z charakterystycznym dla Zagajewskiego rytmem).

Warto zająć się bogactwem odwołań do tradycji chrześcijańskiej, traktowanej jako zasób kultury, ale i źródło poszukiwań duchowych. To, co duchowe, a niekoniecznie ściśle religijne, u autora *Mistyki dla początkujących* stanowi najważniejszy może temat późnych zbiorów, zwłaszcza *Pragnienia*. Poezja stanowi zaproszenie do

niewidzialnego, a przecież realnego wewnętrznego życia, o którym jest mowa w tomie *W cudzym pięknie*.

Bohater dwóch książek pozornie tylko ułatwił zadanie swoim interpretatorom, podpowiadając wiele pojemnych formuł, w które można zamykać jego twórczość takich choćby, jak ironia i ekstaza, ból i zachwyt. Ale – cytując formułę z *Ody do wielości* – trzeba przypomnieć, że „wiersz rośnie na sprzeczności, ale jej nie zarasta" i formuły te nie wystarczą.

Wiersze Zagajewskiego miały szczęście, że trafiły do komentatorów, którzy nie postąpili z nimi tak, jak Ojciec z *Komety* Schulza potraktował wuja Edwarda (Zagajewski pisał kiedyś o Schulzu) – po długiej i „męczącej psychoanalizie" sprowadził do jednej prostej, mechanicznej zasady. Zarówno Nyczek, jak i Klejnocki nie dostosowują wierszy do gotowych tez. Zostawiają miejsce dla samej poezji pozwalając, by to, co niedopowiedziane i przez to szczególnie cenne, mogło wybrzmieć bez natrętnego komentarza.

Dwa tomy o Zagajewskim mogłyby stać się pretekstem do łatwej gry tytułami i aluzjami: „dwa miasta", „dwa światy"... Z przeciwstawienia obu książek wyłania się utopijna wizja trzeciej, która powiedziałaby o twórczości Zagajewskiego „wszystko" (najnowszy wiersz Szymborskiej napomina, że słowo to powinno być pisane w cudzysłowie). Ale na szczęście dla samej poezji taka księga jest mitem.

Jeżeli w laboratoriach badaczy twórczość Zagajewskiego nie została uproszczona i zredukowana jedynie do swoich podstawowych cech, jeżeli nie wszystkie sny są zbadane, oznacza to, że poezji nie odarto z tajemnicy, że ocalono niedefiniowalne *nescio quid*. Odnoszą się więc do niej słowa z cytowanego już tutaj wiersza *Grudzień:*

> nie zabiorą ci twojej niewiedzy,
> nie wezmą ci tajemnicy, nie pozbawią cię
> twojej trzeciej ojczyzny.

Anna CZABANOWSKA-WRÓBEL

Interpretacje

Bożena WITOSZ

Obrona bliskości w prozie Andrzeja Stasiuka

Parę lat temu na łamach „Tekstów Drugich" opublikowano odpowiedź, której udzielił Andrzej Stasiuk redakcji pisma na rozesłaną wśród młodych twórców ankietę dotyczącą „sztuki pisania". Oto niewielki wycinek:

> Jeśli coś jest dobrze napisane, to ma wartość niezależnie od przedmiotu, którym się zajmuje. Od „co" bardziej interesuje mnie „jak". [...]. Te wszystkie sprawy jak sens, prawda czy właśnie wartości są produktami ubocznymi języka. Kto wie, czy nie są po prostu jego odpadami. A krytyka w swej przeważającej części z uporem wartym lepszej sprawy szuka w literaturze wskazań moralnych czy egzystencjalnych. Natomiast samą literaturą raczej się nie zajmuje. Przypomina to trochę rozmowę głuchych o muzyce.[1]

Twórczość Stasiuka pojawia się – jako przedmiot opisu i waloryzacji – niemal w każdej wypowiedzi krytycznoliterackiej, poświęconej tzw. młodej prozie lat dziewięćdziesiątych. Autorzy recenzji – co powinno dostarczyć pisarzowi choć odrobiny satysfakcji – dostrzegają „pracę języka" i piszą często, że to, co najciekawsze w prozie autora *Białego kruka*, dotyka zagadnień stylu[2].

W prezentowanych tu rozważaniach zamierzam skupić się na pewnych, dotąd pomijanych lub zauważanych w sposób niezbyt wyraźny, zasadach konstrukcyj-

1/ A. Stasiuk, *Swiadectwa*, „Teksty Drugie" 1996 nr 5, s. 119.

2/ Przypomnę tylko niektóre akceptujące oceny: „Autor *Wierszy miłosnych i nie* to wytrawny stylista, cyzelator i «prześwietlacz» słów"; „pisarz zahipnotyzował mnie urodą swego stylu" (D. Nowacki *Zawód: czytelnik*, Kraków 1999, s. 85, 88). Z kolei dla Piotra Śliwińskiego „Stasiuk to mistrz-pejzażysta świetnie operujący światłocieniem, stylista-wirtuoz z nieomylnym wyczuciem wciągający czytelnika w krąg asocjacji budujących nastrój opowiadań" (zob. P. Czapliński, P. Śliwiński *Kontrapunkt*, Poznań 1999, s. 98). Przemysław Czapliński dostrzega urodę i trafność „olśniewających metafor i porównań" (*Wzniosłe tęsknoty*, Kraków 2001, s. 86).

nych, wyróżniających deskrypcje w prozie autora. Strukturę literackiego opisu w jego postaci kanonicznej, wyznaczają aktualizowane składniki aktu percepcji wzrokowej, zorganizowane wokół predykatu postrzeżeniowego[3]. Tym samym widzenie, choć uzależnione od pozostałych jednostek aktu postrzegnia, staje się elementem najistotniejszym, konstytuującym opis. Jednakże lektura partii opisowych wielu utworów Andrzeja Stasiuka odsłania strategie stylistyczne, które prowadzą do pomniejszania roli wzroku w strukturowaniu tekstu opisu – przede wszystkim opisu postaci. Odwołam się także do przywołanego w tytule wyrażenia „bliskości" jako werbalizatora semantycznej kategorii przestrzeni. W analizie aktu opisywania istotne jest, co oczywiste, znaczenie dosłowne językowego wykładnika tej podstawowej kategorii ontologicznej, wyznaczające odległość obiektu od percypującego podmiotu. Należy mieć jednak na uwadze, że od znaczenia literalnego nie sposób oddzielić – wynikających z subiektywności percepcji – wartości aksjologicznych i kulturowych wzorów postrzegania świata[4].

***

Znamiennym akcentem współczesnych teorii estetycznych jest dostrzeżenie roli dokonującego się na naszych oczach procesu rekonfiguracji w strukturze zbioru właściwości zmysłowych człowieka, procesu, który zmierza do zakwestionowania prymatu widzenia w kontakcie z bezpośrednio daną rzeczywistością. W kulturze i estetyce od czasów starożytnej Grecji poczynając aż po czasy nam bliskie wzrok był uważany za nasz najdoskonalszy i najszlachetniejszy zmysł[5]. Uprzywilejowanie pozycji widzenia wiązano powszechnie z właściwymi dla tego typu spostrzeżeń: precyzją, uniwersalnością, dystansem (odległością), nieodłącznym związkiem z poznaniem. Tymczasem również pod znaczącym wpływem współczesnej filozofii (by wymienić tylko M. Heideggera, L. Wittgensteina, M. Foucault czy J. Derridę) wzrok traci swą uprzywilejowaną pozycję i ustępuje pola zmysłom uważanym dotąd za niższe: dotykowi, smakowi i powonieniu.

3/ Oczywiście tak jest w literaturze, odkąd opis literacki został zrelatywizowany do sytuacji patrzenia (zob. Ph. Hamon *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris 1981; tenże *Ograniczenia dyskursu realistycznego*, tłum. Z. Jamrozik, „Pamiętnik Literacki" 1983 z. 1; B. Witosz *Opis w prozie narracyjnej na tle innych odmian deskrypcji*, Katowice 1997).

4/ Odsyłam do interesującej i nowatorskiej w swych założeniach metodologicznych, choć niezbyt dobrze znanej pracy R. Piętkowej *Funkcje wyrażeń werbalizujących kategorie przestrzenne (na materiale współczesnej poezji polskiej)*, Katowice 1989; por. też R. Piętkowa *Tu i teraz tekstu literackiego – przestrzeń i czas w wymiarze pragmatycznym*, w: *Kategorie pragmatyczne w tekście literackim*, red. E. Sławkowa, Cieszyn 2000.

5/ Zob. o tym w kontekście współczesnej estetyki: W. Welsch *Estetyka poza estetyką. O znaczeniu estetyki w czasach współczesnych i nowej formie dyscypliny*, tłum. K. Zamiara, w: *Problemy ponowoczesnej pluralizacji kultury. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*, cz. 1, red. A. Zeidler-Janiszewska, Poznań 1998, s. 92-93.

Próby reorganizacji zmierzają bądź do zburzenia ustalonej hierarchii i traktowania wszystkich zmysłów równorzędnie, bądź do wprowadzania różnych uporządkowań ze względu na obrane cząstkowe cele. W sztuce postmodernistycznej widoczne tendencje do przywrócenia znaczenia fakturalności w malarstwie interpretuje się jako niezgodę na uprzywilejowanie wizualności, a tym samym ograniczenie doświadczenia estetycznego do tego, co widzialne[6].

Spróbujmy jednak znaleźć literackie ukonkretnienia zagadnień, o których tu mowa. Percepcyjne zachowanie narratora Stasiukowej prozy zdaje się potwierdzać jedną z tez wypływających z fenomenologii M. Merleau-Ponty'ego, iż postrzegamy zawsze całym ciałem, nawet gdy jeden ze zmysłów pełni dominującą rolę[7]. W prezentowanych w prozie pisarza kreacjach wizualizacji ciała kobiety i wiązanej z tym koncepcji erotyzmu, zwraca uwagę udział dotyku[8], który jako zmysł zlokalizowany w ciele i niezwiązany bezpośrednio z wyobraźnią – zmysł „bezpośredniego kontaktu" – jest odpowiedniejszym środkiem sugestywnego opisu niż „dystansywny" wzrok[9]. Teorie estetyczne podkreślają, że zmysł dotyku aktywizuje się w najbardziej intensywnym momencie estetycznej kontemplacji i zawiera w sobie największą dozę seksualnego pożądania. Dlatego właśnie tradycyjnie sytuowany był poniżej sfery wizualnej, nie można mu – jak uważają estetycy – przypisać pozytywnej wartości w tym sensie, iż zaangażowanie ciała percep-

---

6/ Np. fotografia stara się przywrócić wartość malarskiej, fakturalnej powierzchni przez różne zabiegi fotomechaniczne, jak offsetowe drukowanie, fotograwiura, *photo silkscreen*; pisze o tym T. Pękala (*Awangarda i ariergarda. Filozofia sztuki nowoczesnej*, Lublin 2000, s. 268).

7/ Podkreśla to M. Maciejczak (*Świat według ciała w fenomenologii percepcji M. Merleau-Ponty'ego*, Warszawa 2001, s. 137).

8/ Dla Arystotelesa, św. Tomasza z Akwinu, także Kartezjusza dotyk, a nie wzrok był podstawową formą zmysłów, gdyż to właśnie dotyk gwarantować miał pewność percepcji. Był postrzegany jako zmysł najmniej zwodniczy, bowiem nie wymagał, tak jak widzenie, zapośredniczenia; zob. M.P. Markowski *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999, s. 170. Poetycką wykładnią tego stanowiska może być wiersz Zbigniewa Herberta *Dotyk*: „nasz wzrok jest lustrem albo sitem / nad kłamstwo uszu oczu zamęt / dziesięciu palców rośnie tama / nieufność twarda i niewierna / układa palce w ranie świata / i od pozoru rzecz oddziela..." (Z. Herbert *Poezje*, Warszawa 1988, s. 84-85).

9/ „Sugestywność" opisu nagiego ciała kobiety przywodzi na myśl dokonywane na gruncie estetyki rozróżnienie między aktem a nagością. Akt, jak się podkreśla, jest gatunkiem sztuki, podczas gdy nagość jest byciem rozebranym. Choć nie wszyscy się z taką dystynkcją zgadzają, na ogół przyjmuje się, że akt jest zawsze skonwencjonalizowany, niemal obligatoryjnie odwołuje się w sposobie przedstawiania do jakiejś tradycji artystycznej. J. Berger pisze, by nagie ciało stało się aktem, musi nastąpić odkonkretnienie seksualności, ciało bowiem staje się wówczas obiektem, jest wystawione na pokaz (*Sposoby widzenia*, tłum. M. Bryl, Poznań 1997, s. 53); zob. też L. Nead *Akt kobiecy*, tłum. E. Franus, Poznań 1998, s. 31-37; K. Clark *Akt. Studium idealnej formy*, tłum. J. Bomba, Warszawa 1998.

tora, z którym w geście dotknięcia mamy do czynienia, unieważnia akt bezinteresownej kontemplacji[10].

Wzorcową egzemplifikacją zmysłowego poznania przez dotyk może być opowiadanie Andrzeja Stasiuka *Nadia*. Podmiot tej wypowiedzi jest przede wszystkim człowiekiem doznającym zmysłowo, człowiekiem patrzącym i widzącym, słyszącym, czującym, dotykającym i smakującym. Człowiekiem nastawionym na sensualną orientację w świecie i na dany za pośrednictwem zmysłów obraz drugiego człowieka. Wyjaśnijmy to rozpoznanie przez analizę formy i zawartości aktów doznań zmysłowych, by zestawić je z wyłaniającym się z kart opowiadania obrazem ciała tytułowej bohaterki. Oto początek deskrypcji:

> Wchodzę w kontur jej ciała drżący w powietrzu, w obramowaniu drzwi i idę dalej w stronę łazienki, jak nocny owad wabiony smugą światła. Drzwi są uchylone. Stoi w wannie odwrócona do mnie tyłem, nad jej głową zwisa szereg kolorowych majtek. Perwersyjna gala flagowa, nieodgadniony sygnał. Jej ciało jest wygięte do przodu, a strumień z prysznica spływa na piersi. Nie widzę tego wprost. Kpina lustra ofiaruje mi jedynie skrawek obrazu, w dodatku zamglony. Ale mogę dostrzec, jak prawa dłoń gładzi lewą pierś. Nie jest to zwyczajny gest czystości, bo palce są rozwarte i wyprostowane, kolejno potrącają wyprężoną sutkę. Pieszczota nie pochłania Nadii całkowicie. Jednocześnie lewa ręka przesuwa czerwoną gąbkę między pośladkami [...]. Moje czoło jest wilgotne od ciepła buchającego z uchylonych drzwi. [...] Potem pochyla się nad umywalką, a włosy umykają z karku i opadają na piersi. Na plecach lśni kilka kropel wody. Tyłek lekko drży w rytm ruchów szczoteczki. Prawa łopatka faluje, a światło wydobywa z niej matowy ruchliwy połysk. Moja dłoń podchwytuje ten puls[11].

Powyższy cytat jest niewątpliwie literackim zapisem sytuacji patrzenia. Wprowadzona eksplicytnym metatekstowym sygnałem w postaci czasownika postrzeżeniowego „widzieć", ta linearna reprezentacja aktualizuje wszystkie argumenty aktu percepcji wzrokowej[12], które są scharakteryzowane jako: podmiot postrzegający („ja" narratora) oraz obiekt postrzegania (Nadia), środek umożliwiający akt widzenia („uchylone drzwi" i później „lustro" jako ciało przeźroczyste), tło jako przedmiot postrzegany, zewnętrzny wobec figury postrzeganej („wanna", „szereg kolorowych majtek"), wreszcie warunkująca percepcję „smuga światła". Akt widzenia eksponuje nie tylko wpisana w deskrypcję informacja metatekstowa, ale także przywołana tu tradycja kulturowa i literacka. Na-

---

10/ Zob. L. Nead *Akt*..., s. 105. Powtarzane za Kantem traktowanie doświadczenia estetycznego jako bezinteresownej kontemplacji zostało podważone przez Nietzschego; zob. M.P. Markowski *Nietzsche. Filozofia interpretacji*, Kraków 1997, s. 301-350.

11/ A. Stasiuk, *Nadia*, w: tenże *Przez rzekę*, Czarne 1998, s. 24; cytaty w tekście w nawiasach pochodzą z tego wydania.

12/ W teorii lingwistyki tekstu strukturę aktu percepcji wzrokowej, konstytuowanej przez predykat postrzeżeniowy wraz z wymaganymi przez niego argumentami przedstawiły: K. Termińska *Sensualizm w prozie Jarosława Iwaszkiewicza. Hermeneutyka i składnia*, Katowice 1988, s. 67; B. Witosz, *Opis w prozie*..., s. 73.

dia jest kobietą podglądaną. W tym literackim opisie z lat dziewięćdziesiątych XX w. powraca po raz kolejny motyw Zuzanny przejęty z Biblii. Motyw stosunkowo rzadki w literaturze, za to częsty w ikonografii od renesansu i baroku poczynając, by zatrzymać się na tancerkach (które Degas malował, podglądając je przez szparę w drzwiach), kobietach myjących się w cynkowych wannach lub miednicach na obrazach impresjonistów, obecności motywu w sztuce secesji i malarstwie współczesnym.

Jednakże mimo wprowadzenia tak wyraźnych sygnałów wizualnych dominują w tej deskrypcji doznania zmysłowe innego rodzaju. Obraz kąpiącej się Nadii konstytuuje się również (a może przede wszystkim) dzięki zaktywizowaniu zmysłu dotyku, dotyku dwojakiego rodzaju: Nadia „prawą dłonią gładząc lewą pierś" dotyka samej siebie i równocześnie doznaje dotknięcia, które płynie z zewnątrz – „strumieniem z prysznica", gąbką, „śliską i zarazem szorstką". Ciało Nadii reaguje na dotyk (jej pierś jest „wyprężona"). Podglądający patrzy na Nadię, ale zarazem jego ciało odbiera podniety dochodzące z miejsca, w którym znajduje się kąpiąca – czuje „wilgoć czoła od ciepła buchającego z uchylonych drzwi". W tym doświadczeniu to, co cielesne, jest tożsame z tym, co widzialne i przede wszystkim – dotykalne. Jednak to, co dostępne wzrokowi, jest zatarte, niepełne („kpina lustra ofiaruje jedynie skrawek obrazu, w dodatku zamglony"), odległe i pozbawione emocji („obraz jest daleki i nieosiągalny przez swoją doskonałą samowystarczalność"). Podmiot w tekście Stasiuka odrzuca – nastawione na kontemplację piękna kobiecego ciała – zasady *voyeryzmu*. On pragnie maksymalnej bliskości („wejść w kontur jej ciała"), a szczytem bliskości jest właśnie dotyk. Widzenie przeradzające się w dotyk burzy integralność patrzącego, który pod wpływem impulsów wychodzących „od zewnątrz" (drganie ciała Nadii pod wpływem ruchów szczoteczki do zębów) poddaje się rytmowi drugiego ciała („Moja dłoń podchwyciła ten puls"). Możemy tu przywołać refleksję wypowiedzianą w nieco odmiennym kontekście i w odniesieniu do tekstów innego rodzaju, iż dotyk jest doznaniem, które nie zwodzi, przynosi potwierdzenie istnienia dwu ciał, ich spotkania w świecie[13]. Dlatego też obraz kąpiącej się Nadii potraktować można również, jak sądzę, jako literacką artykulację (uznanego za właściwość charakterystyczną dla współczesnych wizualizacji ciała) przejścia od prezentacji kobiecego aktu do ukazywania jej nagości (co zasygnalizowałam w przypisie 9). Przełamanie konwencji aktu następuje w pragmatycznej płaszczyźnie deskrypcji. Fizyczny gest patrzącego (dłoń wygrywająca ruch ciała Nadii) eliminuje dystans właściwy dla postawy kontemplującego akt, uwalniając tym samym ciało Nadii od symbolicznego pośrednictwa. Nadia pozostaje naga, nagość zaś nie jest znakiem kulturowym, seksualność nadaje ciału charakter indywidualny. Subiektywizm ujęcia – osiągany dzięki zaangażowaniu zmysłu dotyku – wyznacza także czytelnikowi-widzowi odmienną rolę. Pozostaje on nadal obserwatorem, lecz już nie wyłącznie Nadii (aktu) – staje się świadkiem całej intymnej sceny rozgrywanej na jego oczach[14].

13/ Powtarzam za M. Stalą (*Pejzaż człowieka*, Kraków 1994, s. 117-118).

14/ Zob. J. Berger *Sposoby*..., s. 57-58;L. Nead *Akt*..., s. 36-37, 58.

Freudowskie kategorie *voyeryzmu* i fetyszyzmu są wykorzystywane w deskrypcjach Stasiuka w oryginalny sposób. Gest dotyku wyposaża także w wartości świat rzeczy, głównie te przedmioty, które bezpośrednio stykają się z ciałem, przede wszystkim ubrania, ale także sprzęty z najbliższego otoczenia itp.:

> Od tamtej pory nie dotykam jej. Dotykam jej rzeczy. [...] Jej garderoba nie ma dla mnie tajemnic. Najmniejsze, najdrobniejsze przedmioty w mieszkaniu zostały odkryte, wydobyte i dotknięte. Tkwię godzinami przed otwartą szafą i przekopuję pokłady bielizny. Te wszystkie kolory: białe, różowe, łososiowe, czarne i seledynowe obejmowały kiedyś jej piersi, biegły między udami, między pośladkami, pochłaniając wilgoć i woń. Wsuwam dłoń między równo złożone kawałki materiału. Wewnątrz panuje chłód i jest miękko. Potem przesuwam zimowe rzeczy na wieszakach. Palta, kurtki i płaszcze, odleglejsze przecież od jej skóry, są jednak zmysłowe przez swój bezwład i ciężar. Poddają się, ustępują, ale muszę użyć nieco siły, by rozgarnąć je na tyle, żeby się zmieścić w powstałej szczelinie, wejść między zielony wełniany płaszcz i coś, co przypomina czarną pelerynę z obszernym kapturem. Śliskość podszewki, gdy wsuwam nagie ramię do rękawa, sprawia, że drżę. Biorę do ust guziki z czerwonej masy, metalowe, chropawe rozetki albo drewniane patyczki z przewleczonym rzemyczkiem. Czuję przypływ śliny.[15]

Funkcja kobiecych strojów jest w omawianej narracji inna od tej, do której przyzwyczaiła nas tradycja literacka. Ubiór nie jest ornamentem urody kobiety, nie mówi także nic szczególnego o jej statusie społecznym. Skupia znowu uwagę czytelnika na ciele kobiety, która je nosi, której skóra go dotyka. Strój, wchłaniając cząsteczki jej ciała, staje się medium, poprzez które można dotknąć partnerkę. Ale ubrania w miarę oddalania się od skóry nabierają autonomicznych właściwości podobnych do zmysłowych walorów ciała („przez swój bezwład i ciężar", dzięki temu, że „poddają się", „ustępują"). Pozwalają się dotykać, tak jak ciało i jak ono stanowią źródło estetycznych i erotycznych doznań. By zaktywizować inne zmysły, opisujący podejmuje kilka ważnych kompozycyjnych strategii. Jeszcze jeden tekstowy obraz:

> I gdy tak dreptałem wokół z suchością w gardle i zwilgotniałymi dłońmi, gdy przemykałem za plecami gapiów, by ułowić widok jej wysokich piersi, chwilę, gdy biała sukienka zawija się wokół bioder i odsłania napięte udo i doskonale owalny brzeg śnieżnych majtek na brązowym pośladku, gdy polowałem na wzniesienie ramienia, żeby ujrzeć głęboki cień w zagłębieniu nagiej pachy, to w końcu o b r a z s t a w a ł s i ę t a k b l i s k i, że czułem jak wchodzę w jej ciało, nie w tym banalnym kopulacyjnym sensie, ale dosłownie wślizguję się w jej napiętą brązową skórę, moje ręce wypełniają jej ramiona aż po czubki palców, którymi poruszam, jak przy wkładaniu rękawiczki, a twarz wędruje w cieple gładkich wnętrzności...[16] (podkr. – B.W.)

---

[15] A. Stasiuk *Pościg*, w: tenże, *Przez rzekę*, Czarne 1998, s. 104; kolejne cytaty w tekście pochodzą z tego wydania.

[16] A. Stasiuk *Dukla*, Czarne 1997, s. 27-28; kolejne cytaty w tekście pochodzą z tego wydania.

Właściwości anatomiczne oka pozwalają widzieć wyraźnie tylko fragment dostępnego pola wizualnego, taki, na którym skupia się uwaga obserwatora i który jest w dostatecznej od niego odległości (ani zbyt bliskiej, ani zbyt dalekiej). Obiekt postrzegany z odpowiedniego dystansu staje się fragmentem, na którym koncentruje się proces konceptualizacji[17]. Jeśli dystansem manipulujemy tak, by go maksymalnie zminimalizować, widzenie staje się niemożliwe, pozostaje tylko dotyk – kontakt, który nigdy nie jest iluzoryczny i zafałszowany. Bliskość wypływająca z zetknięcia się dwu ciał przeradza się w doznanie ich tożsamości[18]. Podmiot przez powiększenie zasięgu działania zmysłu dotyku wchodzi w sferę odczuwania[19].

Zabiegiem bardziej radykalnym niż „manipulowanie" wymiarem odległości jest, jak w cytowanym już opisie kąpiącej się Nadii, zdegradowanie widzenia, by dowieść, zgodnie z myślą Kartezjusza, że wzrok to zmysł zwodniczy, lustro, które tu symbolizuje *medium*, daje obraz niejasny, zdeformowany i daleki, ale jedynie wizualnie dostępny[20]. Gdy przyjrzeć się zasadom konstruującym opisy w prozie Andrzeja Stasiuka, odkryć można wiele stylistycznych strategii „zakłócających" proces patrzenia tak, by przestrzeń widzialna była nieostra, w której niewiele da się zobaczyć, tym samym nierzeczywista, w jakimś sensie właśnie „niewidzialna":

> Cienie poranka kładą się na ziemi jakby rozmazywał je wiatr. Są czarne, lecz nieostre, bo rosa rozpyla i załamuje światło na brzegach. Nawet wewnątrz plam czerń jest nieoczywista – przypomina raczej odbicie czerni. (*Dukla*, s. 10)
>
> Słońce przesunęło się za oknem. Złote, delikatne liźnięcia sięgnęły burego materiału marynarki i wkrótce cała jego postać [dziadka] zawisła w przestrzeni jakby zaraz miała zniknąć. Przeszłość wspomnień i wieczna teraźniejszość światła wzięły go w posiadanie i łagodnie unicestwiły. (*Dukla*, s. 57)
>
> Światło ma barwę roztopionego srebra. Jest ciężkie. Rozlewa się widnokręgiem, lecz nie oświetla ziemi. Tu wciąż panuje półmrok i domysł, rzeczy są zaledwie swoimi cieniami. (*Dukla*, s. 6)

17/ Fizjologiczne zasady widzenia wykorzystuje m.in. gramatyka kognitywna, wskazując na analogie między obrazowaniem i semantyką konceptualną a postrzeganiem wzrokowym (zob. R. Langacker *Wykłady z gramatyki kognitywnej*, red. H. Kardela, Lublin 1995).

18/ Doświadczeniu dotyku wiele miejsca poświęca w swych esejach Elias Canetti (*Sumienie słów*, tłum. M. Przybyłowska, I. Krońska, posłowie M. Bieńczyk, Kraków 1999).

19/ Por. uwagi M. Maciejczaka (*Swiat według ciała*..., s. 51).

20/ Problematyka zapośredniczonego charakteru wizualnego przedstawiania (czy raczej reprezentacji) jest obecna w dyskursie teoretycznym współczesnego językoznawstwa, teorii literatury, kultury, sztuki, filozofii i psychologii (zob. R. Nycz *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 1995, s. 247-248; K. Stała *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, Warszawa 1995, s. 192 i nast., R. Barthes *S/Z*, tłum. M.P. Markowski, M. Gołębiowska, Warszawa 1999, s. 91 i nast.; M.P. Markowski *O kolekcjach*, w: tenże *Anatomia ciekawości*, Kraków 1999, s. 33-52; tenże *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999; B. Witosz *Kobieta w literaturze. Tekstowe wizualizacje od fin de siècle'u do końca XX wieku*, Katowice 2001.

Gra światłem – zmiana źródła i stopnia natężenia promieni świetlnych – powoduje „odrealnienie" postrzeganego obiektu. Z kolei niemożność rozpoznania wizerunku „usypia" związaną z procesem percepcji świadomość kategorialną – czynności wyodrębniania z konkretnie przeżywanego, obecnego świata, tych aspektów, na które podmiot pragnie w danej chwili zwrócić uwagę, zdolność obiektywizowania, abstrahowania itp. Pozostaje świat dany na poziomie cielesnego (kontaktowego) z nim obcowania:

> A tak naprawdę, to wzrok ociera się o ciemne, chłodne i wilgotne barwy tak samo jak dłoń o gładki aksamit, o ciepłą podszewkę palta, gdy na dworze jest ziąb, tak samo b e z m y ś l n i e z taką samą przyjemnością. (*Dukla*, s. 5; podkr. – B.W.)

***

Po dotyku, doznaniach termicznych i kinestetycznych kolej na rewaloryzację pozostałych „niższych" zmysłów. Najpierw smak. Tradycyjnie w literaturze rozważania o wrażeniach smakowych wprowadzały opisy czynności jedzenia. W deskrypcjach postaci, zwłaszcza kobiecej, wykorzystywano najszerzej metaforę jednego z podstawowych smaków – słodyczy (słodycz ust, spojrzenia, ramion). Literatura współczesna koncentruje uwagę na doznaniach smakowych, których źródłem jest ludzkie ciało. Tym samym rejestr smaków powiększa się o nowe jakości (podstawowe: słodyczy, goryczy, kwaśności i słoności ulegają unieważnieniu), które trudno już umieścić w prymarnej klasyfikacji i przyporządkować im jednoznaczną ocenę: dobry (przyjemny) / zły:

> Pocałunki mają smak mięty i kredy. [...]
> Osuwam się na kolana i wtulam twarz. Czuję krople spermy zaplątane w jej runo. Mają dziwny, niepodobny do niczego smak. (*Nadia*, s. 25)

Przedstawiciele współczesnej estetyki[21] dystansują się wobec literackich potencji obrazowania danych smakowych (i w ogóle danych dostarczanych przez „niższe" zmysły) jako, że – jak twierdzą – zlokalizowane w ciele nie mogą być za pomocą wyobraźni odtworzone. Jakby pozytywną odpowiedzią na tę kwestię są przykłady tych tekstowych przybliżeń ciała, gdzie sygnalizuje się po prostu udział zmysłów „bezpośredniego kontaktu" (dotyku, smaku), unika natomiast opisywania wrażeń dzięki nim doznawanych:

> Pochyliłem się do ucha Nadii i powiedziałem: – Chciałbym cię dotknąć. – Zobaczyłem, jak jej zakryta połą marynarki dłoń wsuwa się za pasek spódnicy i wędruje w dół. Chwilę później wziąłem jej serdeczny palec do ust. Pod długim wypielęgnowanym paznokciem było tego najwięcej. (*Nadia*, s. 27)

21/ Por. np. A. Aschenbrenner *Jak możliwa jest sztuka?*, tłum. M. Gołaszewska, w: *Eidos sztuki*, red. M. Gołaszewska, Kraków 1988, s. 13.

***

Kolejnym zmysłem bliskości, różnym od wzroku, który dystansuje się wobec rzeczy i wyodrębnia ją jako samodzielny przedmiot, jest zmysł powonienia, sprzyjający naszemu wcieleniu się w odczuwane przedmioty i zjednoczeniu z nimi[22]. W literaturze odwołania do zapachów pięknych i brzydkich nie stanowią czegoś zaskakującego. Idzie nam tu jednak o dostrzeżenie obecności w dzisiejszej praktyce literackiej (a w prozie Stasiuka w szczególności) nowej jakości naturalnych woni wydzielanych przez ludzkie ciało: zapachów intymnych, zapachu potu, zapachów płynów fizjologicznych męskich i kobiecych, woni ubiorów, które zatrzymują zapach ciała, ale i wchłaniają zapachy otoczenia i coraz szerszego (pod wpływem zmieniającej się mody pielęgnacji ciała) zestawu sztucznych zapachów – ciała kobiet pachną perfumami, ale także dezodorantami, ogólnie kosmetykami, pachnącymi mydłami itp. Estetyka dostrzega mocny związek wrażeń smakowych i powonienia[23]:

> Sukienka upadła u jej stóp. [...] Wsunąłem w nią palce. – Przypomina surową rybę – powiedziałem. (*Przez rzekę*, s. 106)
>
> Od cementowego parkietu buchał żar. Wciągaliśmy go w nozdrza i przenikał nas dreszcz. Mężczyźni obejmowali kobiety w jaskrawych bluzkach *bouclé* i pomieszana woń rzecznego powietrza, potu, perfum i upału rozchodziła się jak kręgi na wodzie, ogarniała nas, zatapiała i chwilami brakowało mi tchu. (*Dukla*, s. 24)
>
> Jutro, gdy wrócą z lasu, szarobure kombinezony odzyskają swoje żywe zapachy. Ci od retort przyniosą woń spalenizny, węgla drzewnego, ciężki, słodkawy aromat bukowego dymu. Ci z wyrębu – niepowtarzalną mieszaninę żywicy i benzynowych spalin. Ci od ciągników wejdą w powiewie olejów, smaru i przegrzanego, spracowanego metalu. Zapach potu połączy te sprzeczne aury.[24]

***

Oryginalną wartością estetyczną opisów w tekstach Andrzeja Stasiuka jest eksponowanie ścisłego zespolenia (aż do zatarcia autonomii ich funkcji) zmysłów „kontaktu" (dotyku, smaku i zapachu) oraz widzenia – zmysłu „dystansu"[25]:

22/ Yamagata Hiroshi *Pour une esthétique du troisième sens: l'odorat*, w: *Pourquoi l'esthétique? Hommage à Mikel Dufrenne*, „La Revue d'Esthétique", Paris 1992; cyt. za: M. Gołaszewska *Estetyka pięciu zmysłów*, Warszawa 1997, s. 124.

23/ A. Aschenbrenner *Jak możliwa jest...*

24/ A. Stasiuk *Janek*, w: tenże *Opowieści galicyjskie*, Czarne, s. 26; kolejne cytaty lokalizuję bezpośrednio w tekście.

25/ Nie idzie tu oczywiście o banalne wyeksponowanie sensualnego wymiaru tej prozy, ale o nowe artystyczne podejście do problemu zmysłowości. Tradycyjny opis sensualny przyzwyczaił nas do dostrzegania w procesie percepcji udziału wszystkich zmysłów, ale w taki sposób, który nie naruszał ich samodzielnych, wyspecjalizowanych funkcji.

Tak samo było z powietrzem. Widziałem jak ociera się o jej ramiona, rozstępuje się jak dym i kolejne warstwy zatrzymują na sobie jej dotyk, wilgoć potu, zapach, a później przepadają w ciemności. (*Dukla*, s. 27)

Powietrze zza okna dotykało jej pośladków, obmywało je i wypływało z drugiej strony wprost w jego nozdrza. Czuł ten dotyk na czole, na rzęsach, to było materialne jak woda albo jeszcze bardziej. Rozchylił usta i wciągnął cienką strużkę, tak jakby zaciągał się papierosem. Próbował odszukać ten jeden jedyny smak, nitkę woni splecioną z milionem innych snujących się ze świata i miasta, lecz musiał pomóc sobie wyobraźnią – tak była delikatna albo tak podobna do mrocznego smaku nieba i tego wszystkiego, co za oknem. Wysunął język i polizał powietrze. Sunęło między jej nogami jak ciepła, niewidzialna poręcz [...]. Podniósł powieki i spróbował dotknąć tego wilgotną powierzchnią oczu. (*Pościg*, s. 123)

Opisy te stanowią przykład artystycznej transpozycji stylistycznej figury synestezji w obszar pozajęzykowych doznań zmysłowych. Byłyby więc przykładem literackiego zapisu znanego z psychologii poznawczej zjawiska percepcyjnej synestezji, która polega na wzmacnianiu się wrażeń odbieranych różnymi zmysłami[26]. W opracowaniach poświęconych figurom i tropom stylistycznym zwraca się również uwagę, że metafory synestezyjne, łącząc zjawiska ze sfery różnych doznań zmysłowych, wyrażają integralność przeżyć, które potocznie traktowane są jako rozdzielne. Tym samym „zjawisko synestezji może się opierać na realnym przeżyciu mającym uzasadnienie w sposobie reagowania na złożone bodźce. Tłumaczy je psychofizyczna jedność człowieka"[27]. Klęczący przed kobietą mężczyzna „widzi" powietrze (dostrzega ruch dotykania pośladków, obmywania ich i wypływania z drugiej strony); pragnie – wyciągając język i liżąc – poczuć smak powietrza i w końcu „dotknąć" je oczami. Równocześnie scena jest tak konstruowana, by te doznania uprawdopodobnić – powietrze „materializuje się" i przybiera postać wody,

---

U Stasiuka, jak sądzę, jest inaczej. Pisarz, wypowiadając się na temat wartości sensualnych swojej prozy, określił ją jako literaturę zwierzęcą (wypowiedź autora w telewizyjnym filmie o nim i jego pisarstwie *Człowiek zwany świnią*, emitowanym w 1999 r.). Wypowiedź ta współbrzmi z refleksją, jaką wypowiedział estetyk Hiroshi Yamagata, której fragment w tłumaczeniu M. Gołaszewskiej tu przytoczę: „Zróżnicowanie zmysłów dokonuje się w tym samym czasie co postęp mowy ludzkiej. [...] człowiek pierwotny, nie znając mowy artykułowanej, musiał reagować na świat zewnętrzny całym swoim istnieniem (używając wszystkich receptorów i całym sobą [...]). W okresie tym narząd, który potem będzie służył wyłącznie do widzenia, musiał odczuwać zapachy, a receptor węchowy musiał odczuwać smaki [...]. Każdy narząd, choć niezależny, był częścią tej samej całości. W okresie tym bez wątpienia nie było różnicy między ciałem a duchem. [...] Później ciało uobiektywizowało się [...] i pięć zmysłów uzyskało niezależność. Dokonało się to dzięki językowi (*Pour une esthétique...*, cyt. Za: M. Gołaszewska *Estetyka...*, s. 116).

26/ Zob. J.S. Bruner *O gotowości percepcyjnej*, w: tenże *Poza dostarczone informacje*, tłum. B. Mroziak, Warszawa 1978.

27/ Zob. T. Dobrzyńska, *Metafora*, Wroclaw 1984, s. 228-229.

to pozwala zobaczyć „jak sunie", w kształcie „poręczy między udami" i jednocześnie poczuć dotyk powietrza (wody) i ciepła powietrza (wody). Wyciągając język percypujący jednocześnie otwiera usta i wciąga „strużkę" powietrza, stapiając w jedno doznania smaku i powonienia („mroczny smak nieba", „tysiące woni snujących się ze świata i miasta"); w przedstawieniu oka na pierwszy plan wysuwa się nie funkcja narzędzia wzroku (jak w opisie prototypowym), ale jego część anatomiczna – „wilgotna powierzchnia", którą można zbliżyć się, dotknąć[28].

Deskrypcje w prozie Andrzeja Stasiuka są artystycznym potwierdzeniem filozoficznej tezy o jedności zmysłów, o tym, że świat dotyku, zapachu, wzroku, sma ku i słuchu jest jeden i ten sam, a postrzegany obiekt jawi się równocześnie wszystkim zmysłom, nie tylko temu, który aktualnie się nań kieruje. Jak dowodzi M. Meurleau-Ponty, podstawowe jakości zmysłowe znajdują w każdym ze zmysłów pewien ekwiwalent nie tylko w dziedzinie jakości zmysłowych, lecz również psychicznych. Dzięki zasadzie ekwiwalencji każda jakość zmysłowa może znaleźć pewien refleks w innych zmysłach. Dlatego dla ukonstytuowania się jej pełnego sensu konieczny jest wkład wszystkich zmysłów[29].

W opisie fenomenów zewnętrznego świata pisarz poszukuje nieustannie odpowiedniego języka zdolnego oddać różne aspekty ich doświadczania tak, by wydobyć na plan pierwszy aktywność cielesną zmysłowego podmiotu. Stąd też nawet

---

28/ Na sposób obrazowania nieco inny, choć odwołujący się do podobnych mechanizmów wskazuje Dobrzyńska, omawiając indywidualną metaforę w prozie V. Nabokova, której narrator wyposażony jest w dar „kolorowego słyszenia" (*„Mój intymny mały świat" a poetyckie sposoby konceptualizacji. Metafora*, w: *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, red. E. Balcerzan, W. Bolecki, Warszawa 2000, s.109). Jak się wydaje, wrażenia audytywne nie są charakterystyczne dla aktów percepcji reprezentowanych w prozie Stasiuka.

29/ Zdaniem francuskiego filozofa, współpraca zmysłów, ich całościowe otwarcie się na strukturę przedmiotów pozwala np. wyjaśnić, dlaczego w i d z i m y kruchość szkła, miękkość wiórów struganego kawałka drewna, ciągliwość i elastyczność stali. „Niemożliwe jest opisanie barwy dywanu nie mówiąc, że jest to dywan wykonany z wełny, że jego barwa ma pewien walor dotykowy, pewien ciężar i «odporność na dźwięk»" (M. Merleau-Ponty *Phénoménologie de la perception*, Paris 1945, s. 265, 373; referuję za M. Maciejczak *Swiat według...*, s. 69). Z refleksją M. Merleau-Ponty'ego koresponduje myśl narratora: „Często zadawałem sobie pytanie, czy spojrzenia również w jakiś sposób naznaczają rzeczy i pejzaże?"; por. A. Stasiuk *Dziennik okrętowy*, w: J. Andruchowycz, A. Stasiuk *Moja Europa. Dwa eseje o Europie zwanej Środkową*, Wołowiec 2000, s. 137; (dalsze cytaty lokalizuję w tekście). Według francuskiego myśliciela, relacja człowieka ze światem jest relacją wzajemnych odniesień: „sens rzeczy rodzi się w odchyleniu między płynącym od nich wezwaniem do obdarzenia ich znaczeniem a «spoistą deformacją», jaką im narzucamy, deformacją wymuszoną przez naszą, taką a nie inną, perspektywę, przez nasze jednostkowe usytuowanie, w końcu: przez naszą ekspresję, zawsze twórczą w stosunku do rzeczy, które poddaje przekształceniom" (M. Merleau-Ponty *Proza świata. Eseje o mowie*, wybór, oprac. i wstęp S. Cichowicz, Warszawa 1976, s. 202, 225; cyt. za M.P. Markowski *Anatomia ciekawości*, Kraków 1999, s. 78-79).

wtedy, gdy narrator obcuje z wytworzonym artefaktem (sceny w *Dukli* zwiedzania eksponatów Muzeum, wnętrza kościoła św. Magdaleny i znajdującego się tam grobowca Amalii Mniszech), uaktywnia percepcję dotykową, ponieważ własności fizykalne przedmiotu, satysfakcja płynąca z odbioru zmysłowego, naskórkowego stanowią dla niego większą wartość niż – uruchamiana najczęściej w komunikacji z dziełem sztuki – wyrafinowana świadomość kulturowa.

Niemożność oddzielenia doznań dostarczanych przez poszczególne zmysły (zwłaszcza charakterystyczne dla tej prozy zespolenie percepcji wizualnej i dotykowej) artykułowana jest w tekstach deskrypcji przez ciągłe zmiany zakresów poszczególnych zmysłów. Wypowiedź metaforyczna, jak zauważyła Teresa Dobrzyńska[30], pozwala wyrazić personalny wymiar kontaktu ze światem znacznie intensywniej niż ma to miejsce w przypadku zwykłej, niefiguralnej komunikacji. Opis metaforyczny osłabia działanie funkcji referencyjnej, uniemożliwiając jednoznaczne odniesienia. Koncentruje więc czytelnicze spojrzenie nie na zewnętrznym przedmiocie (opisywanym), a na języku służącym jego przedstawieniu, języku, który pozwala widzieć to, czego nie można dostrzec wzrokiem, wyposaża w zapachy rzeczy bezzapachowe, pozwala dotykać to, co nie ma kształtu. Oto przykłady:

> Powietrze jest ciemnozielone. (*Dukla*, s. 6)
>
> Powietrze przed burzą jest gęste i miękkie. (*Dukla*, s. 14)
>
> Z zaplecza leciały Majteczki w kropeczki, brzęk garnków i snuła się cienka nitka kawowego aromatu. Była niemal widoczna w powietrzu: złotobrązowa, zawieszona na tle liliowej ściany, spleciona z szarawym dymem mego papierosa. Chwilę potem zdusił ją barowy odór starego popiołu, potu i powietrza, wydychanego podczas tych wszystkich pijackich pogwarek. (*Dukla*, s. 30)
>
> Autobus z Barwinka pachniał wiatrem. (*Dukla*, s. 42)
>
> Poszliśmy z powrotem. Prowadziła mnie woń zmęczenia, aura smutku, jaką wydzielają ludzie, którzy nigdy nie płaczą, bo łzy opuszczają ich ciała razem z kroplami potu. (*Lewandowski*, w: *Opowieści galicyjskie*, s. 43)
>
> Od drzew na placyku wiało ciepłym cieniem.
>
> Wzrok wsiąka w ciemny pejzaż jak atrament w bibułę, jak woda w piasek, jak pamięć w dni minione, gdy szuka pierwszego zdarzenia. (*Dziennik okrętowy*, s. 127)

Podmiot percypujący w prozie Andrzeja Stasiuka przedkłada zmysłowe przeżywanie świata, cielesną z nim komunikację nad konceptualną konstrukcję, budując tekstowe obrazy rzeczywistości oraz zapełniających ją postaci i rzeczy dzięki wiązaniu i stapianiu ze sobą różnorodnych treści dotykowych, kinestetycznych, wzrokowych, odczuwanych w konkretnych sytuacjach percepcyjnych. Przedstawiony czytelnikowi s t y l p e r c e p c j i sięgający do źródeł – jak piszą filozofowie – percepcji pierwotnej, tworzy różnorodna, bogata artystycznie artykulacja jedności zmysłów i szczególnie eksponowana wartość dotyku w kontakcie ze światem.

30/ T. Dobrzyńska *„Mój intymny"*..., s. 107.

Świadectwa

Tomek KITLIŃSKI (?)

Z naszego sadomasochizmu. W „Lublinie/Dublinie": „między Boskim Markizem a Leopoldem Freiherrem von Sacherem-Masochem"

(Tekst wyrósł z seminariów Marii Janion i Julii Kristevej)

Widmo krąży po Europie – widmo sadomasochizmu. Sadomasochizm w *psyche* i *polis* Jean Clair do mnie: „tam, gdzie rozpoczyna się seksualność, rozpoczyna się śmierć". Trwa w nas wojna. Wojna o panowanie – wedle Etienne'a de la Boetie. Władza–wiedza–płeć. Wieczny trójkąt uświadomiono sobie przed Michelem Foucaultem i bez niego. Nieświadomość to totalitaryzm. Zamieszkuje nas zło. Przyrodą i nami rządzi sadomasochizm.

Pan-ować. U początku miłosnej mowy Europy rozgrywa się przemocna psychodrama i wyznacza dynamikę duszy zachodniej. To dynamika sadomasochizmu. Tak Julia Kristeva interpretuje dialogi Platona. Tu Eros jest homoseksualny, „żądzą homologacji; utożsamieniem płci pod egidą wzniesionego ideału. Fallusa". Tak, znajdujemy się w cieniu fallusa, gdzie „zerotyzowane pożądanie Innego to mania rozkoszy w Podobnym w złudzeniu jakiegoś wyższego". Eros pederasty, filozofa pożąda tego, czego nie posiada, „tego, czego jest pozbawiony". „ – I ów człowiek zatem i każdy inny, który pożąda, nie pożąda rzeczy, po którą może sięgnąć w czasie, kiedy pożąda; lecz ku temu, czego nie ma, ku temu, czym sam nie jest i czego brak czuje" (200 e). Ten zwrot z *Uczty* przytacza Kristeva, nie komentując, że pożądanie jako brak podejmą Fichte, Hegel, Proust, Beckett i Lacan. Przeciwnie: Spinoza, Nietzsche, Foucault czy Deleuze, dla których pożądanie równa się sile wytwarzającej. W *Fajdrosie* dusza „[w]rze więc i burzy się cała" (251 c).

To nie spotkanie. To zderzenie. To nie dialog. To konflikt. Jak podsumowuje to Eva C. Keuls; *The Reign of fhe Phallus. Sexual Politics in Ancient Athens*. Albo Denis de Rougemont – któżby inny? – „Mówi Platon w *Fajdrosie* i w *Uczcie* o gwałtownym uniesieniu, które z ciała przechodzi do duszy, by ją niepokoić złośliwymi kaprysa-

mi. Nie jest to godna pochwały miłość". To nie wbóstwienie (entuzjazm). Jaki był podbój Sokratesa? Wedle Jacquesa Derridy, Platon poprzedza Sokratesa i bierze go od tylu. Fantazja bardziej przekonująca czasowo niż płciowo, jako że – jak dowodzi K.J. Dover – stosunek Greków nie był analny, lecz międzyudowy.

Czy nieustannie znajdujemy się razem z Sokratesem „W cieniu fallusa: psychodramie sadomasochistycznej"? Sylen, Satyr wręcz, Sokrates – mniema Edward Zwolski – czerpał nauki i u Safony, i u Diotimy. Ta obca, Diotima, wieszczka z Mantinei przekazuje naukę o Erosie Sokratesowi. Swojska obcość związku Diotima-Sokrates, kapłanki sublimacji i gza-sprośniaka-potwora. Zauważa Martha C. Nussbaum, że w *Chmurach* Arystofanes kpi z edukacji Sokratejskiej, która wykształca duże penisy – minus w owych czasach, znak braku samoopanowania. Ale uwodzi-cielska pajdeia Sokratesa, wykluczająca kobiety, nabiera kobiecości. Jak możliwa jest przemiana Sokratesa w położną? Jak możliwa jest Sokratejska maieutyka?

Nieświadomość to sadomasochizm. Droga ogłoszona przez Diotimę: z nieświadomości przez świadomość ku nadświadomości. Wychowanie samców przez zdobywających ich samców to odrzucenie barbarzyństwa-kobiecości. Gimnastyka, filozofia i pociąg do chłopców ma odróżnić od obcych. Atopię Sokratesa opracowuje Pierre Hadot. „Wyglądasz na obcokrajowca", „jesteś nie na miejscu" – moim zdaniem, Sokrates zbliża się do obcej. Nauczycielka Diotima i jej nieswój uczeń, którego obcość idzie aż tak daleko, że będzie dzielił łoże z Alcybiadesem bez seksu.

Po sadomasochizmie męskim, po zapasach ateńskich dżentelmenów, po rywalizacji mówców Sokrates przytacza glos kobiety. Niektórzy dostrzegli w Diotimie tylko ironiczną maskę Sokratesa. Inni spostrzegli jej inność: dla Vlastosa stanowi *pièce de résistance Uczty,* dla Paglii – animę. Foucaulcista amerykański, David M. Halperin, doprowadza konstrukcjonizm do absurdu: „Płeć kulturowa – nie mniej niż seksualność – stanowi nieredukowalną fikcję. A zatem, pytać dlaczego Diotima jest kobietą, to zadawać pytanie, które ostatecznie nie ma odpowiedzi".

Ja nie zadaję tego pytania. Przeżywam i doświadczam, dlaczego Diotima jest kobietą. To ona rozpoczyna Janionowski „duch inności" i Kristevowski „geniusz kobiecy". Michele Le Doeuff twierdzi, że kobiety uprawiają filozofię już od początku: Diotima właśnie, Hypatia, Heloiza. Ale Hypatia to akolitka Cratesa, Heloiza Abelarda. Tradycja stawia obok filozofki mistrza – głosi Le Doeuff. Ja: ale Diotima nie potrzebuje mistrza. To ona jest mistrzem.

> Delirium, mania (*mania*), stosunki władzy, przemoc sadomasochistyczna – erotyka ta odwraca się jednak wewnątrz samego tekstu Platona, w uskrzydlone uniesienie ku najwyższemu Dobru poprzez gorącą, soczystą, buzującą wizję Piękna. Eros – niszczące opętanie, posiadanie – stanie się w czwartym wieku przed naszą erą Pterotosem, ptakiem idealizującym, złapanym w unoszącym się ruchu duszy, która – choć upadła – niechybnie pamięta, że była wyżej.

Eros, „impuls życia we wszechrzeczach żyjących" (Jane Harrison). Eros; „który trafia, a sam nigdy nie jest trafiany". Eros słodkogorzki u Teokryta; Eros niebieski

u Filona, *Eros ukarany* w Pompejach, Eros z podziemia u Cycerona. Święte Sebastiany. *Biczowanie* Piera przyrównane do Toma of Finland. Autoportret Michała Anioła – obdarcie ze skóry. Przemoc Caravaggia, *Eros podpalający świat* Fragonarda, Eros i Psyche Canovy w domu mieszczańskim. Flagelacja w burdelu Jupiena. Leśmiana *Pieśni kalekujące* (znów po Wielkiej Wojnie), „kocham cię mój Wrogu". Allen Ginsberg: „Proszę cię, panie, nazwij mnie psem bestią dupą wilgotną dupą & wsuwaj brutalny twardy bicz przez delikatne-kapiące mięso"... Jaki jest nasz Eros? *Haute Couture – Haute Surveillance*, jak to nazywa Sarah Wilson, czyli SM od Roberta Mapplethorpe'a do Franko B. Eros, „wieczna i bezlitosna młodość świata", podsuwa pożądanie. Jedno za drugim. Smak anonimowych ciał. Ich zdobycie, zniewolenie i porzucenie. Nieuchronnie?

Współzawodnictwo miłosne (jakby heglowsko chciał Sartre)? Gwałtowniej. Płeć wytwarza władzę wytwarza wiedzę – i odwrotnie. „Trębicki": „Może gnojenie bliźnich jest największą rozkoszą?". Inny może ukraść nam rozkosz – ostrzega lacanowsko Ziżek. Ja: Inna czyha na naszą rozkosz – fantazjujemy i by temu zapobiec, napadamy to, co – jak sobie wyobrażamy – bierne. Napaść i poddaństwo, poniżenie i zawłaszczenie; „któż się ostoi?". Podział „pasywne/aktywne" to – w moim odczytaniu Freuda – sedno seksualności. Naszym życiem popędowym rządzą dwa bieguny.

Popędy znajdują się między ciałem a duszą. Tyle Freud. Nasze historie i Historię wypełniają zderzenia S&M. *Souffrance-jouissance, hainamoration, aimance* – sprowadzają się do starcia popędu życia i śmierci. I znów Freud i jego *Trieblehre*. Choć w przedmowie do *Wenus w futrze* Deleuze rozdziela sadyzm i masochizm, powróćmy – jak Klein, Kristeva, sam Freud – do Freuda i łączmy sado-masochizm. *„Ein Sadist ist immer ein Masochist. Ein Masochist ist immer ein Sadist"*. Rany Wielkiej Wojny – wtedy Freud tworzy naukę o popędach życia i śmierci. Jego *Poza zasadą przyjemności,* Heideggera *Sein und Zeit,* Hitlera *Mein Kampf,* Leśmiana *Pieśni kalekujące,* Joyce'a *Ulysses,* kobiet powieść kryminalna.

Popędy rządzą w społeczeństwie. Społeczeństwo zamieniło się w sadomasochizm. Tak Proust, Arendt, Kristeva: nasz dylemat to „być albo nie być jednym z nich" (*être – en être*). Wtargnąć; przysiąść się; posiąść. Pragnienie; niel, pożądanie należenia do klanu, do klasy, do kontynentu. Klany się waśnią, klasy walczą, kontynenty wyrzynają wzajemnie. Bierność i czynność bąka-Charlusa i orchidei-Jupiena. Bierność i czynność sprawy Dreyfusa i Wielkiej Wojny. Bierność i czynność parobka i campowego gawędziarza w Gombrowiczu. Bierność i czynność Polski i Historii.

Jim Joyce rozdrapuje rany prywatnych historii i Historii wielkiej. Czyżby każde nasze zderzenie z Innym, a w tym z Samym Sobą, okazuje się walką pożądań na śmierć i życie? Odkrycie sadomasochizmu w polityce, religii, sztuce i seksualności (także dziecięcej) to dzieło Platońskie, Heglowskie, Freudowskie, Janionowskie, Kristevowskie i – Joyce'owskie. Nie uczestniczymy niewinnie ani w Historii, ani w prywatności, gdyż pokusa totalitaryzmu czyha w każdym z nas. Śledźmy *dark love, dark longing* w samoświadomym Joysie, którego poznanie objęło kolonializm,

wygnanie, alkoholizm, wojny, burdele, życie ponad stan, zapalenie tęczówki, katolicyzm (lektura św. Tomasza z Akwinu), amatorski śpiew, schizofrenia córki, edukacja u jezuitów, tworzenie arcydzieł, które obrażały jako „irlandzkie okrucieństwo", sponsorowanie przez kobiety, ataki jaskry, nauczania języków, onanizm nad listami Nory. Mówiąc za Richardem Ellmannem, nadal uczymy się być współczesnymi Joyce'a.

Jim sytuował swoją literaturę „między Markizem de Sadem a Freiherrem v. Sacherem-Masochem". Tym ostatnim – nieraz przedstawiającym ukraińsko-polskie kresy – zaczytywała się też Nora. W dniu, kiedy ją poznał 16 czerwca roku 1904 (w *Ulissesie* o północy), na dublińską Mecklenburg Street trafiają Bloom i Stephen – to przestrzeń lunaparku i lupanaru. Pod urokiem Circe, bo tak określa Jim ten epizod, towarzysze Odyseusza zamieniają się w wieprze. Barokeria Nighttown to trans-wersja *La vida es sueño* i *Snu nocy letniej (midsummer madness,* jak chce Joyce), kiedy Bloom staje się osłem („obdarzony ma być najdłuższym i najtrwardzym fallusem").To północ inter-, in- i per-wersji. W sadomasochizmie dochodzi bowiem do przemian tożsamości: Bloom „waha się pośród zapachów; muzyki i pokus", by wreszcie przedzierzgnąć się w kobietę, Leopoldę. Dominuje go Bella, zamieniona w wąsatego sadystę, Bello. „Kłoń się, niewolna sługo, przed tronem wspaniałych obcasów twego tyrana, lśniących w swej dumnej wyniosłości". Zapowiedź czekających Leopoldę tortur: „kółko w nos, obcęgi, bicie w pięty, zawieszenie na haku, knut, który każę ci całować". To seans tresury *hard* plus groteska.

Prostytutkę zmaskulinizowano: rubaszny, a okrutny *cocksure* samiec w tyrolskim kapeluszu o ordynarnym języku. Kiedy Bloom krzyczy, że „każdy nerw mego ciała sprawia mi szalony ból", Bella/Bello woła: „klnę się na dupczącego, skaczącego generała, że od sześciu tygodni nie usłyszałem tak dobrej nowiny". Obiecuje katusze Leopoldy, „po grzmotnięciu sobie obfitego śniadanka złożonego z płatów tłustej mattersonskiej szynki i butelki porteru Guinessa (odbija mu się) ssać będę znakomite, giełdowe cygarko, czytając Gazetę Koncesjonowanych Dostawców". Teatr sadomasochizmu to przybranie stereotypów i – jak ujrzymy – żonglowanie nimi; dlatego do klubów SM nie wchodzi się po cywilnemu i obowiązuje kod zachowań. W kliszach kobiecość ma się równać pasywności: Leopold przyjmuje pozycje „na czterech łapach". Bella zaś – to *equus eroticus.*

Blooma nazywa Joyce w innym miejscu powieści „nowym kobiecym mężczyzną". Miewa on co miesiąc zawroty głowy – „miesięczną dolegliwość". Bloom marzy: *O, I so want to be a mother.* Słowo staje się ciałem. Spełnia się sen o androginie. I *dramatis personele* Nighttown, i krytyk współczesny, Declan Kiberd, obwołują go Mesjaszem. Ale są i sprzeciwy: „Dr Bloom jest biseksualnie anormalny... Istnieje także ukryta oburęczność". Dźwięczy tu teoria Freuda, inspirowana przez jego intymnego przyjaciela Fliessa, o powszechnym biseksualizmie i bilateralizmie. Bloomowi przypisuje się ponadto demencję; epilepsję; elephantiasis; ekshibicjonizm; łysienie wskutek samogwałtu; wreszcie perwersyjny idealizm. Radykalna inność Blooma, Żyda w homogenicznym Dublinie („cuchnący cap"), kulminuje w przyjęciu najinniejszej tożsamości: kobiecej.

Dubliński wamp podobnie jak Wanda von Dunajew, czyli Wenus w futrze, zmusza Blooma do noszenia liberii z jej herbem. To oczywiście znak zawłaszczenia partnera, nadania ich relacji formy zależności klasowej, manifestacji władzy. Leopold zostaje paziem prostytutki; Krafft-Ebing cytlije w *Psychopathia sexualis* listy „paziowskie", gdzie pewien masochista bierze za wzór powieść *Oven Tudor* Achima von Arnima; pragnąc cierpień i poniżeń zadawanych przez kapryśną księżniczkę. Bloom postępuje według kodu paziostwa (*pagisme*), a jego partnerka gra rolę władczyni. Sytuacja ekonomiczna nadal determinuje imaginarium sadomasochistyczne; stąd atletyczni robotnicy w kaskach, „szlachetni dzikusi" poddani właścicielom, a ostatnio pornograficzna kariera wizerunków pracujących przy komputerach. W oscylacji statusu społecznego prestiż Blooma nagle wzrasta: jest burmistrzem Dublina, posiadaczem połowy Austrii, królem, cesarzem świata. Jego transseksualizm uwalnia zaś obecne w nim – i w każdym – potencjały.

W trubadurskim *envoy* na koniec *Giacomo Joyce'a* czytamy *love me, love my umbrella.* Przełóżmy to sobie wedle swoich upodobań „Kochaj mnie, kochaj moją parasolkę" i/lub „Kochaj mnie, kochaj mój parasol". Perwersyjność uruchamia sensorium; stąd barwy makijażu, rezonans i faktura sukni bohaterek Joyce'a. Doznania olfaktywne („symfonia zapachów"), akustyczne, wizualne i dotykowe: gama erotyczna i estetyczna.

Jak u Brunona Schulza – podoerotomania, a w symfonii zapachów brak granicy między wyrafinowaniem (*opoponaks*; piżmo) a gazami intestynalnymi (*foul phosphorescent farts*). Fetysze, czyli pomniki dziecięcych pieszczot stają się w Nighttown *dramatis personae*. Metonimie pożądanych nęcą. Norę ubiera Joyce w futra i radzi listownie w sprawach bielizny. Ale pisze zarazem do niej tymi słowy: „zbaw mnie, moja prawdziwa miłości! Zbaw mnie od złości świata tego i od zła we własnym mym sercu! Jim".

Między sobą Nora i Jim tworzyli wybuchową literaturę; voyeursko, przeczytajmy ich list, który nie wszedł do polskiego wydania: „Moja słodka kurwista Noreczko! Zrobiłem tak, jak mówiłaś, sprośna dziewczynko i waliłem konia dwa razy, czytając Twój list. Dobranoc, moja pierdząca Noreczko, mój sprośny ptaszkuruchania! To śliczne słowo, które podkreśliłaś, żebym sobie lepiej walił konia. Napisz mi więcej o tym i o sobie, słodko, sprośniej, sprośniej. Jim". „Ptaszkuruchania" zapowiada już żywioł *Finnegans Wake,* gdzie – jak to u mistyków – seksualność i *sacrum* to jedno, a język ku wypowiedzeniu tegoż ma być dopiero stworzony.

Kto jest reżyserem seansu SM? Uważa się zań *dominatrix*, ale również Bloom. Oto charakterystyczne przeświadczenie masochistów. Przypomnijmy Kojeve'a/Kożewnikowa interpretacje dialektyki Heglowskiej *Herrschaft/Knechtschaft*: to sługa formuje, trans-formuje (*hildet*). Gra słów: „der eisne Sinn ist Eigensinn", pewna wolność – jako czysta forma – pozostaje w niewolnictwie. Przekonanie o kontroli i pokonaniu pana pochodzi z masochistycznej pychy. Filolog i psychoanalityk Theodor Reik potwierdza ową *hubris*, gdy jego pacjentów-masochistów wyróżnia poczucie wyższości, oczekiwanie rehabilitacji a nawet triumfu zgodnie z formułą do zwycięstwa przez klęskę. Innymi słowy, miast antycznego zawołania *Vae victis!,* jakże pol-

skie *adagio – Gloria victis!*; ekspresja splendoru porażki droga Irlandczykowi; *fail better – dixit Beckett.*

Levinas atakuje projekt kontaktu seksualnego jako podboju sadomasochistycznego, jak to przedstawił Sartre, inspirowany Heglem, w *L'être et le néant.* Podczas gdy Levinas i inni Rusoiści postulują idealną i idealistyczną intersubiektywność Tego Samego i Innego bez konstytuowania totalności, to Camille Paglia, spadkobierczyni czarnego romantyzmu, analizując fotografie Roberta Mapplethorope'a, stwierdza – „in my analysis of history, sadomasochism always returns". Kapitalna to debata i w antropologii, i w historiozofii, a traktuje o kategorii zapomnianej w postmodernizmie – o naturze ludzkiej.

Lacan nazywa Joyce'a *sinthomme.* Rozpoczyna od odwołania do Philippe'a Sollersa, który stwierdza, że po *Finnegans Wake* angielszczyzna przestaje istnieć, zaś dzieła Joyce'owskie czytać można jedynie jako *l'elangues.* Czytajcie Joyce'a – powiada publiczności Lacan – nie Sollersa (on jest nie do czytania, jak i ja). Psychoanalityk mówi o Tomaszu *sinthomadaquin,* aby w końcu powrócić do etymologii słowa symptom współbrzmiącego z *Saint Homme.* A tak rozpoczął swój wykład Lacan na Sympozjum Joyce'owskim w roku 1975: „Joyce symptom/święty człek (*Joyce le Symptome*) ma być rozumiany tako Jezus przepiórka: oto jego imię. Czyż mogliśmy się spodziewać czegokolwiek, jeśli nie wzruszenia/we mnie (*enmoi*): nazywam. Oto jesteśmy człekami/zombi (*z'hommes*)". „Joyce to *affreud.* Jest też *ajoyce*" (Lacan). Na pierwszy plan wysuwa się u pisarza *monogenes,* a chrześcijaństwo Joyce'owskie jest – jak dla Freuda każdy chrystianizm – religią Syna. W takiej doksologii pisarz hiperbolizuje Pasję: Chrystus umęczon przez swych wrogów, *fiends,* co konotuje diabła i demony; cf. staroangielskie *feond* i gockie *fjands,* pochodzące od *fijan* (nienawidzić). Dalej w Ulissesowym *Credo* znajdujemy rym kondensujący okrucieństwo *stripped and whipped,* „rozdziany i biczowany" Syn zostaje zoomorfizowany w makabrycznej aliteracji (stylizacja na poezję germańską): *nailed like bat to barndoor.* I wreszcie, „zagłodzony na drzewie krzyża". Po dolorystycznym tekście *Credo* stoi zapis neumatyczny *Glorii.* Jeszcze jedna doksologia, której protagonistę stanowi *rod,* w staroangielskim desygnujący drzewo krzyża i przynosi skojarzenia z aliteracyjnym poematem z wiekach VII–IX; *The Dream of the Rood,* oniryczną wizją krzyża relacjonującego Mękę. We francuskim przekładzie *Ulissesa* zdecydowano się jednak na „bicz", bo i to zawiera polisemia *rod.* Wszechmogący jest tu *scourger* od łacińskiego *excorfare,* obdzierać ze skóry. Na Pasje składają się kary cielesne w marynarce wojennej. Tym razem Ojciec cierpi w Synu: herezja patripassianizmu.

Padają pytania o substancję *middler Holy Ghost*; Joyce wymienia imię Focjusza, co odsyła do trynitarnej kontrowersji *Per Filium/Filioque.* I jeszcze decydująca w pisarstwie Joyce'owskim – jak to określa – „filoteologia": Jezus Chrystus i jego ciało o napięciu między naturą a symbolem, Leopold Freiherr von Sacher-Masoch deklaruje wszak: „nasza estetyka ewoluowała i nie ma już nic wspólnego ze starożytnością. Syn Boży, wypełniony całym cierpieniem świata porusza nas bardziej niż Laokoon czy Apollon Belwederski". Powróćmy do dublińskiego Nighttown; gdzie dokonuje się inicjacja Stephena z *Portretu artysty*; w pierwotnej wersji tego

Bildungsroman z roku 1904, tenże Stephen-Szczepan Męczennik, („Jak pierwsze kochanie") przemówi do swej pierwszej kobiety-prostytutki: „Tyś była sakramentalna... Damo Jabłoni, Mądrości, Słodki Kwiecie Zmierzchu". Ów dyskurs maryjny będzie dyskretniej kontynuowany w późniejszych wersjach, ale pozostanie wspomnienie nadnaturalnego doświadczenia, epifanii – jak nazwie te stany Joyce – paralelna do wizji z Ostii, gdzie Augustynowi z matką eksplodował czas. Albowiem zawsze idzie o naszą najpierwszą miłość. Błękit, kolor maryjny – to barwa części *Ulissesa* Nausicaa, gdzie zderzają się pożądania Blooma i Gerty na tle litanii loretańskiej. Madonna – jak pisze Freud – droga każdemu artyście; cf. mariolatrię w epizodzie głogu u Prousta. Jego *jidisze Mame* stoi bliżej matki Joyce'owskiej niż May Beckett protestantki. Tymczasem Stephen – po inicjacji – „był na innym świecie, obudził się ze stuletniego snu".

I najważniejsza: Molly. Nie wiem, jak ją pisać.

Coleen Jaurretche twierdzi, że Molly łączy to, co męskie z tym, co kobiece – przeszłość i teraźniejszość, pamięć i podmiotowość.

Ja: „Tak". Nie wiem, jak ją pisać. Może (ale to nie starcza): Molly to Diotima. Molly to sens-i-sensualność. Być nią. Molly to miłość własna-i-filoksenia.

„– I ja także należę do rasy, powiada Bloom, która jest znienawidzona i prześladowana. Teraz także. Nawet dziś. Nawet w tej chwili... Ograbiani, powiada. Łupieni. Znieważani. Prześladowani. Odbierają nam to, co się nam słusznie należy". Do Cyklopów w nacjonalistycznej manii deklaruje Bloom: „prześladowanie... historia świata jest właśnie tego pełna". A pod koniec epizodu Circe jeszcze jedna fantasmagoria, tym razem w sensie oryginalnym: *laterna magica,* gdzie „wyświetlano" krwawe sceny. Obywatel w szaliku o narodowym kolorze szmaragdu „trzyma pałkę i woła: Niechaj Bóg na niebie/Ześle nam gołębie,/Z zębami ostrymi jak piły,/Dla rozdarcia gardzieli/Tych angielskich śmierdzieli,/Co irlandzkich wodzów powiesiły". Ideologicznie przypomina się Pieśń Zemsty z III części *Dziadów,* a estetycznie intryguje demaskacja symboli niewinności i zaopatrzenie ich w instrumentarium zniszczenia. Joyce'owska makabra egzekucji buntownika. W didaskaliach czytamy, że w czasie, gdy kat gwałtownie podciąga sznur szubienicy, jego pomocnicy ciągną ciało rebelianta w dół. „Sapiąc: język młodego buntownika wysuwa się gwałtownie" i charkocze on wówczas wyznanie nurtujące także Stephena i samego Jima: „Nhie zmhowilem modlhow zha duszhe mhatki mhej, oddaje ducha. Gwałtowna erekcja wisielców przebija jego ubiór skazańca wytryskami spermy opadającymi na kamienie bruku". Prostytutki „podbiegają, by umoczyć w niej swe chusteczki."

Bohaterowie Joyce'a to egzulianci „w świecie nieproszonych gości", *Exiles* – jak brzmi tytuł jego dramatu. Jima podanie o wizę zostało odrzucone przez szwajcarską *Fremdenpolizei,* jako że podejrzewano, iż jest Żydem. Pisarz pomaga rodzinie Brauchbarów; umieszcza dwóch Żydów w Irlandii miesiąc przed *Kristallnacht.* Masoch stoi po stronie prześladowanych, Żydów, Romów. Joyce'a filoksenia. Cytując cytat Nadela powtórzmy, że Robert Alter powiada, iż Joyce to „paradygmatyczny modernista, dlatego że jest paradygmatycznym Żydem", dla Franka

O'Connora staje się zaś „największym Żydem" (patrz: Ira B. Nadel, *Joyce and the Jews*). Wedle Sollersa, Joyce pokonuje nacjonalizm i podąża ku transnacjonalizmowi, kosmopolityzmowi.

Zderzenie sadomasochistyczne we wnętrzu człowieka: „inny nie jest złem – wobec mnie-obcym, zewnętrznym kozłem ofiarnym: inną płcią, inną klasą, inną rasą, innym narodem. J e s t e m o f i a r ą - i - k a t e m, tym samym i innym, tożsamym i obcym" (Kristeva). Spór o istnienie podmiotu rozwiązuje się w Jimie. Jakże zawrzeć go w – nieudatnej z definicji – próbie? Jak każda i wszelka Jej Wysokość Podmiotowość wymyka się skutecznie i skrywa, jak rosnąca (z definicji) *physis*, która w ukrywaniu się znajduje upodobanie. Nasz Jim, którego opisać usiłują Ellmann, Kenner, Nabokov, Żuławski, Cixous, Eco, Maddox, Boyle, Kiberd, French i któżby nie. Ciekawym, co też napisała Agnieszka Graff. Głosi Kristeva: „jak bolesna, absurdalna, rozweselająca i wystawiająca na próbę jest próba mówienia o dziele Joyce'owskim". A jaka jest próba jego – podmiotu. Otóż podmiot ów sublimuje pomiot, abiekt. Męski abiekt. Leopold Bloom – a może Romeo, a może Proust, a może... – opuszcza męską psychodramę S&M, idzie za Diotimą i Molly. Molly wyprowadza spod cienia fallusa. Jej monologu nie tknie popęd śmierci. To Diotima i Molly są (moimi) podmiotami.

Wyzwanie sadomasochizmu. Niewolnictwo. Ale i obwarowania, racjonalność kontraktu (smakoszostwo SM powstrzymuje od penetracji; zmieszania płynów ciała i AIDS). Czy *Psychopathia sexualis*? Teoria i praktyka wpisana w kalokagatię, humanizm, Hollywood. Oto kres tysiąclecia i podsumowującego go wieku: ludobójstw i glorii, dobroczynności i głodu, braku uczucia i wzniosłości. Czy można przystanąć w wyścigu nas – szczurów, w wyścigu państw i korporacji potęg, w wyścigu lat tego świata? I konwencja, i esencja, płeć rządzi. A Polska, czyli nigdzie? Kultura polska złorzeczy i złoczyni Diotymom i Mollym. Ubu w Republice Południowej Afryki. System ludobójczy, *apartheid. Ubu and the Truth Commission*: segregacja, uraz, teatr okrucieństwa. Jane Taylor pisze scenariusz oparty na zeznaniach przed Komisją Prawdy i Pojednania, a makabryczna wizualność pochodzi od Williama Kentridge'a. Nasz postkolonializm, posttotalitaryzm bierze „biernych" w niewolę.

Płciowość to bój. Bój to płciowość.

Tak. *Ulisses* powstawał w trakcie Wielkiej Wojny. A po jej zakończeniu Freud ogłosił – wedle własnej definicji – „mitologię popędów": właściwa światu temu dychotomia instynktów życia i śmierci. Owa *Trieblehre* nakazuje Freudowi odpowiedzieć Einsteinowi w liście otwartym z roku 1932, że wojna jest nieunikniona. Moja Wojna nad Zatoką zdarzyła się na symulujących ekranach, zatem – według Baudrinarda – nie miała miejsca, choć – jeśli wierzyć raportowi *The Boston Globe* – spowodowała półtora miliona zgonów. Obejrzałem ją – jak wszyscy – na CNN. Powtarzając za Gertrudą Stein, „wojna – to agent reklamowy, który ogłasza światu to, co się z nim stało. Tak, tak to jest." Sadomasochizm: doświadczenie kresu, dekadencka praktyka *look businessu* czy poznanie losu popędów, wojny w nas i zdalnie przez nas sterowanej?

Kitliński Z naszego sadomasochizmu

Miłość – to sadomasochizm i czułość w jednym. W geometrycznych definicjach afektów powiada Spinoza, że *cupiditas* stanowi samą istotę człowieka, a owo pożądanie – dopowiedzmy – może nabrać przemocy z *Faidrosa.* Ratuje nas to, że miłość to przez-skończoność; gdzie jest cialo-i-duch inności. Wszystko w niej święte. W-brew: my; *bestiae humanae*: nasze prywatne sonaty; a raczej sonatiny o dwóch tematach: Eros i Thanatos, którzy rządzą również społeczeństwem. Joyce i jego filozofia już nie w buduarze, lecz w burdelu, fantazmująca sadomasochizm jego własnej i wielkiej historii. Miłość, religia i polityka: dobre, piękne czy okrutne, frenetyczne, podniecające? Jim nie wybrałby „lub", lecz, „i". Jesteśmy zatem coraz intensywniej i panami, i niewolnikami w jednym. Wedle Junga, cztery reakcje na chorobę wieku XIX – to Freud, Nietzsche, Joyce i Wielka Wojna. Jaka będzie reakcja na naszą chorobę?

Hanna SERKOWSKA

Wokół recepcji *Ciało-w-ciało* Luce Irigaray we Włoszech

Postać i system filozoficzny Luce Irigaray jest we Włoszech obiektem pewnego długotrwałego sporu, choć ograniczonego do feministycznie zorientowanych środowisk naukowych. Dodam, że włoska debata w przedmiocie zatacza znacznie szersze kręgi niż polska[1]. Rozłam stanowisk przebiega wyraźnie wzdłuż osi, którą wyznacza stosunek do myśli różnicy seksualnej, zwłaszcza w tej jej części, którą filozofka poświęciła omówieniu relacji matka-córka, prezentowanych z jednej strony przez psychoanalityczki, z drugiej – przez filozofki.

Psychoanaliza feministyczna – we Włoszech reprezentowana głównie przez Annę Salvo i Silvię Vegetti Finzi[2] – zrywa z dualizmem ciało-dusza, przeciwstawia pragnienie logosowi, a seksualność definiuje jako należącą zarówno do domeny ciała, jak i ducha. I, jak twierdzą badaczki, to właśnie psychoanalizie należy się prawo do zagospodarowania na własnym terenie ustaleń Irigaray. Psychoanaliza to

---

1/ W Polsce twórczość i myśl Irigaray propagują Agata Araszkiewicz i Barabara Smoleń (A. Araszkiewicz *Czarny ląd czarnego kontynentu. Relacja matka-córka w ujęciu Luce Irigaray*, w: *Ciało, płeć, literatura. Prace ofiarowane G. Ritzowi w 50 rocznicę urodzin*, Warszawa 2001, s. 671-705; B. Smoleń *Filozofia Luce Irigaray: dylematy recepcji*, „Teksty Drugie" 2000 nr 6, s. 94-106). Zarówno *Ciało-w-ciało* (Kraków 2000), jak *I jedna nie ruszy bez drugiej* („Teksty Drugie" 2000 nr 6, s. 107-113) przełożyła A. Araszkiewicz.

We Włoszech przekłady tekstów Irigaray pojawiały się począwszy od drugiej połowy lat 80., głównie za sprawą wspólnoty filozoficznej Diotima, a szczególnie jednej z matek-założycielek wspólnoty, Luisy Muraro. Przekłady włoskie tekstów Francuzki to: *Etica delia differnza sessuale*, Mediolan 1990; *Speculum. L'altra donna.* Mediolan 1989; *Questo sesso che non è un sesso.* Mediolan 1990. Zaś *Corpo a corpo con la madre,* przetłumaczona przez Luisę Muraro, ukazała się w zbiorze prac Irigaray pt. *Sessi e genealogie*, Mediolan 1989, s. 17-32.

2/ Zob. S. Vegetti Finzi, *Psicanalisi al femminile*, Rzym–Bari 1992.

ciągła subwersja skazana na wieczne czuwanie, nieufność, bowiem stale zagrożona ryzykiem wchłonięcia i udomowienia w obrębie jakiejś nowej formy metafizyki, normatywnego systemu wiedzy. W przeciwieństwie do systemów filozoficznych psychoanaliza daje, zdaniem Salvo, większą rękojmię oparcia się takiemu wchłonięciu[3].

Starcie psychoanalizy z filozofią na tle interpretacji zwłaszcza Irigarayańskiego ciało-w-ciało (szereg opracowań tak właśnie ową wymianę określa, choć sama Salvo woli mówić o niej jak o „trudnym dialogu"[4]) przebiega zgodnie z określonym scenariuszem. Psychoanaliza atakuje, filozofki zarzuty odpierają. Salvo twierdzi na przykład, że relację matka-córka i kwestie ich wzajemnej miłości należy chronić przed zakusami metafizyki czy, co gorsza, filozofii moralnej, czemu posłużyć miałby subwersywny potencjał samej relacji „ciało w ciało", jej ambiwalencja (np. matka jest równocześnie kochana i nienawidzona), zabezpieczający spuściznę francuskiej „heretyczki" przed „kategorycznymi imperatywami". By wykazać nieprzydatność czy niestosowalność filozoficznych uroszczeń, wynikających z filozofii różnicy, Anna Salvo cytuje Rosi Braidotti:

> Filozofia bowiem to dyscyplina, afirmująca władzę dyskursu, jest miejscem, w którym wiedza zawsze stanowiła władzę.[5]

Korzystając z faktu, że nazwisko Braidotti zostało tu wywołane, dodam gwoli rzetelności, że skoro formułowany przez nią ideał nomadycznej podmiotowości[6] zbliżony jest do tego, co Foucault nazywa antypamięcią, czyli formą oporu wobec asymilacji i homologacji, relacja matka-córka jest skrajnie antynomadologiczna. Antynomadologiczna w tym sensie, że można porównać ją raczej do sytuacji imigranta, kogoś, kto żyje przeszłością i przez to właśnie destabilizuje teraźniejszość. U córki (niczym u uciekiniera-imigranta) przeważać powinna pamięć, wspomnienie, wywołanie postaci matki z przeszłości. Tymczasem to, co zaleca Irigaray, Braidotti odrzuca. Odrzuca mianowicie pośrednią pozycję imigranta, którego relacja osadzona w przeszłości wymaga zawieszenia w teraźniejszości. To jest często niemożliwe. Horyzont, w którym żyje imigrant, jest naznaczony brakiem, nostalgią. Myśl ta znajduje swoje odzwierciedlenie w stwierdzeniu samej Irigaray, że w relacji z matką w sposób szczególny zaznacza się związek pragnienia z szaleństwem.

3/ A. Salvo, G. Buzzatti *Corpo a corpo. Madre e figlia nella psicanalisi*, Bari 1995, s. 12.

4/ Zob. *Vivere e pensare. Incontro sulle pratiche e sui saperi delle donne.* Quaderno n.3 del Centro Documentazione Donna di Firenze, 1989; *La licerca delle donne*, red. M.C. Marcuzzo, A. Rossi Doria, Turyn 1987; R. Braidotti *Patterns of Dissonance*, Cambridge 1991 (tłum. wł. *Dissonanze. Le donne e la filosofia confemporanea*, Mediolan 1994); A. Salvo, *Corpo a corpo...*, s. 33.

5/ R. Braidotti *Dissonanze...*, s. 34 (tłum. w tekście moje). Nawiasem mówiąc, takie postawienie sprawy przywodzi na myśl preferowane przez Hannah Arendt określenie „myślicielki politycznej" w miejsce filozofki.

6/ R. Braidotti *Soggetlo nomade. Femminismo e crisi della modernità,* Rzym 1995, s. 29-30.

Pragnienie matki jest bowiem pragnieniem szalonym, pozostającym w cieniu kultury niczym „czarny ląd". O szaleństwie pragnienia można pomiędzy tekstami Braidotti a Irigary rozprawiać zasadnie tylko w kontekście niemożliwości spełnienia, bowiem prawo ojca, kultura, porządek społeczny zabraniają ciało-w-ciało z matką, pisze Irigaray. Zaś zapożyczając terminologię Braidotti można by rzec, że niczym „imigrant" córka sama zakazuje sobie homologacji w teraźniejszości tej kultury i tego porządku symbolicznego. Warunkiem wstępnym dla ciało-w-ciało jest szaleństwo. Trzeba w pewnym sensie oszaleć, by chcieć pamiętać. Jeszcze większym szaleństwem jest jednak pamiętać nie chcieć: według Irigaray, „zapomnieniu blizny pępka odpowiada dziura w pajęczynie języka". Wypierając matkę, jak tego chce kultura, córka zostaje w punkcie milczenia, pozbawiona języka.

Zdaje się, że to właśnie krytyka p r a g n i e n i a, proponowana przez Luisę Muraro, główną propagatorkę myśli Irigaray we Włoszech, tak rozsierdziła przedstawicielki włoskiej psychoanalizy feministycznej. Pragnienia, podobnie jak żałoby po matce, córka nie powinna negować, ani się ich wyrzekać, twierdzi Salvo. Muraro pisze tak:

> Znowu pragnienie. Nic dziwnego, nic bowiem tak jak ono nie zdoła oprzeć się konstrukcjom myślowym. [...] Tymczasem pragnienie samo z siebie nie stworzy porządku symbolicznego.[7]

Skąd taki opór przed pragnieniem – zastanawia się Salvo – u filozofek ze stowarzyszenia Diotima. Czyżby dyscyplina filozoficzna zakładała istnienie jedynie podmiotów nieucieleśnionych (to już wyraźna aluzja do Adriany Cavarero[8]), pozbawionych życia, w śmiertelnym uścisku z myślą, hipostazowaną jako jedyne miejsce fundujące bycie? Stwierdzenie, że pragnienie uchyla się myśli, nie poddaje się konceptualizacji, przez to podtrzymując ją i fundując nie upoważnia, a przede wszystkim nie uzasadnia prób zapomnienia uczuć, namiętności, całej tej bezkształtnej magmy pragnień. Filozofka po prostu nie radzi sobie z ambiwalencją uczuć, z tą niezgłębioną i nieuchwytną materią, którą są uczucia. Jeśli bowiem zawierzyć diagnozie filozofek z kręgu Diotimy – twierdzi Salvo – porządek symboliczny matki nadal nie istnieje. Nie mógł powstać, bowiem matka, ta z ciało-w-ciało z córką, nie jest wszechwładną i normatywną założycielką jakiegoś porządku, depozytariuszką znaczeń i sensów, lecz tym, co tkwi w córkach i co, choć zgaszone i nieprzeźroczyste, jest nieusuwalną przeszkodą w kształtowaniu własnej tożsamości, podmiotowości i wreszcie w rozwijaniu twórczości przez córkę.

7/ L. Muraro *L'ordine simbolico della madre*, Rzym 1991, s. 24-25 (tłum. w tekście moje). Zob. także późniejszą pracę zbiorową pod szyldem Diotimy, poświęconą w całości relacji matka – córka w kulturze, literaturze, filozofii: *Il cielo stellato dentro di noi. L'ordine simbolico della madre*, Mediolan, 1992.

8/ A. Cavarero *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Feltrinelli 1997. Zob. omówienie zagadnienia „podmiotu ucieleśnionego" w inspirowanej myślą H. Arendt pracy A. Cavarero *Podmiot, tożsamość, narracja. Polemika A. Cavarero z R. Braidotti*, „Pamiętnik Literacki" 2000, z. 1, s. 245-255.

Nie o taki proces myślowy zabiega Salvo, by nie doceniając konieczności i znaczenia żałoby po matce uczynić z niej obiekt idealizacji jako tej, wraz z którą uległa rozproszeniu doskonałość i wszechwładza, w tym doskonałość i władza córki. Córka – naucza Irigaray – od ciała matki zostaje oddalona dwukrotnie. A jeśli celem odzyskania matki przez córkę ma być przywrócenie jej własnych pragnień, niewzorowanych ani nieupośrednionych w męskocentrycznym porządku symbolicznym, to nie może zapewnić córce takiej wolności także matka, pragnienie której i więzi z którą córka sama sobie zakazuje. Matka, hipotetyczna założycielka porządku symbolicznego (jak chce Muraro) nie może żywić żadnych własnych pragnień, jakim więc sposobem miałaby przywrócić odwagę ich posiadania córce. Przez pragnienie rozumie Salvo seksualność córki, opartą na namiętności do matki jako do „pierwszej i niezapomnianej" miłości swojego życia.

Skoro pragnienia i namiętności sprawiają filozof(k)om tak wielką trudność, może lepiej, żeby myśl Irigaray pozostała domeną psychoanalizy, sugeruje Salvo. W podobnym duchu psychoanalityczny aspekt myśli Francuzki podkreśla M. Whitford, najzwięźlej definiując jej metodę jako polegającą zasadniczo na poddaniu filozofii patriarchalnej seansowi psychoanalitycznemu. Irigaray sama bierze w nim udział w charakterze pacjentki, określając miejsce, z którego przemawia (*parkrfemme*)[9].

Także nacisk na praktyczne zorientowanie psychoanalizy, w przeciwieństwie do teoretycznych roztrząsań filozofii, zdaje się różnić strony sporu. W obszarze praktyki umieszcza Irigaray przede wszystkim owo ciało-w-ciało z matką, paradoksalną potrzebę mówienia o matce (mówienia „matką") niejako o sobie, ale też nie w trzeciej osobie. W trzeciej osobie więź tę opisywali mężczyźni, i tak mówiąc o niej, teraz córka zabija matkę i zabija siebie. Jedna bowiem nie ruszy bez drugiej. Uzależnienie to przy braku możliwości symbolizacji i reprezentacji w systemie kulturowym prowadzi do zaburzeń, którymi praktycy psychoanalizy i psychoterapii zajmują się od lat[10]. Uzależnienie od ciała matki odgrywa zatem decydującą rolę w życiu i psychice córki. Toteż w tym miejscu także rozwija swój argument włoska psychoanaliza feministyczna, przedstawiająca się jako jedyna prawowita spadkobierczyni myśli Francuzki[11]. I mimo iż – jak przyznaje Salvo – psychoanaliza nie wyczerpuje wszystkich pól eksploatacji Irigaray'ńskiego ciało-w-ciało, to

---

9/ Zob. B. Smoleń, która podaje za Margaret Whitford *(Luce Irigaray. Philosphy in the feminine*, London & NY 1991), że Irigaray, praktykująca filozofka, była także i w pewnym sensie pozostała praktykującą psychoanalityczką (B. Smoleń *Filozofia*..., s. 102-103), nigdy zaś nie zajmowała się badaniem uwikłań powstających pomiędzy feminizmem i filozofią, jak to czyni Braidotti.

10/ Ciała „symptomatyczne", bulimiczne, anorektyczne, *piercing*; wszystko to w dużym stopniu wynika – ich zdaniem – z zaburzonej lub nieistniejącej więzi z matką, bowiem w miłości do matki bierze swój początek tożsamość, ale i seksualność córki, jej relacja z własnym ciałem. Zarazem to „symptomatyczne" ciało córki jest jedynym dowodem istnienia matki, jest jego milczącym świadectwem.

11/ A. Salvo, G. Buzzatti *Corpo a corpo*..., s. 37.

zdecydowanie odrzucić należy podobne roszczenie – konkurencyjne i formułowane w opozycji do roszczeń psychoanalizy na zasadzie *aut aut* – wysuwane przez przedstawicielki feministycznej filozofii. System ciało-w-cialo przeniesiony w sferę uczuć i popędów zaczyna dla Salvo oświetlać szereg zespołów zaburzeń (zwłaszcza lawinowo rosnącej liczby zapadających w ostatnich latach na anoreksję i bulimię) wywołanych koniecznością „zabijania matki w sobie" jako ceną za wejście w obszar męskiego porządku symbolicznego. To psychoanaliza, a nie filozofia jest dyscypliną zrywającą z dualizmem *logos*-pragnienie. Nie stara się przy tym zacierać śladów, które pragnienie owo pozostawia.

W 1992 roku ukazuje się kolejny zbiór esejów pod szyldem Diotimy, poświęconych „porządkowi symbolicznemu matki". Potwierdza w nim Muraro, co napisała wcześniej, że nasza cywilizacja nie jest urządzona tak, by córka zdołała nauczyć się miłości do matki: religia, filozofia, a nawet sztuka i literatura nie uczą miłości kobiety do własnej matki. Kwestionowany jako nieistniejący porządek symboliczny matki – a stanowiący podstawę teorii Muraro – powstaje dopiero z chwilą, kiedy córka nauczy się kochać matkę i odczuwać wobec niej wdzięczność. Przekładając to stwierdzenie na język filozofii, Muraro powiada:

> twierdzę, że jedynie umiejętność kochania matki daje córce autentyczne poczucie bycia.[12]

Jest wreszcie coś jeszcze w systemie ciało-w-ciało, o czym mówi się najrzadziej: wyraźna lesbijska wymowa nawiązania do pierwotnej więzi córki z ciałem matki, więzi akcentowanej w pracach Irigaray. Żadna ze wskazanych tu stron sporu nie odniosła się do tak zdefiniowanego pragnienia, co nie dziwi, jeśli zauważymy, że ostracyzm, na który narażony jest we Włoszech (podobnie, jak i w innych krajach) męski homoseksualizm jest niczym w porównaniu z nieprzychylnością zarezerwowaną dla obrazów i reprezentacji związków lesbijskich[13]. Czyżby i to także kryło się pod pojęciem „opuszczenia" kobiety (matki, drugiej kobiety) w kulturze, dla którego Irigaray posłużyła się określeniem *déreliction*?

12/ *Il cielo stellato...*, s. 12-13 i 18.

13/ Aldo Busi to skandalista o świetnie opanowanej strategii marketingowej, umiejętnie zagospodarowujący spuściznę po Pier Paolo Pasolinim i Pier Vittorio Tondellim. Jego powieści i opowiadania są chętnie wydawane, szeroko komentowane, nagradzane. Zupełnie inaczej mają się sprawy z pisarkami takimi, jak Melania G. Mazzucco czy Elena Stancanelli (poruszającymi w swoich utworach wątki lesbijskie), wobec których ani media, ani kapituły nagród literackich już nie są równie przechylne. Wyjątek może stanowi akceptowana już powszechnie i uznawana twórczość Daci Maraini. W jej utworach także przewija się temat kobiecego homoerotyzmu (zwłaszcza w *Storia di Piera* oraz *Lettere a Marina*).

Anna ŁEBKOWSKA

O pragnieniu empatii w prozie polskiej końca XX wieku

I.

Jest rzeczą zastanawiającą, jak często problem empatii pojawia się w twórczości prozatorskiej ostatnich lat. Wyraźnie daje o sobie znać w paratekstowych wypowiedziach współczesnych pisarzy i – co istotne – zwłaszcza w tych, które bądź odsłaniają poglądy na istotę i funkcje literatury, bądź ujawniają pisarskie sposoby lektury.

Niezwykle dobitnie kwestie tego rodzaju stawiane są w podręczniku (a właściwie poradniku) Izabeli Filipiak pt. *Twórcze pisanie dla młodych panien*[1]. Znajdujemy tu takie oto stwierdzenia:

> Umiejętność wejścia w świadomość innej osoby, prawdziwej lub zmyślonej, jest istotą twórczości, a zarazem jednym z warunków naszego współistnienia w świecie [...]. Umiejętność doświadczenia tego, co odczuwają inni jest także warunkiem pisania. (T, s. 214)
>
> Pisanie wtedy staje się pomostem, który wprowadza nas w różne światy, wewnętrzne i zewnętrzne. (T, s. 215)
>
> Oczywiście wychodzimy poza doraźne spostrzeżenia z pomocą wyobraźni, intuicji i empatii. (T, s. 155)

I w innym miejscu, w kontekście „momentów istnienia" w sensie, jaki temu określeniu nadała Virginia Woolf:

> Czy nasza bohaterka jest skłonna postrzegać rzeczy tylko ze swojej, naznaczonej emocjonalnie perspektywy? Czy też potrafi utrzymać siebie i własne działania w odpowiednim związku i proporcjach do innych istot i ich intencji? (T, s. 123)

1/ I. Filipiak *Twórcze pisanie dla młodych panien*, Warszawa 1999; dalej oznaczone T. z numerem strony.

To tylko kilka z cytatów, problem empatii powraca w *Twórczym pisaniu* wielokrotnie i w różnych funkcjach.

Z kolei Olga Tokarczuk w swoim zapisie lektury *Lalki*[2] powiada m.in. tak:

> Istnieje jednak słowo większe, potężniejsze czy może bardziej fundamentalne [...], zawiera w sobie miłość, nie umniejszając jej. Chodzi o współczucie – lecz nie o to zredukowane na Zachodzie do stosunku człowieka szczęśliwego do mniej szczęśliwego, lecz bliższe znaczeniowo współodczuwaniu, współbyciu, relacji tak bliskiej, że zacierającej granice między „ja" i „nie-ja". [...] Takie współ-czucie nie jest czymś mniej intensywnym niż miłość. To autentyczne i głębokie odczuwanie własnego bólu i rozpoznawanie bólu u innych. (L, s. 59)
>
> Jedną z ważniejszych cech człowieka próżnego byłaby niezdolność do empatii, do współczucia. Współczucie bierze się pewnie z rzadkiej umiejętności postrzegania innych jako siebie albo odwrotnie – takiego postrzegania innych, jakby się było ta drugą, inną osobą. Współczucie – czyli współodczuwanie, emocjonalna identyfikacja. (L, s. 56-57)

W *Lekcji pisania*[3] napotkać można takie zdanie:

> Im słabszą osobowość dominującą ma ten, który pisze, tym większy ma dostęp do osobowości alternatywnych. Tym bardziej przekonujące postaci jest w stanie stworzyć.

By jednak nie nabrać złudnych przekonań, że zagadnienie empatii interesuje wyłącznie pisarki, oto inne przykłady: problem współodczucia połączony ze współcierpieniem pojawia się w tekście Henryka Grynberga, co znamienne z przyjętego przeze mnie punktu widzenia – również zamieszczonym w *Lekcji pisania*. Autor *Kadiszu* pisze o twórczości Rymkiewicza:

> Jest u niego także inna rzadkość: szczery żal, jak we wspomnieniach Vincenza – to, co nazywa się współcierpieniem.[4]

Jako zwolennik empatycznej bliskości, aczkolwiek specyficznie rozumianej (o czym za chwilę) deklaruje się zwłaszcza Marek Bieńczyk[5] w autokomentarzu do swej powieści *Tworki* stwierdza:

> moją intencją, a właściwie głębokim pragnieniem było zniszczenie pośredniości, dotknięcie tamtego świata, przejście w tamtą rzeczywistość...[6]

2/ O. Tokarczuk *Lalka i perła*, Kraków 2001; dalej oznaczone L z numerem strony.

3/ O. Tokarczuk *Logofilia, czyli pewien stan ducha. Kilka pośrednich odpowiedzi na pytanie, czy pisania można się nauczyć*, w: *Lekcja pisania*, Wyd. Czarne 1998, s. 160.

4/ H. Grynberg *Szkoła opowiadania*, w: *Lekcja pisania*, s. 70.

5/ M. Bieńczyk *Tworki*, Warszawa 1999, s. 194. Warto w tym miejscu przypomnieć ważny dla interpretacji tej powieści Bieńczyka i analizujący właśnie problem empatii artykuł Macieja Lecińskiego pt. *„Likwidacja przewagi". Empatia i praca żałoby w „Tworkach" Marka Bieńczyka* („Teksty Drugie" 2001 nr 1).

6/ W. Chmielewski *Imię Soni. Rozmowa z Markiem Bieńczykiem autorem powieści „Tworki"*, „Rzeczpospolita" – Gazeta Plus Minus 1999 nr 159, s. 5.

I w innym miejscu o postaciach tej powieści:

> Nie, ten język nie jest w powieści żadną manierą [...]. Tylko w ten sposób mogłem autentycznie do nich się zbliżyć, dać im swój język i wziąć od nich ich język.
>
> Chcę się z nimi spotkać nie w polu konkretnych faktów, o których niewiele wiem, lecz w czymś najbardziej dla piszącego żywym, cielesnym – w języku, którym ich wchłaniam, tak jak oni wchłaniają mnie swoim [...]. *Tworki* wydają mi się, wbrew zarzutowi abstrakcyjności, takim właśnie doświadczeniem użyczenia własnej przestrzeni, własnego ciała, wchłaniania, likwidacji przewagi.[7]

Zwłaszcza jednak postawę tę widać w posłowiu do pism Canettiego, wyjątkowo bliskich autorowi *Terminalu*. Bieńczyk zresztą empatycznie czyta i interpretuje pisarstwo autora *Sumienia słów*. W wywiadzie dla „Polityki" powiada tak:

> u Canettiego jest to rzeczywiście empatia bardzo cielesna, głęboko doznawana, wszystkimi zmysłami, całym ciałem.[8]

I wreszcie sam Canetti, ideologiczny mistrz Bieńczyka, o zadaniach pisarzy:

> Powinni umieć stać się każdym, również tym najmniejszym, najbardziej naiwnym, zupełnie bezsilnym. [...] Próbowano nazwać ten proces na różne sposoby, mówiono na przykład o wczuwaniu się, o empatii. [...]. Ale jakkolwiek się to nazywa, trudno byłoby znaleźć kogoś, kto odważyłby się wątpić, że chodzi tu o coś rzeczywistego i bardzo cennego. W nieustannym ćwiczeniu się, w nieubłaganym doświadczaniu różnego rodzaju ludzi, wszystkich, a w szczególności takich, którym poświęca się najmniej uwagi, w wytrwałej przez żaden system nieograniczonej ani niesparaliżowanej metodzie tych ćwiczeń chciałbym widzieć właściwe powołanie pisarza.[9]

To tylko niektóre spośród wielu wypowiedzi. Pierwsze pytanie, które się w takiej sytuacji nasuwa brzmi następująco: czy empatia mieści się dziś wyłącznie w sferze postulatów, czy – a jeśli to jak – przejawia się w samej literaturze? I drugie pytanie, które zwłaszcza historyk literatury musi postawić: czyżby zainteresowanie empatią, widoczne w wypowiedziach pisarzy poświadczać miało pragnienie powrotu do tendencji dobrze przecież znanych w literaturze, zwłaszcza na przełomie wieków XIX i XX? Czy na przykład wykorzystuje się dziś przetarte szlaki sprawdzonych wówczas technik narracyjnych?

Trudno oprzeć się wrażeniu, że znajdujemy się na terenie już uprawianym zarówno przez literaturę, jak i przez dyskurs jej poświęcony; że znajdujemy się wśród pojęć w tym właśnie okresie w estetyce i krytyce literackiej intensywnie obecnych. Wszak kwestie współodczuwania, wczucia czy wreszcie empatii wtedy

7/ M. Wolny *Słowo w akcji. Rozmowa z Markiem Bieńczykiem, literackim laureatem Paszportu „Polityki"*, „Polityka" 2000 nr 5, s. 4.

8/ Tamże, s. 5.

9/ E. *Canetti Sumienie słów: Eseje*, przeł. M. Przybyłowska, I. Krońska, posł. M. Bieńczyk, Kraków 1999, s. 320.

właśnie były rozpowszechnione i to w wielorakich znaczeniach i płaszczyznach[10]. Przypomnieć tu trzeba, że przez Michała Głowińskiego empatia opisana została jako główny – obok ekspresji – wyróżnik krytyki młodopolskiej[11]. Tu, a więc na obszarze dyskursu o literaturze, teoria wczucia skupiała się – ujmując rzecz w ogromnym skrócie – na przeżyciu estetycznym, pojmowanym jako „rezonans psychiczny" między podmiotem a przedmiotem estetycznym, łączyła się z przerzuceniem aktywności psychicznej na przedmiot czy z projekcją uczuć na przedmiot; wiązała się przede wszystkim z rodzajem wrażliwości estetycznej, z relacjami między podmiotem badawczym i dziełem, a w istocie jego autorem. Zatem jako sposób obcowania z dziełem jednoczyła estetykę z psychologią. Przede wszystkim wysuwały się tu na plan pierwszy relacje między badaczem i autorem. Natomiast w samej literaturze, konkretnie w epice, zasada wczucia pojmowana jako „bezpośrednia (tj. nie oparta na domyśle czy wyznaniu osoby trzeciej) penetracja przebiegów cudzego życia psychicznego"[12] ujęta przez Flauberta jako zalecenie, by „wysiłkiem ducha przenosić się do swych postaci, a nie przyciągać je do siebie"[13], przybrała formę znanych powszechnie, wielokrotnie analizowanych strategii narracyjnych, ujawniających się w relacji między narratorem a postacią, wnikliwie zresztą opisanych (także w czasach znacznie późniejszych) jako narracja personalna, odmiany mowy pozornie zależnej, techniki punktu widzenia i tak dalej[14]. Za-

---

10/ Dla porządku przypomnę, że z jednej strony łączone były z estetyczną teorią wczucia – początkowo określaną mianem *Einfuhlung*. Angielski termin *empathy* został faktycznie wynaleziony przez Titchenera (1909) jako – za pośrednictwem greki – tłumaczenie niemieckiego pojęcia używanego przez Theodora Lippsa. Dziś wskazuje się jednak na różnice w zakresach pojęciowych obu terminów. Pierwsze sygnały zwykło się dostrzegać u Herdera, Novalisa, Le Maitre'go, Vischera związanego z Heglem i przede wszystkim właśnie u Theodora Lippsa w jego dziele (1903) poświęconym estetyce. Z kolei w późniejszych teoriach filozoficznych Maxa Schelera czy Edyty Stein wymiar etyczny wysuwa się w tej kategorii zdecydowanie na plan pierwszy. Prócz rozprawy Józefa Rembowskiego pt. *Empatia* (Warszawa 1989), zawierającej rys historyczny przeobrażeń zachodzących w rozumieniu tego pojęcia w perspektywie psychologii, a zwłaszcza psychologii społecznej warto przywołać tu książkę M.H. Davisa pt. *Empatia. O umiejętności współodczuwania* (tłum. J. Kubiak, Gdańsk 2001).

11/ M. Głowiński *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997.

12/ H. Markiewicz *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984, s. 89.

13/ Cyt za W. Tomasik *Od Bally'ego do Banfield (i dalej). Sześć rozpraw o „mowie pozornie zależnej"*, Bydgoszcz 1992, s. 47.

14/ Ale nieco paradoksalnie narastające zainteresowanie świadomością i sposobami jej ukazywania – przysługując się rozwojowi powieści psychologicznej – prowadzi do różnych form redukcji postaci. Ważniejsza okazała się wówczas – w efekcie zderzenia depersonalizacji podmiotu i fascynacji indywidualizmem – analiza przejawów świadomości.

zwyczaj narrator nieobecny był tu jako osoba, obecny jako wiedza o wnętrzu postaci, wiedza o przeźroczystej dlań jego świadomości[15].

2.

A zatem wracam do pytań początkowych: czy w dzisiejszym „świecie literackości"[16], a więc w paratekstowych wypowiedziach pisarzy, w samej literaturze czy w ogóle we współczesnej atmosferze intelektualnej rozumienie „empatii" funkcjonuje w tym samym zakresie znaczeniowym, co blisko sto lat temu? Czy na mapie określającej granice tego pojęcia zaznaczyły się jakieś zmiany?

Otóż stwierdzić należy, że współczesna wyraźna tęsknota za współodczuwaniem uruchamia pewne sfery spośród tych, które na początku XX wieku także były obecne, wyznacza jednak całkowicie inną hierarchię i inne wewnętrzne zróżnicowanie, a ponadto rozprzestrzenia się w innych niż wówczas kierunkach. Zdecydowanie dobitniej uwidacznia się dziś podłoże antropologiczno-kulturowe, psychologiczne (obecne wprawdzie wcześniej, ale dziś zdecydowanie zmierzające w stronę psychologii społecznej) i zarazem etyczno-ideowe. W mniejszym stopniu uaktywnione zostaje podłoże estetyczne. Zwłaszcza w mniejszym stopniu ujawnia się podłoże metodologiczne, związane z obcowaniem badacza z dziełem. Nie wybija się na plan pierwszy ten wątek w namyśle nad współodczuciem, który wiązał się z relacją „badacz – autor", a polegać miał na empatycznym wejściu w stan duszy autora, na wejściu przez intuicję, przez wczucie się w jego stan psychiczny. Co jednak nie oznacza, że wątek ten nie istnieje całkowicie, czy że został zupełnie wyrugowany. W pewnych formach i w pewnych tendencjach badawczych (choć pod inną postacią i w innym wymiarze) zdaje się powracać. Jak powiadam, inne jest dziś rozłożenie akcentów[17].

15/ Dla Dorrit Cohn – wnikliwej badaczki literackich sposobów ukazywania świadomości – nurt narracyjny, który określa mianem „monologu empatycznego", wiedzie od Flauberta i *Ambasadorów* H. Jamesa, przez twórczość Kafki i V. Woolf aż do *Podglądacza* Robbe-Grilleta (D. Cohn *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton 1978.

16/ W znaczeniu, które temu pojęciu nadal Kazimierz Bartoszyński w swej książce *Powieść w świecie literackości* (Warszawa 1991).

17/ Trzeba by tu przynajmniej napomknąć, że po pierwsze, w dyskursie teoretycznoliterackim daje się ostatnio zauważyć wzrost zainteresowania relacją między czytelnikiem a postacią; na tym właśnie terytorium kategoria ta zdaje się odradzać, np. K. Walton analizuje problem empatycznej identyfikacji czytelnika z bohaterem literackim – w ramach fikcji, bada się symulacje dokonywane przez czytelnika, możliwe światy tworzone przez identyfikujacego się z postacią odbiorcę (G. Currie, E. Travor Bannet) itd. Po drugie, porównując współczesne zaintrygowanie empatią z rolą *Einfuhlung* w epoce Młodej Polski, trzeba podkreślić, że nie sposób mówić dziś o takiej psychologizacji czy o takiej personalizacji dyskursu krytycznoliterackiego, jaka panowała wówczas. Można jednak obecnie dostrzec pewne sygnały jej powrotu – choć w odmienionym kształcie – zarówno w Barthesowskiej formule czytania/pisania, jak i w pewnych odmianach krytyki

Przede wszystkim, punkt ciężkości przechyla się nie tyle w stronę modernistycznej tęsknoty za kreującą energią psychiczną jednoczącą twórcę z istotą świata, ile w stronę „światów międzyludzkich", choć różnie uobecnianych. Miejsce ważne, a często główne obok współodczucia zajmuje tu współczucie utożsamiane ze współcierpieniem. Tak więc empatia i sympatia (w sensie współczucia właśnie) traktowane bywają niemal synonimicznie i utożsamiane ze współbyciem z tymi, którzy są wykluczeni, inni, odmienni, skazani na milczenie itp. Ponadto w dzisiejszym literackim namyśle nad empatią daje się zauważyć wyostrzona świadomość czających się na tym obszarze niebezpieczeństw, świadomość ciemnych stron ujawniających się przy wypaczeniu zasady współodczuwania. Przede wszystkim daje o sobie znać niepokój związany z niebezpieczeństwem oswojenia inności przez jej zagarnięcie[18], przez – by tak rzec – imperialne jej zawłaszczenie czy – jeszcze inaczej mówiąc – przez identyfikację z innym na zasadzie fałszywej uzurpacji, naruszenia cudzej autonomii (ujawnione w tekstach antropologiczno-kulturowych Clifforda, Davisa, Baumana i innych). Niebezpieczeństwo to – wyjątkowo mocno ostatnio podkreślane – zagraża zwłaszcza wówczas, gdy współodczucie utożsamia się wyłącznie z projekcją własnego „ja" i zarazem ze stosowaniem reguł – stereotypów odczuwania czy intelektualno-wyobraźniowego rozumienia „innego", ale – koniec końców – wedle praw własnych. I drugie niebezpieczeństwo, a raczej druga strona medalu: empatia może być żądaniem wobec pewnych grup społecznych (zawsze tych podporządkowanych) opresywnie wymagana. Narzucana budzi poczucie pełnego uzależnienia od panujących stereotypów i czasem również odruch buntu[19].

* * *

W niniejszym artykule ograniczę się wyłącznie do tego, co – jakby powiedział Miłosz – „międzyludzkie". Nie oznacza to z kolei, że empatia – jako współodczuwanie z tym, co pozbawione głosu, empatia z tym, co pozaludzkie, ze światem milczenia w sensie świata rzeczy – nie jest obecna w dzisiejszej literaturze. Dobrze przecież wiadomo, że empatyczne obdarzanie bytem literackim rozpościera się również na obszar pozaosobowy i w tym sensie niemy[20]. Tu zresztą także zwrot w stronę etyki jest wyraźny. Ten typ obcowania ze światem – by trzymać się ciągle

feministycznej, gdzie często spotyka się afirmującą identyfikację między badaczką, autorką i narratorką, a także postacią literacką.

18/ Pisze o tym także Leciński (*„Likwidacja przewagi"*...).

19/ Świadomość tych niebezpieczeństw także towarzyszy współczesnej prozie. Tymi zagadnieniami, a zwłaszcza relacją między empatią a stereotypizacją (w tym empatycznością w systemie patriarchalnym) szerzej zajęłam się w referacie pt. *Między empatią a stereotypem*, wygłoszonym na XXXI Konferencji Teoretycznoliterackiej poświęconej stereotypom w literaturze.

20/ Oto niektóre z poleceń *Twórczego pisania*: „Stań się planetą. Stań się ostrygą. Zapisz monolog dla atomu wodoru" (T, s. 268).

jeszcze wypowiedzi twórców, choć tym razem wyjątkowo będzie to wypowiedź poetki – Julia Hartwig określa następująco:

> To jest nawoływanie skierowane do mnie samej, by spojrzeć na świat w stanie możliwie czystym [...]. Zarazem jest to prośba o empatię, o to, żeby zrozumieć każdy przedmiot i każde stworzenie w jego istnieniu osobnym, autonomicznym. Nie narzucać mu siebie. Nie ustawiać się w centrum świata.[21]

3.

Na pierwszym miejscu wypada tu jednak zadać pytanie całkowicie podstawowe, mianowicie: czy relacja między „ja – nie-ja" („ja – inny"), przybierająca kształt współodczuwania zagnieździła się w repertuarze dzisiejszych postulatów jako dążenie domagające się realizacji czy też raczej jako jeszcze jedna tęsknota za tym, co nieosiągalne? Czy dają się otworzyć „przejścia między ludźmi" w takim znaczeniu, jakim obdarzył je Elias Canetti? Można by się na przykład zastanawiać, czy proza lat 90., stawiająca niejako z powrotem „ja" podmiotowe w centrum, sprzyja empatyczności? Zwłaszcza, że bohater współczesnej prozy z reguły pozbawiony jest domkniętej, scalonej tożsamości, co więcej, opisywany bywa przez alienację, reifikację, przygodność egzystencji. Otóż w prozie tej wyraźnie daje się zauważyć nurt, w którym dominuje pęknięcie między poczuciem niemożliwości współodczuwania (i w tym sensie nieprzekraczalności granic „innego"), a zarazem próbami przekroczenia tych granic. A zatem to, co nieosiągalne uobecniać się może przez nieobecność. Łatwo tu wskazać antecedencje, Gombrowiczowskie w szczególności. Oto Gombrowiczowska rzeczywistość międzyludzka w znamiennej interpretacji Miłosza:

> Ludzie dotykają ludzi wyłącznie, żeby siebie władzą napompować, dotkniętych umniejszyć [...]. Tak więc bez ustanku w tłumie, bez ustanku wystawieni jedni na drugich, ludzie są pozbawieni kontaktu ze sobą, poza kontaktem dominowania. Stosuje się to zarówno do ich ciał, jak dusz. Otóż Gombrowicz, podając w wątpliwość istnienie czegokolwiek poza danymi naszej świadomości, nie wątpił o jednym: o bólu, i ten cudzy ból przywracał światu realność. Cóż jednak, jaką pociechę może mieć człowiek zamknięty w swym bólu, jeżeli jego bliźni albo go dominuje, albo jest przez niego dominowany, a spotkanie się nigdy nie następuje. Ani pomiędzy postaciami w obrębie powieści czy dramatu, ani pomiędzy postaciami i autorem.[22]

Empatia funkcjonuje w tym nurcie jako kategoria obecna jedynie przez swój nieosiągalny wymiar. Poznanie innego przez wczucie, wyobrażenie sobie cudzych stanów – czy to na drodze intelektualnej czy wyobraźniowo-emocjonalnej z góry niejako skazane jest na fiasko. Monadyczność podmiotu odbiera nadzieję na em-

---

21/ *Sztuka patrzenia. Z Julią Hartwig rozmawiają K. Janowska i P. Mucharski.* „Tygodnik Powszechny" 2001 nr 33.

22/ Cz. Miłosz *Prywatne obowiązki*, Paryż 1972, s. 145.

patyczne obcowanie. Tak dzieje się w pewnych powieściach z nurtu „rodzinnego" prozy współczesnej, na przykład u Zyty Rudzkiej w powieści *Białe klisze*, w *Siostrze* Małgorzaty Saramonowicz czy w *Absolutnej amnezji* Izabeli Filipiak. Wspomniane pęknięcie wydobyte zostaje zwłaszcza dzięki skrajnie fragmentarycznej narracji, na zasadzie nie tyle zszywanego *patchworku*, ile rozsypanej układanki. Ustawicznie rozrywane opowieści ukazują postacie wyłącznie przez ich zewnętrzny opis, przy niemal całkowicie zredukowanym wkraczaniu w głąb ich psychiki i odarciu z indywidualności. Na przykład wzajemna reifikacja i zarazem brak jakichkolwiek pomostów w *Białych kliszach* uwidacznia się nie tylko przez konstrukcję fabuły, relacje interpersonalne (zależności prowadzą tu do zabójstwa), ale także przez dialogi postaci. Kobiety pozbawione są imion własnych, określenia sugerują ich wiek (dziewczyna, kobieta); właścicielami imion są jedynie mężczyźni, ale imiona te wydobywają mityzację opowiadanej historii, imię ojca i syna powtarza się, a brzmi: Adam-Kadman. Zasada pęknięcia między całkowitą niemożnością a pragnieniem współbycia organizuje wszystkie poziomy tej powieści łącznie z tytułem – tytułowe białe klisze pojawiają się w powieści obleczone w przedmiotowy konkret, jako fotografie, jako zarazem swoiste medium w kontaktach międzyludzkich; ponadto funkcjonują w tekście w swym wymiarze metaforycznym, wyraziście zresztą dopowiedzianym:

> Kobieta wróciła do siebie. Czuła się tu bezpiecznie. Wiedziała, że każde z nich istniało tylko w swej rzeczywistości, w hermetycznym świecie myśli, sądów, uczuć i wyobrażeń.
>
> Taki stan rzeczy mógłby być dobrodziejstwem, gdyż wszystko inne, co poznali do tej pory: namiętności, walki, przygody, przyjaźnie i nadzieje, wszystko to w jednej chwili odwróciło się do nich pokazując swe prawdziwe twarze – białe klisze [...].
>
> Ale mogło to być też klęską
>
> Porażką, którą jednak musisz wkalkulować i wrysować w życie.[23]

Z kolei w powieści Małgorzaty Holender *Klinika lalek leitmotivem* jest zdanie: „Nie można się wtopić, z nikim nigdy stopić, i tak nie uciekniesz, nawet gdy uciekasz". Cząstki zdarzeń opowiadane równie urywkowo łączą się z zamkniętym kręgiem patologicznych relacji, relacji bez wyjścia. Efekt ten potęgują imiona własne postaci, ograniczone wyłącznie do zależności rodzinnych. „Otwarte przejścia między ludźmi" – by posłużyć się metaforą Canettiego – pozostają na głucho zatrzaśnięte nie tylko w pewnych powieściach z nurtu „rodzinnego" prozy współczesnej. Tak dzieje się też w nurcie prozy wykorzenienia, wykluczenia, wyobcowania w powieściach „podróżujących monad" (w prozie Zbigniewa Kruszyńskego, zwłaszcza w powieści *Schwedenkrauter*, opartej zarazem na narracji pierwszoosobowej i na narracyjnej opozycji „my – wy", opozycji do końca w tej powieści nieprzekraczalnej i wyobcowanie utrwalającej). Rzec by można, że brak empatii jest tu negatywnie jej apoteozą, że współodczucie emanuje tu swoją nieobecnością.

23/ Z. Rudzka *Białe klisze*, Izabelin 1997, s. 127.

4.

Trzeba jednak przyznać, że w prozie ostatniej dekady akcenty rozkładają się bardzo różnie. Gdyby szukać zróżnicowań najbardziej podstawowych, zaznaczałyby się one między biegunem empatii postulowanej w wypowiedziach pozaliterackich – empatii traktowanej wręcz jako powinność literatury – a biegunem współodczucia nieosiągalnego, acz upragnionego. Nie sposób nie dodać, że te dwie skrajności nie są od siebie tak znowu odległe – jedna jest odbiciem drugiej, obydwie są sobą wzajemnie podszyte. Najistotniejsze jest jednak to, co dzieje się między tymi biegunami.

Przede wszystkim techniki narracyjne wypracowane pod koniec XIX wieku, mimo że gwarantować miały penetrację cudzej świadomości, są dziś zdecydowanie w odwrocie. Panuje skłonność do ukazywania psychiki jako rzeczywistości niepenetrowalnej. Narracja personalna, choć czasem obecna, należy do rzadkości. Najchętniej wykorzystywana bywa, o czym zresztą pisano, narracja pierwszoosobowa, stosowana dzięki – jak należy sądzić – całej gamie możliwości przez nią oferowanych: od obserwatora jedynie uczestniczącego w świecie, po wcielającego się w innych; od ujawnionej narracyjności po rozszczepienie zaimków osobowych i zarazem dzięki powściągliwości, którą *implicite* w sobie zawiera. Z jednej strony wczuwanie się w stan innej postaci dane jest tu zazwyczaj przez procedury zgodne z możliwościami poznawczymi konkretnego podmiotu, a zatem od poznania intelektualnego po wczucie czysto emocjonalne. Albowiem ten typ narracji niejako z założenia ujmuje cudzą świadomość jedynie przez przypuszczenia i hipotezy, a więc nadaje świadomości tej nieprzejrzysty charakter i tak dalej[24]. Z drugiej jednak strony współczesną narrację pierwszoosobową charakteryzuje znamienna oscylacja między narratorem osobowym – obecnym wewnątrz świata przedstawionego i zarazem zewnętrznym kreatorem. W tym właśnie wymiarze narrator odsłania przeźroczysty charakter opisywanej psychiki, jednocześnie z premedytacją obnażając fikcyjny charakter kreowanego przez siebie świata – fikcjotwórstwo zostaje odsłonięte.

Co więcej, gdyby szukać dalszych zróżnicowań, stwierdzić by należało, że w prozie współczesnej (niezależnie od zróżnicowań pokoleniowych) uwyraźniają się dwa podstawowe typy, dwie próby uobecnienia empatii, hipotetycznego odtworzenia w sobie „innego" bez naruszenia jego autonomii. Typy te z reguły – choć nie zawsze – odzwierciedlają w sobie albo wysiłek poznawczy połączony z interpretacją, albo dążenie do bliskości emocjonalnej, prowadzą więc od działań wytyczanych przez *ratio* po wczucie oparte na emocjach.

Pierwszy z owych typów osiągany bywa przez ciągi opowieści za pomocą – czasem wielokrotnie ponawianych – narracji rekonstruujących przeszłość, empatycznie wyobrażonych hipotetycznych historii lub ciągów możliwych wersji zdarzeń ukazanych w fikcjonalnym wymiarze. W ten sposób dąży się tu (z całą świadomością aktu kreacji) do odtworzenia w sobie tożsamości „innego" przez opowieść. Pod-

24/ Strategie te opisane zostały przez D. Cohn (*Transparent*...).

stawowa dla tego typu figura to poszukiwanie na zasadzie bądź wyprawy w nieznane, bądź przez przyjmowanie roli detektywa, dociekliwego biografa odtwarzającego na przykład przeszłość bohatera.

Drugi typ to wywoływanie w sobie „innych", próby wytworzenia w sobie cudzych stanów emocjonalnych, wyobrażeń, cudzego świata przez wcielanie się czy upodabnianie do innej osoby. Typ ten sprowadza się często do wchodzenia w rolę czy do wielorakich form reprezentacji. Jego figurą jest wizerunek w wielu sensach tego słowa, w znaczeniu zarówno rzeczy, jak i przedstawienia, można by tu wymienić zarówno przedmioty pośrednio określające postać i zarazem pośredniczące między postaciami, jak i wszelkiego rodzaju ich wizerunki (obrazy, fotografie, szkice, portrety, zapisy, np. listy, także w grę tu wchodzi współbycie przez język, przez przyjmowanie czyjegoś sposobu mówienia o świecie czy przez – jakby powiedział Bachtin – otwarcie na cudzy głos.

Obydwa typy pragnienia empatii przenikają się wzajemnie. Obrazy domagają się „odwijania" narracji wstecz, opowiadania o tym, co było, a także o tym, co będzie; z kolei narracja dopełnia się dzięki przedmiotom, a zwłaszcza obrazom i ich nośności interpretacyjnej.

Co istotne, obydwa te rodzaje współodczucia (czy strategii empatycznych) łączy istotna cecha wspólna, którą w równym stopniu są nasycone. Otóż wszystkie one mają prawo pojawić się jedynie jako mediatyzacja, jako sfery pośrednictwa (nakładanych opowieści i obrazów), czasem wyłącznie poprzez wyobraźnię kreowanych, czasem przybierających nieskrywaną formę nakładanych fikcji. Te różnorakie formy pośredniczące tworzą jedyną drogę utrudniającą i zarazem ułatwiającą wzajemny kontakt; drogę fikcyjną i w swej fikcyjności jedynie realną. Dążenie do współodczucia jest z reguły ukazane poprzez zabiegi kreujące fikcyjny świat.

5.

Tak więc na jednym biegunie można by umieścić strategie narracyjne, obecne w *Weiserze Dawidku* Pawła Huellego czy w niektórych opowiadaniach Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Na drugim biegunie można by usytuować opowiadania Izabeli Filipiak. Z reguły jednak wspomniane na wstępie typy czy strategie empatyczne wspierają się wzajemnie. Oto kilka przykładów na tyle zróżnicowanych, że domagają się oddzielnego, choć siłą rzeczy skrótowego omówienia. W ostatniej powieści Odojewskiego *Oksana*, utrzymanej w rzadziej dziś stosowanej narracji personalnej, wysiłek empatii – między bohaterem prowadzącym[25], profesorem, polskim emigrantem, chorym (jak mu się wydaje śmiertelnie) a główną bohaterką, młodą Ukrainką, także emigrantką, z którą łączy profesora naprędce zawiązany romans – dokonuje się za pośrednictwem opowieści często hipotetycznie rekonstruowanych. Odtwarzanie cudzej historii, przekroczenie granic własnego „ja",

25/ Używam tu terminu, który wprowadził Michał Głowiński w swojej książce *Powieść młodopolska* (Wrocław 1969).

widzenie świata oczami „innego" łączy się tu z odsłonięciem i przemieszczeniem panujących przeświadczeń i stereotypów, stereotypów nieusuwalnych, zarówno narodowych, jak i wynikających z podziałów płci. Empatyczno-terapeutyczną rolą obdarzony zostaje profesor. To jemu powierzane są opowieści i zadanie obiektywizacji stereotypów „władztwa mężczyzn", przynależności narodowej, uwierającej historii odciśniętej jak „rozżarzona pieczęć"[26] za pośrednictwem opowieści często hipotetycznie rekonstruowanych czy tylko wyobraźniowo dopowiadanych traumatycznych zdarzeń z przeszłości. Choć wkłada ogromny wysiłek w swoje działania terapeutyczne, sam zostaje obdarowany znacznie sowiciej. Na planie fabuły ona przynosi mu zdrowie (pośrednio dzięki niej bohater dowiaduje się, że nie jest śmiertelnie chory). Natomiast wskutek nieporozumienia, wskutek przypisania swemu powiernikowi niewłaściwych intencji, wskutek przypisania mu stereotypowego scenariusza działań – Oksana ginie. Empatyczna bliskość okazuje się niemal całkowicie niemożliwa. Niemal, gdyż bliskość zostaje jednak osiągnięta, choć dopiero po śmierci głównej bohaterki.

Zupełnie inaczej bliskość z innymi przejawia się w *Zapiskach z nocnych dyżurów* Jacka Baczaka[27]. Tu współodczucie nasycone współcierpieniem polega wyłącznie na byciu przy kimś, byciu dla drugiego. Obcowanie z „innym" (opieka nad pacjentami hospicjum) opisane zostaje poprzez minimum deskrypcji. Nie ma tu miejsca na wchodzenie we wnętrza, dociekanie stanów psychicznych czy rekonstrukcję cudzej historii, nie mówiąc już o eksponowaniu tekstualności:

> Mimo tylu kontaktów był dla mnie obcy. Nie znałem jego myśli. (Z, s. 46)
>
> A ja siedzę i słucham.
> I tylko tyle. To jest wszystko.
> Każde więcej będzie nieuczciwe i złe. (Z, s. 57)

Opowieść jako dociekanie przeszłości staje się zbędna, malowanie portretów zmarłych – zaniechane. Miast wyobraźni czy ujawnionego procesu tworzenia dominuje utrzymana w ryzach konsekwentnie przestrzeganej konwencji dokumentu dyskrecja i asceza (o której pisał Błoński). Miast empatii tekstotwórczej, nadmiaru uporządkowań – minimalizm. Zarazem tytułowe zapiski są w istocie właśnie fragmentami, cząstkami ostatnich momentów życia tekstowo odtwarzanych, utrwalanych. W taki sposób empatia i *agape* łączą się tu ze sobą.

Natomiast w powieściach Olgi Tokarczuk, na przykład w *Domu dziennym, domu nocnym*[28] szczególnej mocy nabiera pragnienie odtworzenia w sobie „innego". Zwłaszcza istotne okazują się tu relacje narratorki z Martą – sąsiadką, starą kobietą, perukarką – żyjącą w odosobnionym świecie, ale zarazem w swym odrealnie-

---

26/ W. Odojewski *Oksana*, Warszawa 1999, s. 230.

27/ J. Baczak *Zapiski z nocnych dyżurów*, Kraków 1997; dalej oznaczone Z z numerem strony.

28/ O. Tokarczuk *Dom dzienny, dom nocny*, Wałbrzych 1998, s. 71; dalej oznaczone D z numerem strony.

niu ucieleśniającą w sobie archetyp Wielkiej Matki, cykl natury i jednocześnie swoisty porządek świata, przecinający cielesność z duchowością. Patronuje tu świadomość, że wczucie się w cudzą psychikę to jedynie emanacja własnego „ja". Jednorazowe, *ad hoc* układane porządki, typologie oswajające rzeczywistość, wymyślane przez Martę i przez główną bohaterkę, przy czym zasadą im przyświecającą jest nietrwałość i niekonieczność – nabierają wprawdzie siły jednoczącej, jednak im więcej porządków, sfer pośredniczących pozornie tu pomocnych, tym szansa bliskości jest mniejsza; możliwość odsłonięcia cudzego wnętrza zdaje się otwierać jedynie złudnie. Relacje narratorki z Martą to nie tylko rozmowy, próby odgadnięcia myśli, próby interpretacji jej słów, wczuwanie się w wnętrze przez słuchanie opowieści o cudzych snach, to także próby wejścia w jej porządek świata i zarazem (skoro jest to świat splatający ciało z duchem, rzecz ze słowem) próby dotarcia do jej sposobu myślenia o świecie przez jej rytuały magiczne. Takim rytuałem byłoby wspólne ostrzyżenie włosów i zakopanie ich w ziemi; w świecie Marty włosy są tożsame z myślami, „włosy – magazyn myśli" (D, s. 71) i w innym miejscu: „trzeba wziąć na siebie myśli człowieka, od którego pochodzą włosy" (D, s. 70). Wchodzenie w cudze myśli polega tu jedynie na snuciu przypuszczeń, dalekie jest od prób prześwietlania świadomości, od zadomowienia w cudzym świecie. Jest efektem nie tylko niemożności, ale zarazem swoistej dyskrecji i poczucia niepoznawalności. Z reguły działania tego typu obwarowane są zastrzeżeniami w rodzaju „przypuszczam" (D, s. 198); „może to miała na myśli Marta, kiedy powiedziała coś, co mną wstrząsnęło" (D, s. 168); „Nigdy nie byłam pewna czy istnieje granica między tym, co Marta mówi a tym, co ja słyszę" (D, s. 30) itp. Próby odsłonięcia wnętrza (na przykład poznania jej snów) przekładane są na gesty, na krzątanie się pośród rzeczy. Tu szczególnie ważny okazuje się przedmiot. To właśnie sfera przedmiotów i zarazem najprostszych czynności towarzyszących obcowaniu z nimi staje się drogą ku poznaniu „innego":

> Często prosiłam Martę, żeby opowiedziała mi swój sen. Wzruszała ramionami. Myślę, że jej nie obchodziły. Myślę, że nawet kiedy sny przychodziły do niej w nocy, nie pozwalała sobie ich zapamiętać. Ścierała je jak rozlane mleko ze swojej ceraty w wielkie poziomki. Wyżymała ścierkę. Wietrzyła swoją niską kuchnię. Zatrzymywała wzrok na pelargoniach; rozcierała w palcach ich liście, a cierpki zapach na zawsze tłumił, cokolwiek tam działo się w nocy. Dałabym wiele, żeby poznać choć jeden sen Marty. (D, s. 29)

Im bardziej jednak narratorka staje się postacią świata przedstawionego, tym bardziej psychika Marty ujawnia się jako całkowicie nieprzenikliwa, z kolei im bardziej narratorka oddala się od świata w stronę wyobraźni i kreacji, tym bardziej przedmioty nasycają się symbolicznym wymiarem, a przede wszystkim tym bardziej wnętrze Marty pozornie odsłania swą przejrzystość, pozornie, gdyż wówczas postać ta staje się odrealniona, ucieleśniając w sobie mit eleuzyjski. Wymiar międzyludzki zatraca tym samym swoją obecność. Mit – przenikający postać Marty – staje się jeszcze jednym porządkiem nakładanym na świat. To, co nieosiągalne, ma jednak prawo – w przebłysku – się pojawić:

> Nagle przez krótki moment wiedziałam, co ona myśli. Ta myśl zjawiła się w mojej głowie, rozpychała się wśród moich, eksplodowała i znikła. Zaskoczona, znieruchomiałam z ręką podniesioną do oczu. Marta pomyślała: „Najpiękniejsze są te wyszczerbione przez ślimaki. Najpiękniejsze są te najmniej doskonałe". (D, s. 233)

Poznanie myśli „innego" zyskuje tu wymiar niemal epifanii.

W twórczości Izabeli Filipiak – rzeczniczki empatii – wprowadzanie warstw pośredniczących doprowadzone zostaje do skrajności i ujawnione w metafikcyjnym wymiarze. U tej właśnie pisarki znaleźć można wszystkie odmiany współodczucia: od wymiaru negatywnego, przez nadmiar form służących empatii, a właściwie ją symulujących, po wypowiedzi niemal manifestowe. Tu bodaj w największym zagęszczeniu nagromadzone zostają mechanizmy i strategie, które mają służyć wytworzeniu w sobie cudzego pejzażu wewnętrznego. Co zresztą nie dziwi, jeśli pamiętać, że to właśnie dla autorki *Absolutnej amnezji* „umiejętność wejścia w świadomość innej osoby, prawdziwej lub zmyślonej, jest istotą twórczości"[29]. Pragnienie empatii najsilniej przejawia się przez przyjmowanie cudzych wcieleń; wyjątkowo dobitnie współgra z ujawnieniem zarówno autokreacji, jak i kreowania „innego". Zabiegi te dominują zwłaszcza w opowiadaniach *Weronika – portret z kotem* czy *Rosyjska księżniczka*. Obydwie ich bohaterki dotknięte są chorobą psychiczną, obydwie są nieprzystosowane do życia w społeczeństwie i wreszcie obydwie nie należą już do świata żywych. Odsłonięcie „pejzażu wewnętrznego" odbywa się za pomocą szeregu narracyjnych rekonstrukcji, przez odtwarzanie nieznanych fragmentów życia i zarazem przez analizę śladów materialnych, atrybutów postaci. Przekroczenie granic „innego" polega tu nie tyle na usuwaniu nadmiaru zasłon pośredniczących, ile na ich nakładaniu, gromadzeniu w nadmiarze. Wyeksponowaniu podlegają same działania, działania symulowane: odtwarzanie drobin życiorysu, ale też próby nakładania klisz niepasujących i odrzucanych, na zasadzie wciąż od nowa zaczynanej opowieści. Środki pozwalające osiągnąć współodczucie, drogi doń prowadzące stają się zarazem głównym tematem tych opowiadań.

W opowiadaniu *Weronika portret z kotem* dążenie pierwszoosobowej narrartorki do identyfikacji z nieżyjącą już kobietą jest chyba najsilniejsze, osiągane wszelkimi sposobami, także przez noszenie takich samych ubrań, słuchanie „jej" muzyki, przez interpretację obrazów zmarłej kobiety. Figura poszukiwania przez odtwarzanie historii postaci służy tu dociekaniu przyczyn śmierci, analizie sytuacji osoby zdominowanej, zaszczutej przez narzucone stereotypy systemu patriarchalnego. Jednocześnie jednak pragnienie empatii wyjątkowo mocno łączy się z przemianą własnego „ja", łączy się z autoterapią, z wyzwalaniem się z kompleksu winy. Z kolei w *Rosyjskiej księżniczce* wczuwanie się w psychikę Anny Anderson funkcjonuje niczym przymierzanie wcieleń. Symulowana identyfikacja tak daleko zostaje tu posunięta, że budzi poczucie zagrożenia utraty własnej tożsamości:

---

[29] I. Filipiak *Twórcze pisanie*... s. 214.

> Coraz mniej byłam sobą w tych ostatnich miesiącach, coraz bardziej nią, rosyjską księżniczką. Bałam się, że stanę się nią podobnie jak ona stałą się Anastazją, wejdę w to do końca i już z tego nie wrócę. Jeśli stała się dla mnie utajonym wzorem, trudno bym nie myślała, co stanie się ze mną, kiedy już całkiem się do niej upodobnię.[30]

To zatracenie siebie w przyjmowaniu coraz to nowych ról, opowiadanie historii wciąż od nowa – „proszę pozwolić, że uporządkuję fakty" (N, s. 190); „Proszę pozwolić, że uporządkuję kilka dat i faktów" (N, s. 191); „Przyjrzyjmy się temu jeszcze raz" (N, s. 192) itd. – zestawianie dokumentów, wycinków z gazet, fotografii i wreszcie filmu o Anastazji przybiera formę jedynie możliwego współodczucia, staje się jedyną możliwą formą obcowania z *ego* rozsypanym, rozproszonym, skupionym na „zacieraniu własnych śladów" (N, s. 205), na zanikaniu własnej tożsamości, staje się zarazem odzwierciedleniem bycia w świecie Anny Anderson. Pragnienie empatii wyjątkowo mocno łączy się w tych opowiadaniach z przemianą własnego „ja". Współodczucie łączy rekonstrukcję cudzego życia (w stanie rozpadu tożsamości najczęściej) z jawną kreacją, fikcyjnością i metafikcyjnością odsłaniającą akt tworzenia postaci i jej tekstowy wymiar. Bycie w palimpsestach fikcji okazuje się jedyną poznawalną formą istnienia. U Filipiak nadmiar tekstów i metafikcyjność stają się figurą działań zbliżających do „innego".

W powieści Marka Bieńczyka *Tworki* dążenie do empatii wyjątkowo mocno[31] utożsamia się z próbą współcierpienia z tymi, którzy odeszli. Narrator pierszoosobowy to umieszczony we współczesności autor opisujący czasy II wojny światowej: tragiczne losy Żydów – pracowników administracji szpitala w Tworkach. Opisuje ich losy z perspektywy nam współczesnej, odsłaniając wymiar kreacji, a jednocześnie zachowując zmienny dystans – bądź ograniczając swą wiedzę, bądź chwilowo zbliżając się do głównego bohatera. Powieść oparta na współcierpieniu, na bliskości z tymi, którzy odeszli, ujawnia – przez swoją konstrukcję – tragiczne pęknięcia, które wrażenie bliskości tym bardziej potęgują. Po pierwsze, Bieńczyk buduje narrację zdominowaną przez uporządkowanie naddane, doprowadzone do skrajności, zagęszcza instrumentację głoskową, rytmizuje swoją prozę, mnoży rymy, deminutiwy, metafory, przez stylizację uobecnia język dwudziestolecia międzywojennego. Można więc tu mówić (za samym Bieńczykiem zresztą) o bliskości przez język[32]. Ale ów nadmiar uporządkowań, potok pozornie beztroskich rymowanek – z jednej strony – idzie w parze z sensualnie oddanym kształtem opisywanego świata – z drugiej – odsłania uskoki, szczeliny, fragmenty, które można wypowiedzieć jedynie przez milczenie; pewne zdarzenia pozostają tu niewypowiedziane. Albowiem ów nadmiar coraz wyraźniej nie może pokryć

30/ I. Filipiak *Niebieska menażeria*, Warszawa 1997, s. 160; dalej oznaczone N z numerem strony.

31/ Choć ten aspekt – spośród analizowanych tu tekstów – widoczny jest też u Filipiak.

32/ Por. u Bieńczyka (*Tworki*) i analizujący Bieńczykową empatię Leciński („*Likwidacja przewagi*"...).

otchłani, która co krok tu się otwiera. *Tworki* oparte są na ciągłym ujawnianiu pęknięcia między pozornie oswojonym (przez nadmiar tekstów) światem a jego grozą przekraczającą możliwości każdego języka; także między niemożnością a koniecznością przekazywania historii jego bohaterów. Po drugie, narrator-kreator umieszczony poza światem przedstawionym z pozoru bez trudu wczuwa się w psychikę swych postaci, jednak pewne fragmenty ich wewnętrznego świata jawią się jako jemu absolutnie niedostępne. Bohaterowie są poza zasięgiem[33] mimo wszystkich sygnałów narratorskiego współbycia z nimi. Pozostaje zatem jedynie pragnienie empatii i zarazem pozostają próby opowiedzenia czyjejś historii. Po trzecie, pragnienie współczucia ma zostać niejako wszczepione czytelnikowi na zasadzie odzewu, konieczności opowiadania wciąż od nowa tego, co niewypowiadalne w swej grozie:

> czytajcie, proszę, i święćcie imię wasze i pokwitujcie, Jacku! Ilono! Romanie! potwierdźcie, Krysiu! Ewo! Robercie! sygnujcie ze swej strony, Darku! Agnieszko! Aniu! Karolu! Gustawie! Mario! sygnujcie na nowo, potwierdźcie, pokwitujcie, podpiszcie kiedyś odbiór, dorzućcie, wy wszyscy dziś niby imienni, swoje *post*, *postscriptum*.[34]

Tu z całą mocą zaangażowany zostaje odbiorca nazwany imieniem własnym, z premedytacją pozbawiony anonimowości, ucieleśniony, jednostkowy, wezwany do świata fikcji, wpisany w ów świat, aczkolwiek włączony w lekturę świata i we współbycie w tym świecie w swym odsłoniętym fikcyjnym i jednak konstruktowym wymiarze. To właśnie tego domaga się narrator, tego domaga się powtórzony inicjał imienia Soni na jej liście napisanym tuż przed śmiercią. W swym powtórzeniu i śladowym, zanikowym charakterze jest znakiem nieobecności. Tak obleczona w cielesność lektura stać ma się zdarzeniem, nie tylko w sensie takim, jaki zdarzeniu nadali współcześni hermeneuci. Linia „czytelnik – narrator – postać" zostaje tu zawiązana w fikcji i ponad fikcją, tematyzując zarazem procedurę przedstawiania. Bliskość – postulowana przecież przez Bieńczyka w jego wypowiedziach pozaliterackich – w powieści przemienia się we współgranie inwencji i odpowiedzialności. Ma być zarówno współbyciem, tworzeniem pomostów przez wejście w ten sam język, ale przede wszystkim przez wciąż obecny tu dwojaki status rzeczywistości – opowiadanej i kreowanej, czytanej i pisanej jednocześnie. Istnienie tekstowe jest tu zarazem istnieniem osobowym. Wczucie ma tu być także współcierpieniem jeśli w ogóle możliwym, to jedynie jako próba opowiedzenia tego, co niewypowiadalne.

33/ Zresztą sam Bieńczyk we wspomnianym wywiadzie stwierdza: „Nie interesuje mnie prawda psychologiczna moich bohaterów; nie określam zbyt dokładnie ich osobowości, bo wtedy bym pisał książkę zimną, analityczną [...]. A co mógłbym psychologicznie istotnego powiedzieć o tych ludziach, którzy zginęli? [...] A ja chciałem się z nimi spotkać, i to jest możliwe tylko b e z p s y c h o l o g i c z n e g o w g l ą d u i tylko w języku rozkrojonym, otwartym, niepewnym..." (M. Wolny *Słowo*...; podkr. – A.Ł.).

34/ M. Bieńczyk *Tworki*, s. 194.

***

Rekapitulując powiedzieć by należało, że dążenie do empatii we współczesnej prozie łączy w sobie kilka wymiarów. Przede wszystkim wymiar epistemologiczny, mianowicie nakierowanie uwagi na inny podmiot, współgrające z poszukiwaniem porządku świata wprzęgnięte zostaje zazwyczaj w podwójną służbę. Po pierwsze, wejście w cudzy świat łączy się z wytłumieniem własnego *ego*, służy otwarciu się na cudzą podmiotowość. Po drugie, służy poznaniu własnego „ja". A zatem pod wpływem „innego" zachodzi zmiana w podmiocie poznającym. Droga prowadzi więc od tożsamości własnej do cudzej i od poznania „innego" do autoegzegezy. Tym samym odsłania się tu wymiar metafizyczny – od poznania „innego" i nienaruszalności jego autonomii do samopoznania i zarazem od życia ku tajemnicy śmierci; od nakładania porządków w ich nadmiarze do epifanicznego przeczucia pełni. Otwarcie na „innego" to zarazem otwarcie na to, co całkowicie inne – w znaczeniu transcendentne. Co jednak najistotniejsze, wymiar epistemologiczny przecina się tu z wymiarem etycznym, gdyż współodczuwanie to bycie wobec wykluczonego, wyobcowanego, bądź włączonego wbrew własnej woli (w grę tu wchodzi obszar społeczny, narodowy bądź kulturowy), marginalizowanego, skazanego na milczenie i nieobecność bądź podporządkowanego; używając słów Canettiego – „przewadze żywych nad umarłymi". „Inny" to ten, którego – jak mówi Levinas – „bliskość ciąży na mnie"[35]. Natomiast skoro empatia – właśnie w takim, a więc etycznym rozumieniu – bywa traktowana jako „istota twórczości", to wymiar etyczny przecina się z estetycznym. Najważniejsze okazują się powiązania empatii z literackością. Otóż obnaża się tu wymiar fikcyjny, tekstowy, konstruktowy, fabulotwórczy, narracyjnie tworzący „innego". Relacje interpersonalne uobecnione są jednocześnie w wymiarze osobowym („pomiędzy skórami ludzi" – by posłużyć się określeniem Hollanda) i tekstowym. A zatem literatura nie funkcjonuje tu jako poczciwa ilustracja uprzednich założeń, jako podręcznik empatycznych zachowań, ale sama jest empatycznym pisaniem. Przez projekcję światów, przez oscylację na pograniczu fikcji i metafikcji następuje zjednoczenie pragnienia empatii z literackością.

Tym chce być dziś literatura. Tym – jak sądzę – jest literatura.

35/ E. Levinas *Inaczej niż być lub ponad istotą*, tłum. P. Mrówczyński, Warszawa 2000, s. 154.

Ogłoszenie

ARCHIWUM THEMERSONÓW W POLSCE

Archiwum Franciszki i Stefana Themersonów w Katowicach rozpoczęło oficjalną działalność w listopadzie 2002 r. Podstawą zbiorów są materiały przekazane do Katowic z londyńskiego Themerson Archive przez Jasię Reichardt i Nicka Wadleya. Zbiory obejmują m.in. książki Themersonów, publikacje prowadzonego przez Themersonów w Londynie wydawnictwa Gaberbocchus, oryginalne rysunki Stefana i Franciszki, projekty okładek książkowych, fotografie, bogaty zbiór obcojęzycznych czasopism awangardowych zbieranych przez Stefana, rękopisy i maszynopisy, plakaty, obrazy ofiarowane Themersonom przez przyjaciół (Ewa Kuryluk, Gwen Bernard, Bob Cobbing, Henri Chopin, Jan Kubasiewicz), a także memorabilia.

Celem Archiwum w Katowicach jest prowadzenie badań naukowych nad oryginalnym dziełem Themersonów, a także popularyzowanie ich dorobku. Archiwum udostępnia swoje zbiory pracownikom naukowym i studentom, organizatorom wystaw, dziennikarzom, etc.

Dostęp do zbiorów Archiwum jest możliwy po wcześniejszym uzgodnieniu terminów z jego opiekunami. Zainteresowani proszeni są o kontakt z następującymi osobami:

dr ADAM DZIADEK:
tel. 0...32 20 09 414, e-mail: adam_dziadek@wp.pl
mgr ELŻBIETA PIETRZYK:
tel. 0...32 20 09 220, e-mail: pietrzyk@homer.fil.us.edu.pl
Prof. UŚ dr. hab. MAREK PYTASZ:
tel. 0...32 20 09 414, e-mail: pytek@homer.fil.us.edu.pl

Przesyłki pocztowe prosimy kierować na następujący adres:

Archiwum Themersonów w Polsce
Uniwersytet Śląski w Katowicach
Wydział Filologiczny
pl. Sejmu Śląskiego 1
40-032 KATOWICE
Adam Dziadek

Sprostowania

W poprzednim numerze „Tekstów Drugich" (2002/4), pod artykułem Prof. Zofii Mitosek *Obszary porównań. (Nowoczesne praktyki komparatystyczne)*, na stronie 102 znalazła się notka biograficzna, przeznaczona do zbiorowej książki *Sporne i bezsporne problemy wiedzy o literaturze*, która ukaże się nakładem wydawnictwa IBL na początku przyszłego roku. Ponieważ notka ta pojawiła się tam przez przypadek, Autorkę tekstu (i bohaterkę notki) Prof. Zofię Mitosek przepraszamy.

Warunki prenumeraty
Wpłaty na prenumeratę przyjmują jednostki kolportażowe Ruch SA, właściwe dla miejsca zamieszkania lub siedziby prenumeratora. Wszelkich informacji związanych z prenumeratą tytułu udziela RUCH SA Oddział Krajowej Dystrybucji Prasy, 00–958 Warszawa, skr. poczt. 12, ul. Jana Kazimierza 31/33, tel. (22) 5328-731, 5328-820, 5328-816. fax 5328-732, internet: www.ruch.pol.pl, e-mail: prenumerata@okdp.ruch.com.pl. Czasopismo „Teksty Drugie" rozprowadzane jest w prenumeracie rocznej.
Cena prenumeraty rocznej za 2002 r. **76,00 PLN.**

Zlecenia na prenumeratę dewizową od osób zamieszkałych za granicą przyjmowane są od dowolnego numeru w danym roku kalendarzowym pod warunkiem otrzymania zamówienia lub dokonania wpłaty na 30 dni przed terminem realizacji. Dodatkowych informacji o warunkach prenumeraty i sposobie zamawiania udziela RUCH SA Oddział Krajowej Dystrybucji Prasy, 00–958 Warszawa, skr. poczt. 12, ul. Jana Kazimierza 31/33, tel. (22) 5328-731, 5328-820, 5328-816. fax 5328-732, internet: www.ruch.pol.pl, e-mail: prenumerata@okdp.ruch.com.pl. Cena prenumeraty rocznej za rok 2001 łącznie z wysyłką:
– pocztą zwykłą – 43 USD;
– pocztą lotniczą:
– Europa wraz z Rosją i Izraelem – 50 USD,
– reszta świata 63 USD.

Wpłaty prosimy kierować na konto RUCH-u:
Pekao SA IV O/W-wa
nr 12401053–40060347–2700–401112–001
z zaznaczeniem tytułu czasopisma, rocznika i ilości egzemplarzy.

RUCH SA prześle Państwu ofertę wraz z formularzem wpłaty.

Bieżące numery do nabycia w księgarniach naukowych na terenie całego kraju oraz w księgarniach:

Katowice	Księgarnia „Libella", Pl. Sejmu Śląskiego 1
Kraków	Antykwariat „Bibliofil", ul. Szpitalna19
	Księgarnia Akademicka, ul. Gołębia 18
	Księgarnia „Skarbnica", ul. Wiślna 3
Poznań	Księgarnia Naukowa „Kapitałka", ul. Mielżyńskiego 27/29
Szczecin	Księgarnia Literacka, ul. Sikorskiego 7
Wrocław	Księgarnia Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego, Plac Uniwersytecki 9/13
Warszawa	Główna Księgarnia Naukowa im. B Prusa, ul. Krakowskie Przedmieście 7

Dystrybucję czasopisma **„Teksty Drugie"** prowadzi Grupa Matras Sp. z o.o., ul. Zwrotnicza 6, 01–219 Warszawa, tel. 631 94 31, fax: 631 07 10
Bieżące i dawne numery można też kupować w Wydawnictwie IBL, Pałac Staszica, Nowy Świat 72, pok. 129, tel. (0–22) 826 21 78 lub 65 72 880, 65 72 706, tel./fax (0–22) 826 99 45.

w najbliższych numerach

Włodzimierz BOLECKI
Impresjonizm i modernizm

Anna BURZYŃSKA
Ciało w bibliotece

Clare CAVANAGH
Krytyka postkolonialna w Polsce

Zdzisław ŁAPIŃSKI
Poezja organiczna: Przyboś

Peter SLOTERDIJK
Posłańcy przemocy

Janusz SŁAWIŃSKI
Bez przydziału

Danuta ULICKA
Widma formalizmu