

teksty drugie

teksty

D R U G I E

w najbliższych numerach

Elizabeth LONG

O społecznej naturze czytania

Harro SEGERBERG

Pisarz w kulturze przemysłowej

Cary WOLFE

Co to jest posthumanizm?

Joanna ŻYLIŃSKA

Bioetyka inaczej,
czyli o tym, jak współżyć z maszynami,
ludźmi i innymi zwierzętami

Aleksandra UBERTOWSKA

Natura u kresu (ekocyd). Podmiotowość po katastrofie

Paweł DYBEL

Sztuka jako święto
w hermeneutyce Hansa-Georga Gadamera

5
2012

IBL PAN

Kamping

Przemysław CZAPLIŃSKI

Kamp – gry antropologiczne

Mike PERKOVICH

Michaśki, kamp, pedały
i literatura amerykańska

Moe MEYER

Dyskurs kampu. Rewindykacja

Esther NEWTON

Wzorce ról

Pamela ROBERTSON

Jak jest zrobiony feministyczny kamp?

Eve KOSOFSKY SEDGWICK

Wilde, Nietzsche
i sentymentalne związki z męskim ciałem

5 [137]
2012
cena 17,00 – PLN
(w tym 5% VAT)

Wstęp

Anna NASIŁOWSKA

6 Czym jest kamp?

Szkice

Przemysław CZAPLIŃSKI

II Kamp – gry antropologiczne

Mike PERKOVICH

33 Michaśki, kamp, pedały i literatura amerykańska
Przeł. *J. Poltyn*, współpr. *A. Mizerka*

Moe MEYER

50 Dyskurs kampu. Rewindykacja
Przeł. *A. Bartosz*, współpr. *P. Czapliński*

Esther NEWTON

70 Wzorce ról
Przeł. *P. Czapliński*

Eve KOSOFSKY SEDGWICK

86 Wilde, Nietzsche i sentymentalne związki z męskim ciałem
Przeł. *B. Warkocki*, współpr. *P. Czapliński*

Pamela ROBERTSON

103 Jak jest zrobiony feministyczny kamp?
Przeł. *P. Sobolczyk*

Roztrząsania i rozbiory

Elżbieta KIŚLAK

127 Zdobyć górę Miłosz

Grzegorz KRZYWIEC

135 Realia, dyskursy portrety

Dociekania

Andrzej MARZEC

140 Podmiot falliczny – niemożliwe pragnienie obecności i przymus powtarzania

Barbara TYSZKIEWICZ	163	Królewska miłość. Biblijne uniwersum i osobiste doświadczenie w <i>Pieśni o nadziei</i> Jerzego Zawieyskiego
Ewa OPAŁKA	186	Nawiedzony szklany dom – romans lesbijski a przestrzeń publiczna w filmie <i>Chloe</i> Atoma Egoyana

Opinie

Magda SZCZEŚNIAK	205	Queerowanie historii, czyli dlaczego współcześni geje nie są niczymi dziećmi
-------------------------	------------	--

Interpretacje

Olga SZMIDT	224	„Na przekór sobie (i innym) stworzyć siebie z boku”. O jednym liście Witkacego do żony
Sebastian BOROWICZ	241	Łzy jednorożca. Szkic do fantazmatycznej biografii obrazu
Damian KAJA	267	Obraz ciała ludzkiego wobec poetyki spojrzenia w liryce Juliana Przybosia
Aleksandra POLEWCZYK	283	„Happening ciągle w czasie”. Angielska prasa alternatywna a „brulion”

Polemiki

Henryk MARKIEWICZ	294	Uwagi fachowca (w swych intencjach) o tym, jak intelektualiści bronią humanistyki
--------------------------	------------	---

300	Noty o autorach
------------	-----------------

Index of Content "Teksty Drugie" 2012 no 5

Foreword

- Anna NASIŁOWSKA** 6 What is camp?

Essays

- Przemysław CZAPLIŃSKI** 11 Camp – anthropological games
- Mike PERKOVICH** 33 Mollies, camp, fairies and american letters
Trans. *J. Poltyn*, coop. *A. Mizerka*
- Moe MEYER** 50 Reclaiming the discourse of camp
Trans. *A. Bartosz*, coop. *P. Czapliński*
- Esther NEWTON** 70 Role models
Trans. *P. Czapliński*
- Eve KOSOFSKY SEDGWICK** 86 Wilde, Nietzsche and the sentimental
relations of the male body
Trans. *B. Warkocki*, coop. *P. Czapliński*
- Pamela ROBERTSON** 103 What makes the feminist camp?
Trans. *P. Sobolczyk*

Discussions and analyses

- Elżbieta KIŚLAK** 127 The taking of the mount Miłosz
- Grzegorz KRZYWIEC** 135 Realities, discourses, portraits

Investigations

- Andrzej MARZEC** 140 The phallic subject – impossible desire for
presence and the repetition compulsion

Barbara TYSZKIEWICZ

163 Royal love. Biblical universe and personal experience in Jerzy Zawieyski's *Song of Hope*.

Ewa OPALKA

186 Haunted glass house – a lesbian love-affair and the public space in Atom Egoyan's *Chloe*

Opinions

Magda SZCZEŚNIAK

205 Queering the history

Interpretations

Olga SZMIDT

224 "Against oneself (and others) create oneself from awry". On one letter of Witkacy to his wife

Sebastian BOROWICZ

241 The tears of the unicorn. An attempt at a phantasmic biography of an image

Damian KAJA

267 An image of human body and the poetics of gaze in Julian Przyboś' poetry.

Aleksandra POLEWCZYK

283 "Happening in continuous time". English alternative press and „brulion”

Polemics

Henryk MARKIEWICZ

294 Some remarks of the professional (as he intends) on how the intellectuals defend the humanities

300 Authors' biographical notes

Czym jest kamp?

W powieści Christophera Isherwooda *The World of Evening* z 1956 roku, dziele, które zainicjowało dyskusję o kampie, znalazły się zdania, które warto zacytować: „strasznie trudno to zdefiniować. Powinno się nad tym medytować i poczuć intuicyjnie, jak tao u Lao Tse”. Od tego czasu zrobiono wiele, by kamp opisać i ująć w formuły, wciąż jednak daleko do tego, aby pojęcie stało się klarowne. Susan Sontag w słynnym esej z 1964 roku *Uwagi o kampie* (czy też według nowszego tłumaczenia: *Zapiski o kampie*) określa to zjawisko jako „współczesną odmianę wrażliwości”, prześmiewczej i ironicznej, związanej z ostentacyjnym kultem sztuczności, przesady, formy lub z przesunięciem punktu ciężkości z treści na estetyczną sublimację. Sontag w ogóle nie zaliczała do niego na przykład postaci drag queen, choć tego typu maskarady mieszczą się w zakreślonym przez nią polu zjawisk, zwłaszcza gdy wspomina, że kampsowe jest bycie nie kobietą, ale „kobietą”, do przesady i z przymrużeniem oka. Tę sztukę uprawiają różne gwiazdy pop i jeśli robią to dobrze, kreując się w sposób wyrazisty i lekko „przesterowany”, mogą stać się obiektem dość dwuznacznej adoracji oraz imitacji przez drag queen.

Od czasu pierwszych dyskusji kamp zmieniał formy i rozpadł się na wiele różnych odmian, które nie mają ze sobą wiele wspólnego, a ich wielbicieli i wyznawcy raczej nie spotykają się na tych samych imprezach. Gdy dziś dyskusja koncentruje się na postaci drag queen, traci z oczu wielbicieli opery, gdy obiektem kampsowej wrażliwości staje się pospolity kicz, trudno to pogodzić z artystyczną sublimacją, obejmującą elementy kultury wysokiej. Wśród przykładów kampu, przywoływanych przez autorów poszczególnych artykułów bieżącego numeru, brak mi cytatu, którym David Bergman, autor hasła *Camp* w ogromnej encyklopedii *Gay and Lesbian Literary Heritage* (pod redakcją C. J. Summersa) ilustruje późny XIX-wieczny styl wysoki modernistycznego kampu. Jest to fragment listu Henry Jamesa do J. A. Symonds, który, w moim sporządzonym ad hoc przekładzie z angielskiego, brzmi tak:

Przesyłam panu [swoją artykuł], ponieważ to jest droga, aby wyrazić moje ciepłe uczucia, które mnie ogarnęły po tym, co Pan napisał na temat Włoch, i aby wyrazić – nawet głucho – że jestem

współodczuwającym czytelnikiem. Żywię wobec Włoch niewymownie czule uczucie, a Pana stro-
nice zdawały się mówić mi, że spotkałem kogoś z tej niewielkiej wspólnoty kochających Włochy
jak ja... I dlatego wydaje mi się, że ofiary tej samej pasji powinny się rozumieć.

*Passus ten jest zatwoalowanym wyznaniem osobistym, którego niewtajemniczone oko
być może nawet nie wychwyci, a tego rodzaju przykłady można wskazać również w twórczości i korespondencji polskich pisarzy. Zjawisko gejońskiej sublimacji estetycznej opisał
dobrze German Ritz, a po nim wielu innych badaczy. David Bergman wyróżnia kamp
wysoki i niski, wysoki – to na przykład spore partie poezji Whitmana, Ardena i Merrilla.
Używane przez nich kody niewiele mają wspólnego z popkulturowymi postaciami, które
obecnie najmocniej przyciągają uwagę.*

Wiele zjawisk tak dobrze mieści się w estetycznym modelu kampu, że pojęcie to zdradza tendencje do rozrastania się, zagarniania wstecz i wszczepia książek, przedstawień i filmów. Czyż to nie modelowy kamp, gdy o pewnym przedstawieniu czytamy tak:

*Od podniesienia kurtyny z każdą chwilą jest gorzej. Scenografia kiczowata jak w prowincjonalnej
grajbudzie, gra aktorska na granicy skandalu, kreacje w psychodeliczno-bieliznianych kolorach toną
w tiulach, tiurniurach, dżetach, żorżetach. Prawdziwy koszmar ma się dopiero zacząć.*

*Kamp? A to początek recenzji Joanny Derkaczew z przedstawienia Boska w teatrze
Polonia i kreacji Krystyny Jandy. A czy parodystyczny, „kobiecy” styl Magdaleny Samozwaniec
nie jest bardzo kampowy? Są też powody, by sądzić, że cytowane z korespondencji Henry
Jamesa zdania bez przeszkód mogłyby się znaleźć na łamach redagowanych przez Barbarę
Toruńczyk „Zeszytów Literackich”, na przykład w numerze poświęconym Wenecji. Pasja
mówienia o pięknie Włoch w zasadzie się nie zmieniła od XIX wieku i celem jej
wyrażania jest podtrzymywanie poczucia przynależności do bardzo szlachetnej
estetycznej wspólnoty wybranych.*

Moim zdaniem, choć te trzy przykłady bardzo dobrze spełniają wszelkie warunki estetyczne, stawiane przed kampem, zarówno wysokim, jak i niskim, nie są nim. Kamp ma

Wstęp

swoje wyraziste centrum: jest nim homoseksualna kultura anglosaska, a więc ważne jest nie tylko jak, ale i kto uprawia stylistyczne przerysowanie czy wyrafinowanie oraz w jakim celu i dla jakiej publiczności to czyni. Poza tym kamp jest sztuką ironii, może być skuteczny i czytelny, gdy ma za sobą stabilne tło mainstreamu, wyrazisty system genderowy i poczucie przynależności środowiskowo-klasowej, które może frywolnie kontestować.

Kamp, a zawłaszcza postać drag queen, nieistotna, marginalna nawet kłopotliwa z punktu widzenia jego wysokiej odmiany, stały się koronnym argumentem używanym przez Judith Butler do wsparcia tezy o performatywności płci. Płeć to – zgodnie z tym stanowiskiem – przedstawienie, narzucony z zewnątrz system, rola do odegrania. Sprawdziło to, że kamp stał się też ważnym i potrzebnym pojęciem w ramach teorii genderowych i przesunęło tę problematykę w stronę feminizmu. Obawiam się, że nie jest to szczęśliwe połączenie: bardzo niejasne pojęcie, rozdarte między wersją pop i wysokoartystycznym eksperymentem zostaje przeszczepione z subkultury, która je określała, na inne pole, gdzie ścierają się bardzo różne stanowiska i poglądy. Susan Sontag zaczęła swój esej o kampie od stwierdzenia, że na świecie jest wiele rzeczy, których nie nazwano, i wiele takich, których nie opisano. Kamp dorobił się nazwy i ta nazwa zyskała sobie miejsce w dyskusjach humanistycznych, obejmujących antropologię, estetykę i feminizm – i to jest pewne. Kamp ma też swoją historię, która sprawiła, że zabawa wtajemniczonych stała się w tej chwili przede wszystkim elementem popkultury. I tu już nikt nie szuka tao, ale stara się, aby był dobry show. W języku istnieje wiele nazw, których pola znaczeniowe są tak złożone, że definiować je może przede wszystkim kontekst.

Anna NASIŁOWSKA

Nasiłowska Czym jest kamp?

Abstract

Anna NASIŁOWSKA

**The Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences
(Warszawa)**

What is camp?

As intended by Christopher Isherwood and Susan Sontag camp was supposed to be an aesthetic notion associated with a contesting gay attitude and a conscious overstating of form. At present, the career of the drag queen phenomenon has on the one hand linked camp with popular culture, on the other, contributed to the popularity of the notion of camp in gender theories.

Szkice

Przemysław CZAPLIŃSKI

Kamp – gry antropologiczne

Kamp nowoczesny narodził się u schyłku wieku XIX jako artykulacja tożsamości homoseksualnej. Wobec wyrazistej opresji – prawnej, medycznej i obyczajowej – przybrał postać komunikacyjnej i estetycznej taktyki radzenia sobie z prześladowaniem.

Do lat 60. XX wieku rozwijał się przede wszystkim dzięki subkulturze homoseksualnej, w której przybierał postać zmiennych kodów porozumienia, spośród których najważniejszy był kod smaku. W epoce tej przybrał postać „klasyczną” – estetyki mniejszościowej wyspecjalizowanej w ludycznym przetwarzaniu heteroseksualnych aspektów kultury dominującej z pozycji homoseksualnej. W latach 60. przechwycony przez kulturę masową, zestereotypizowany i pozbawiony politycznego ostrza, został uznany za estetykę przesady; estetyka ta legitymizowała „zły gust” kultury masowej, pozwalając na – oksymoroniczne – zdystansowane zaangażowanie w jej wytwory. W okresie późniejszym, aż do schyłku lat 90. XX wieku, poddawany intensywnej refleksji i rozlicznym modyfikacjom, utracił swoją jedność na rzecz mnogich odmian. W ich wyniku nie odsyła już wyłącznie do męskiego homoseksualizmu, lecz – w szerszym ujęciu – kojarzony jest z subwersją ról płciowych dokonywaną z pozycji różnych mniejszości (kamp feministyczny, lesbijski, androginiczny) lub z perspektywy postpłciowego wyobrażenia o człowieku. W odmianach tych wykracza poza kulturowe aspekty płci męskiej: wykorzystywany do wytwarzania tożsamości odmiennej, inscenizuje inne aspekty antropologiczne (związane z oboma płciami, zróżnicowaną seksualnością, a także rozmaitymi przygodnościami ciała).

W każdej z tych odmian – uzasadnianej i delegitymizowanej przez zwolenników konkurencyjnych koncepcji – kamp to nie tyle poetyka normatywna (wyposazona w stały zestaw cech), lecz raczej taktyka relacyjna: autoparodystyczna w od-

Szkice

niesieniu do własnego repertuaru estetycznego, subkulturowa w odniesieniu do kultury dominującej i kontrnormatywna w odniesieniu do normatywnych tożsamości płciowych.

Jako estetyka korzystająca z konwencji (kodów, obrazów, stylów) kultury dominującej *kamp* jest dwuznacznie uwikłany w politykę: angażuje swoich widzów i praktyków w odkrywanie teatralności świata społecznego wspartego na wyobrażeniach płciowych, lecz nie włącza subwersji heteroseksualności w wyrazisty projekt zmiany.

Jak wytworzyć tożsamość?

Wspomniana w pierwszym akapicie definicji opresja społeczna podpowiada, że dla zrozumienia historycznych losów *kampu* przydatne jest wyobrażenie sobie tożsamości z piętnem.

Piętno, jak pisał Erving Goffman, to „określenie atrybutu dotkliwie dyskredytującego”¹. Nie chodzi przy tym o cechy faktyczne – kalectwo, fizyczną szpetotę, chorobę – lecz o wszelkie aspekty osobowe, które są uznawane za wstydlive. Są więc nimi nie tylko, na przykład, brzydkie znamię na twarzy, lecz także odmienność rasowa, płciowa czy seksualna. Posłużenie się terminem „piętno” oznacza zatem przejście od opisu cech esencjalnych do socjologii relacyjnej²: nie jest ważne to, kim ktoś jest, lecz to, za kogo jest uważany. Piętna bowiem, jako znaku niezależnego od woli nosiciela, nie można ani samodzielnie sobie nadać, ani też samodzielnie go z siebie zdjąć. Za sprawą piętna między jednostką i społeczeństwem wytwarza się relacja stygmatyzująca. Od momentu zaś, gdy czyjaś tożsamość zostaje zdefiniowana przez stygmat, praktyka życiowa przemienia się w zarządzanie piętnem³.

Dzieje *kampu* są nierozdzielnie związane z funkcjonowaniem piętna – socjotechnicznej relacji wytwarzanej przez obyczajową normatywność. *Kamp* od przełomu wieku XIX i XX był homoseksualną strategią istnienia wobec piętna. Jak pisze Andy Medhurst: „Wszystkie historyczne opracowania subkultur ciotowskich [...] pokazują, przykład po przykładzie, jak geje wykorzystywali *kamp* w charakterze mechanizmu obronnego we wrogim otoczeniu”⁴. Ale radzenia sobie z pięt-

¹ E. Goffman *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*, przeł. A. Dzierżyńska, J. Tokarska-Bakir, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2005, s. 33.

² Tamże: „Przy czym należy mieć świadomość, że w tym miejscu przydatny jest tak naprawdę język relacji, nie atrybutów”.

³ Tamże, rozdz. 2.

⁴ A. Medhurst *Kamp*, przeł. P. Czapliński, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2006 t. 13, s. 96 (wydanie oryginalne: A. Medhurst *Camp*, w: *Lesbian and gay studies. A critical introduction*, red. A. Medhurst, S.R. Munt, Cassell, London 1997). Zob. także: D. Bergman *Kamp*, przeł. A. Mizerka, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2006 t. 13, s. 116: „*Kamp* pojawił się

nem nie należy rozumieć jako strategii wyłącznie reaktywnej. Oprócz cierpienia warto dostrzec tu pole dla tożsamościowej kreatywności.

Dlatego istotniejszy od przyjęcia perspektywy wiktymologicznej wydaje się namysł nad zjawiskiem nienormatywności, czyli tożsamości, która nie mieści się w systemie społecznych identyfikacji pozytywnych. Tożsamość takiego człowieka jest pojmowana jako „odstępstwo od normy”, ma więc charakter „minus-tożsamości”. Jej nosiciel musi – w sensie niemal dosłownym – wymyślić siebie. Goffmanowskie określenie „zarządzanie piętnem” oznacza przecież tyle, że człowiek z tożsamością stygmatyzowaną musi opracować sobie scenariusze zachowań na różne okazje – musi odpowiedzieć sobie na pytanie, jak będzie się zachowywać w sytuacji publicznej, prywatnej i intymnej. Okazywanie miłości, nienawiści, gniewu, szacunku, podziwu; mimika, gesty, sposób chodzenia; strój, przedmioty podręczne – wszystko to jest do wymyślenia. A ściślej: do wytworzenia.

Kwestia tożsamości stawia przed nami problem podstawowy: czy tożsamość jest wyrazem prawdy wewnętrznej, czy też ma ona charakter – tak czy inaczej wyuczony – roli? Czy heteroseksualista wystawia na widok publiczny heteroseksualną tożsamość, a więc określone gesty, pozy, miny, stroje wyrażające zainteresowanie osobnikami płci przeciwnej, p o n i e w a ż heteroseksualność jest prawdą jego wewnętrznego Ja, czy też robi tak dlatego, że kultura, w której wzrastał, wpisała tę tożsamość razem z heteroseksualnym pożądaniem w jego ciało?

Wbrew pozorom i rozpowszechnionym poglądom kamp – przynajmniej do lat 60. i 70. – nie opowiada się w sposób jednoznaczny po stronie konstruowalności płci. Zamiast rozstrzygać pojedynek między dwoma antropologiami na korzyść którejkolwiek z nich, kamp wciąga obie do własnej inscenizacji i rozgrywa – w pokazach, dziełach, działaniach – różnicę między nimi. Rozgrywa spór o naturę człowieka, wypisując tożsamość ludzką na powierzchniach rzeczy, ciał, symboli. Ciało i jego faktura, strój, miny, gesty, pozy, wyposażenie podręczne i estetyka mieszkania – wszystko to w kempowym wykonaniu jest pismem fakturalnym, które fałduje powierzchnię. Jej porowatość prowadzi do efektu zwielokrotnienia sensów i do równoczesnego uruchomienia dwóch sprzecznych antropologii: głębi i powierzchni. Kampowiec wciąga nas w grę, w której na naszych oczach zostaje zainscenizowana – i pozostawiona w stanie nierozstrzygniętym – zagadka społecznej tożsamości człowieka.

Wywoływanie efektu oscylacji głębi – powierzchnia, wrodzone – nabyte wydaje się właśnie praktyką zarządzania piętnem. Dualizmy zostają w tej praktyce najdosłowniej wcielone, winkorporowane i wystawione na widok publiczny. Dostrzegła to w swoich badaniach nad kampem Esther Newton; w studium *Mother camp. Female impersonators in America* (1972) – pierwszej książce dotyczącej kampu – autorka uznała ową oscylację za sposób przechodzenia od opresji do tożsamościowej artykulacji. Newton poświęciła badania mężczyznom, którzy zawodowo

bądź dla wyrażenia tożsamości odczuwanej wcielają się w kobiety (*female impersonators*). Jako antropolożka z wykształcenia zawierzyła empirii – weszła w środowisko drag queen i kempowców, obejrzała dziesiątki występów i przeprowadziła dziesiątki rozmów. W trakcie badań odkryła, że pokazy drag queen wcale nie wyrażają męskiego pragnienia bycia kobietą. Symbolika drag jest podwójna: pierwsze znaczenie przebieranki płciowej mówi, że społeczny system ról płciowych jest naturalny, więc to, co widzowie obserwują na scenie, jest zwykłym przebraniem się mężczyzny „za” kobietę. Dla podkreślenia owej naturalności drag queens często kończą swój występ mocnym numerem wyjściowym – zdejmują perukę bądź zrywają (przyprawione) piersi. Mężczyzna zdejmując zatem z siebie ciało kobiece i wraca do „prawdziwej”, męskiej tożsamości.

Jednakże drugie symboliczne znaczenie kwestionuje w całości naturalność systemu ról płciowych; orzeka bowiem, że zachowań związanych z określoną płcią można się nauczyć. „Świat gejowski mówi poprzez drag, że zachowania związane z rolą płciową to wygląd – «zewnątrżność», którą można manipulować do woli”⁵. W pokazie drag queen obie wymienione koncepcje – „naturalna” i „teatralna” – zostają równocześnie wystawione na scenie:

Przebieranka symbolicznie wyraża oba te twierdzenia w bardzo złożony sposób. Na poziomie najprostszym przebranie oznacza, że osoba, która je nosi, jest homoseksualna, że jest mężczyzną zachowującym się w specyficznie niestosowny sposób, mężczyzną, który ustawia siebie jako kobietę w relacji do innych mężczyzn. W tym sensie oznacza ono stygmat. Jednak w całej swojej złożoności jest to podwójne odwrócenie, które oznajmia: „wygląd jest złudzeniem”. Przebranie komunikuje: „mój «zewnątrżny» wygląd jest kobiecy, ale moja «wewnątrżna» istota [moja cielesność] jest męska”. Równocześnie symbolicznie wyraża ono odwrócenie przeciwne: „mam męski wygląd «zewnątrżny» [ciało, płeć], lecz moja istota «wewnątrż» [moje Ja] jest kobieca”. (*Mother camp*, s. 103)⁶

Równoczesność sprzecznych artykulacji prowadzi do poznawczego zawieszenia: społeczne procedury rozpoznawania tożsamości, nakierowane na określenie płci napotkanego człowieka (kobieta? mężczyzna?), zostają równocześnie pobudzone do maksymalnej pracy i popchnięte ku nierozstrzygalności. Ale poznawczej konfuzji po stronie widza odpowiada tożsamościowa dyfuzja samego podmiotu. Obie strony nie osiągają zatem porozumienia i nie ustalają, że płeć jest wrodzona bądź nabyta; widzowie i kempowcy spotykają się w punkcie, w którym rozstrzygnięcie okazuje się niemożliwe. Wszystko, co społeczeństwo zbudowało na płci – porządki władzy i produkcji – zostają otwarte na proces rewizyjny.

⁵ E. Newton *Mother camp. Female impersonators In America*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs 1972, s. 103. Lokalizacja kolejnych cytatów w tekście.

⁶ W tym akapicie wszystkie wtrącenia w nawiasach kwadratowych pochodzą od E. Newton. Przyp. tłum.

Wrogie przejęcie

Dzieje nowoczesnego kampu mają jak dotąd dwie graniczne daty: rok 1885 – proces Oscara Wilde’a⁷; rok 1964 – moment publikacji *Notatek o kampie* Susan Sontag⁸. Po wyroku sądowym kamp narodził się od razu w postaci zmartwychwstałej, po teksie Sontag – zmartwychwstał od razu w postaci uśmierconej.

Jak wszystkie daty graniczne, również i te są wysoce umowne. Ale przy całej umowności, tekst Sontag rzeczywiście wywołał efekt sejsmiczny: zburzył fasadę, która skrywała subkulturowe miejsca, zniszczył dotychczasowe narzędzia pomiarowe i otworzył kamp dla konsumentów kultury masowej. Sontag, mówiąc inaczej, wyjęła kamp – tajny kod porozumienia, maszynkę do podważania złudzeń o naturalności płci – niczym zabawkę z rąk dziecka i przekazała ją całemu społeczeństwu. To było mistrzowskie.

Jej tekst ujmował kamp z kilku perspektyw. Od strony estetyki Sontag – formułując definicję, która zdominowała późniejsze myślenie – nazwała kamp wrażliwością, która postrzega świat jako zjawisko estetyczne: „Ten sposób – sposób kampu – nie widzi świata w kategoriach piękna, lecz w kategoriach sztuczności, stylizacji” (*Notatki*, s. 308). Dla kampu wszystko – świat, człowiek, ciało, natura – jest stylem, więc kamp dodaje do artystycznych przetworzeń świata wyraźną przesadę, uzyskując w rezultacie zintensyfikowaną sztuczność: aby unaocznić, że wszystko, co ludzkie, jest sztuczne, kamp preferuje stylistykę nadmiaru („Jest to miłość do tego, co przesadne, co «się nie mieści»”, tamże, s. 311). Całościowe ujmowanie świata w kategoriach estetycznych czyni z kampu trzecią wielką wrażliwość twórczą (tamże, s. 319) w dziejach sztuki – po klasycznej i awangardowej. Wrażliwość klasyczna opierała się na koncepcji harmonii: spójności świata odpowiadała spójność elementów dzieła, które powinny być przekładalne na jednoznaczną wymowę moralną. Z kolei estetyka awangardowa uznała dzieło – jako konstrukcję spójną i harmonijną – za niemożliwe, zmierzając ku wyrażaniu stanów ekstremalnych; przełamując istniejące środki ekspresji, wprowadzała problemy nierozwiązywalne, kwestionowała jedność dzieła i preferowała fragment. Kamp „odrzuca zarówno harmonię powagi tradycyjnej, jak i ryzyko pełnego utożsamienia z ekstremalnymi stanami odczuwania” (tamże, s. 319); kwestionuje możliwość spójności dzieła, jak i konieczność jego fragmentaryzacji – wytwarza zatem dzieła niespójne w granicach konwencji. Kamp nie jest więc moralny, jak estetyka klasyczna, ani też –

⁷ Zob. M. Meyer *Under the sign of wilde. An archaeology of posing*, w: *The politics and poetics of camp*, ed. M. Meyer, Routledge, London–New York 1994, s. 75-109.

W ujęciu Meyera Oscar Wilde wymyślił – tzn. skonceptualizował – i wcielił w swoje życie kamp, a proces sądowy, wyrok oraz rozgłos publiczny stały się podstawą późniejszego naśladowania.

⁸ S. Sontag *Notes on camp*, „Partisan Review” 1964 nr 4 (31), s. 515-530; wszystkie cytaty pochodzą z przekładu polskiego: S. Sontag *Notatki o Kampie*, przeł. W. Wartenstein, „Literatura na Świecie” 1979 nr 9 (lokalizacja kolejnych cytatów w tekście).

jak estetyka awangardowa – nie czerpie siły „z napięć pomiędzy pasją moralną i estetyczną” (tamże, s. 319). Uznając, że styl jest wszystkim, usuwa doświadczenia tragizmu i niewyrażalności z horyzontu estetycznego. Mimo przekształcenia świata w sztuczność, nie głosi konieczności przywrócenia kryteriów smaku; przeciwnie – kamp detronizuje kulturę wysoką, odkrywając, że „wrażliwość wysokiej kultury nie ma monopolu na subtelność” (tamże, s. 322), że dobry smak jest zawsze historyczny i że istnieje „dobry smak złego smaku” (tamże, s. 322); pozbawiając kulturę wysoką pozycji arbitra w kwestiach smaku kamp – poprzez ludyczne znawstwo – przekracza arystokratyczną odrazę wobec rzeczy powtarzalnych, nieoryginalnych, źle skrojonych, przesadzonych, chybionych („Smak kampu transcenduje obrzydliwość reprodukcji”, tamże, s. 320).

Estetyka kampu w ujęciu Sontag ma też swoje implikacje ontologiczne: kamp sytuuje byt na powierzchni, odbierając owej powierzchni znaczenie („Wynosić ponad wszystko styl, to lekceważyć treść lub wprowadzać postawę neutralną wobec treści”, tamże, s. 308; kamp jest „często sztuką dekoracyjną, w której faktura, zmysłowa powierzchnia i styl grają główną rolę, kosztem treści”, tamże, s. 309; „wypowiedź jest bez znaczenia”, tamże, s. 317; „soczewka kampu wyłącza treść”, tamże, s. 313). W zakresie antropologicznym kamp preferuje nienormatywność, przy czym człowieczeństwo odstające – seksualnie, cieleśnie bądź jeszcze inaczej – od normy jest traktowane z tkliwą odrazą („Kamp darzy szczególnym upodobaniem osoby wychudzone oraz osoby odbiegające od normy. Hermafrodyta jest na pewno jednym ze wzorców wrażliwości kampu”, tamże, s. 311; „Kamp jest triumfem stylu obojnackiego”, tamże, s. 312; „Smak kampu jest rodzajem miłości do ludzkiej natury. Smakuje raczej niż sądzi małe triumfy i niezręczności. [...] Kamp jest tkliwym uczuciem”, tamże, s. 323).

Skoro kamp przekłada wszystko na styl, styl umieszcza na powierzchni bytu, a powierzchnię poddaje desemantyzacji, to znaczy, że jego dzieła i działania niczego w sensie politycznym nie głoszą („Nie trzeba nawet dodawać, że wrażliwość kampfowa jest niezaangażowana, odpolityczniona lub przynajmniej apolityczna”, tamże, s. 308). Kamp należy raczej pojmować jako estetykę ludycznego neutralizowania moralności: przekształca on problemy moralne w kwestie stylu, a styl oddaje do zabawy („Kamp jest rozpuszczalnikiem moralności. Neutralizuje moralne oburzenie, popiera żartobliwość”, s. 322; „Smak kampu zakłada przede wszystkim zabawę, aprobatę”, tamże, s. 323). Funkcja przekształcania moralnego oburzenia w zabawę ulega jednak zmianie; miała ona ogromne, jeśli nie podstawowe znaczenie w pierwszej połowie XX wieku, kiedy kamp był estetyką środowiska homoseksualnego („Homoseksualiści związali swoją integrację w społeczeństwie z propagowaniem poczucia estetycznego”, tamże, s. 322). W drugiej połowie XX wieku kamp uwalnia się od poprzedniego właściciela („gdyby homoseksualiści nie wymyślili kampu, zrobiłby to kto inny”, tamże, s. 322) i staje się zasadniczo praktyką wytwarzania stylu indywidualnego w epoce kultury masowej („Arystokratyczna postawa wobec kultury nie może umrzeć, chociaż może przetrwać tylko w coraz bardziej arbitralnych i wymyślnych formach. Kamp [...]

jest stosunkiem do stylu w dobie, kiedy wybór stylu – jako takiego – stał się w ogóle wątpliwy”, tamże, s. 322).

Sontag dokonała zatem aktu przejścia kampu w trzech ruchach: najpierw – poprzez wyakcentowanie ludyczności i praktyk desemantyzacyjnych – pozbawiła kamp jego wymiaru politycznego. Następnie oderwała go od doświadczeń homoseksualnych, a w trzecim posunięciu usunęła z niego subkulturowe napięcie między kulturą wysoką i niską. W rezultacie kamp stawał się estetyką, która godziła klasę średnią ze sztuką masową: odtąd gust mieszczański mógł sycić się wytworami niskiej jakości, rozkoszując się dziełami „tak złymi, że aż dobrymi” odbieranymi z pełną świadomością ich nijakości. Kampowy cudzysłów miał zdjąć wstyd odczuwany z powodu uczestnictwa w tym, co niskie, i pomagać w niegroźnym przeginaniu kultury masowej, czyli prywatnym przekształcaniu znaków niczych w znamiona indywidualnego stylu.

Kamp odpolityczniony, zdehomoseksualizowany i pozbawiony wyznaczników subkulturowych stawał się własnością powszechną. Odtąd mogli się nim posługiwać twórcy i konsumenci kultury masowej, ze świadomością, że kampowe chwytły nie implikują treści homoseksualnych i rewolty płciowej, a jedynie rozwiązują problemy uczestnictwa w kulturze masowej.

Do kogo należy kamp?

W latach 80. powstały przynajmniej dwie istotne monografie na temat kampu. Mark Booth⁹ w popularnym ujęciu omówił kamp (od starożytnego Rzymu do Micka Jeggera) jako dzieje estetycznego nonkonformizmu. Booth – wyraźnie w opozycji do Sontag – zdefiniował kamp jako kwestię autoprezentacji, a nie wrażliwości, i stwierdził: „Być kampowym to prezentować siebie od strony własnego zaangażowania w zjawiska marginesowe – z poświęceniem przekraczającym wartości owego marginesu”¹⁰. Autor usiłował więc odzyskać marginesy – które Susan Sontag wcieliła bez reszty do świata klasy średniej – i odtworzyć subwersywną siłę kampu. Z kolei Kiernan w książce *Frivolity unbound* (1990)¹¹, przedstawiającej „sześciu mistrzów kampowej powieści”, przywracał rolę kultury wysokiej jako niezbędnego składnika kampowego osiągnięcia nieskrępowanej frywolności – która jest amoralną wolnością wybierania ograniczeń (nie zaś amoralną wolnością od nich).

⁹ M. Booth *Camp*, Quartet Books Limited, London, Melbourne, New York 1983; cyt. za: M. Booth *Camp-toi! On the origins and definitions of camp*, w: *Camp. Queer aesthetics and the performing subject*, ed. F. Cleto, Edinburgh University Press, Edinburgh 1999, s. 66-79.

¹⁰ Tamże, s. 69-70.

¹¹ R.F. Kiernan *Frivolity unbound: six masters of the camp novel*; Thomas Love Peacock, E.F. Benson, Max Beerbohm, P.G. Wodehouse, Ronald Firbank, Ivy Compton-Burnett, Continuum, New York 1990.

Szkice

Obie książki, mimo bogactwa wiedzy i finezyjnych interpretacji, pokazały kosztą Sontagowego gestu. Zredukowanie kampu do estetyki i jej zawłaszczenie przez kulturę głównego nurtu

przekształcało kampowy dowcip, zuchwałość i złe zachowanie w miejskie ciekawostki; wiążąc kamp z ówczesnym buntem przeciw moralnej powadze Sontag rzucała go na pożarcie zgłodniałej publiczności i fundowała jej wstrząs ekstatyczną grą pozorów. Jednak w procesie tym homoseksualna specyfika kampu wylatywała za burtę. Sontag fachowo zarysowała konteksty kampu, lecz zbagatelizowała historyczne i społeczne przyczyny, które prowadziły do jego narodzin; przedstawiała formy, w jakich się przejawiał, lecz usuwała uzasadnienia. Odcięty od korzeni wyrastających z kultury odmieńców, ogołocony ze swoich związków z gejowskimi próbami stawiania oporu i równoczesnego podkopania heteroseksualnej normatywności – które wyrażały się w skandalizującym odwracaniu estetycznych i płciowych kodów – kamp okazywał się raptem zabawną formą dywersji. Polityka stylu, stanowiąca subkulturowy wyróżnik, nagle przekształcała się w powszechnie dostępny towar. Kiedy stało się jasne, że kamp to fajna sprawa, wszyscy chcieli wejść na przyjęcie. I tylko prawdziwi gospodarze mieli kłopot, nie wiedząc, co począć z nieproszonymi gośćmi.¹²

Dlatego tekst Sontag od momentu opublikowania wywoływał ostre polemiki. Esther Newton, powołując się na opinię jednego z informatorów, pisała:

[...] Susan Sontag myliła się, twierdząc, że kamp jest kultowy. Kiedy kult nadszedł, cioty przestały kampować. Kiedy bowiem kamp staje się wymiarowy, nie należy już do nich. „Sztuki kampowej”, jeśli taka powstanie, żadna ciota nie będzie chciała u siebie. To mniej więcej tak, jak ze zdejmowaniem stroju roboczego i zakładaniem domowego. Kiedy ciota wraca do domu, chce wejść do kampowego mieszkania, które będzie jej mieszkaniem – czyli przegiętym – ponieważ przez cały boży dzień była bardzo normalna. Kiedy więc kamp raptem stał się bardzo normalny, ciota nie ma już ochoty wracać do mieszkania, które może mieć każdy normals. (*Mother camp*, s. 13)

Newton świetnie też wyczuwała niebezpieczeństwo związane z depolityzacją. Zaznaczała wyraźnie: „Należy powtórnie podkreślić, że kamp jest zjawiskiem pre- lub protopolitycznym” (*Mother camp*, s. 113), odsłania bowiem i wprawia w stan pojęciowego znieuruchomienia dyskursywną opresję wobec mniejszości seksualnej.

Po *Notatkach* do odzyskania było zatem wszystko: polityczność, związek z kulturą gejowską, opozycyjność względem kultury głównego nurtu. Od początku lat 70. rosła grupa tekstów, których autorzy udowodniali, jak bardzo „Susan się myliła”¹³. Raptem jednak, na początku lat 90., nastąpiło wyzwolenie się spod wpływu *Notatek*. Doszło do zmiany archetektu. Czym dla lat 70. i 80. był szkic Sontag,

¹² A. Medhurst *Kamp*, s. 100.

¹³ Zob. zwłaszcza: D. Bergman *Camp*, w: *Gay and lesbian literary heritage*, ed. C.J. Summers, New York 1995; M. Frank *The critic as performance artist. Susan Sontag's writing and gay cultures*, w: *Camp grounds. Style and homosexuality*, ed. D. Bergman, University of Massachusetts Press, Amherst 1993; *The politics and poetics of camp*, ed. M. Meyer, Routledge, London 1994; D.A. Miller *Sontag's urbanity*, w: *The lesbian and gay studies reader*, ed. H. Abelove, Routledge, London 1993, s. 212-220.

tym dla refleksji z lat 90. stała się książka Judith Butler *Uwikłani w płęć*. Intelktualna propozycja zawarta w tym dziele zneutralizowała *Notatki* i nadała badaniom nad kampem niespotykany rozmach.

Kiedy jednak, między innymi za sprawą dzieła Butler, intelektualny ruch rewindykacji kampu osiągnął swoje apogeum, okazało się, że nie ma zgody co do podstawowej kwestii – do kogo należy kamp? Inspiracja płynąca z *Uwikłanych w płęć* doprowadziła bowiem do przegrupowania kulturowej sceny: wyobrażenie homogenicznej kultury masowej ustąpiło obrazowi kultury jako ruchomego pola napięć i konfliktów między rozmaitymi tożsamościami, grupami i ich praktykami; miejsce rozważań nad estetyką mniejszościową, zasilaną przez rozważania o kulturze gejowsko-lesbijskiej, zajęła teoria odmiennościowa; podstawowe kategorie „płci” i „seksualności” zostały przesłonięte, choć nie unieważnione, przez kategorie „odmieńca”, „odmienności” i „performatywności”.

Rekonfiguracja sporu spowodowała, że wyodrębniły się trzy konkurujące ze sobą i zjadliwie się zwalczające grupy teorii. W pierwszej kamp jest rozpatrywany w kontekście kultury masowej, jednak z uwzględnieniem problematyki władzy i ekonomii. Grupa druga osadza kamp w praktykach odmiennościowych, wyznaczając homoseksualizmowi rolę przypadku w ramach ogólniejszego paradygmatu. Trzecia koncentruje się na rewindykowaniu kampu wyłącznie dla kultury homoseksualnej. Według teorii z grupy pierwszej kamp należy do uczestników kultury masowej, według drugiej – tylko do odmieńców, według trzeciej – wyłącznie do gejów.

Poetyka, polityka i ekonomia kampu

Mocnej wypowiedzi na temat związków kampu z kulturą masową dostarcza Andrew Ross w książce *No respect. Intellectuals and popular culture*¹⁴, w której stawia pytanie o związek autorytetu intelektualistów nowoczesnych z gustem popularnym. Śledzi przygody dyktatorów gustu, zwracając uwagę na stopniowe słabnięcie intelektualisty, który z kontestatora zamienia się w posłusznego konsumenta. Przykładem owej prawidłowości jest kamp. W obszernym rozdziale *Uses of camp (Kamp: sposoby użycia)* autor pokazuje, jak kamp stopniowo przemieniał się z marginalnej i mniejszościowej kultury w doradcę kapitalizmu.

Zadecydowało o tym kilka czynników. Przede wszystkim po rewolucji obyczajowej lat 60. geje i lesbijki stali się poważną grupą konsumencką – namierzaną przez producentów kultury, profilowaną i akceptowaną ze wszystkimi dziwactwami. Producenci podchwycili także właściwość kampu, która umykała analizom skupionym na artefaktach, a mianowicie zdolność odzyskiwania przeszłości; kampowa wrażliwość, pisała wcześniej Sontag, nie odczuwa wstępu ani znużenia, więc w odpowiednich warunkach potrafi ocalić każdą rzecz. Dla Sontag ocalenie miało

¹⁴ A. Ross *No respect. Intellectuals and popular culture*, Routledge, London–New York 1989.

Szkice

wymiar prywatny, lecz po rewolucji popowej lat 60. prawdziwym obszarem „masowego odkupienia” okazał się rynek. Z punktu widzenia ekonomii kapitalizm odkrył w kampie rzecz bezcenną – zdolność do wytwarzania wartości dodatkowej z resztek. W ujęciu węższym zaowocowało to produkcją mody na przeszłość i zaspokajaniem jej – w sposób pozornie zindywidualizowany – przemysłem nostalgii. W szerszym rozumieniu kamp okazał się kolaborantem kapitalizmu: gdy odbiorca reaguje odrazą na rzeczy „okropne”, „szmirowate” czy „badziewne”, a także na seksualną odmienność (która jest już tylko stylem!), wówczas kamp służy pomocą w przełamywaniu estetycznych oporów. Ze względu na komercjalizację kampowego „złego smaku”, egalitaryzację kłopotów z płcią i seksualnością oraz rynkowe uprawnocnienie odmienności okazało się, że kamp pokrywa się z logiką ekonomii kulturowej późnego kapitalizmu. Dlatego w latach 80. produkcja kultury dla klas niższych (kampowy pop) i wyższych (odmienność) miała nieodparcie kampowy charakter. Przy tym wszystkim kamp nie ma już w sobie nic wywrotowego; przeciwnie: tym, którzy się nim posługują, kamp pomaga parodiować własną bezsilność; przy użyciu kampu urządzają spektakl bezradnego samoośmieszenia, poprzez który oswajają marginalną – a więc daleką od władzy – pozycję w hierarchiach społecznych. Za sprawą kampu wszyscy nauczyli się czerpać radość z kultury popularnej (już płciowo rozmytej!), więc wszyscy stali się kulturowymi homoseksualistami. Kamp w późnym kapitalizmie to opium dla homoseksualnych mas.

Po książce Rossa – inspirującej i irytującej – nie można już zapominać o wymiarze rynkowym każdego smaku. Opowieść o kampie stała się trudniejsza, ponieważ „smak”, jak przekonuje Ross, nie jest aktywnością wyłącznie estetyczną; raczej należy go postrzegać – i analizować – jako praktykę z dziedziny kulturowej władzy. Dla refleksji nad kampem oznacza to konieczność poszerzenia horyzontów, tak, aby rozważania objęły trzy aspekty odmienności: kulturowy, polityczny i ekonomiczny. Mówiąc inaczej: kiedy kampowe produkty i usługi można kupić na rynku, należy pytać o to, czyje gusty rynkowy kamp wspiera, jakiej władzy sprzyja i czyją tożsamość skrywa.

Kamp odmiennościowy

Świadomość poszerzenia pola walki zadecydowała o krytycznych wyrazach uznania, jakie Moe Meyer sformułował pod adresem Rossa. We wstępie do zainicjowanej przez siebie i przez siebie zredagowanej książki zbiorowej Meyer pisał: „Wykorzystuję esej Andrew Rossa jako podstawę krytyki popowego zawłaszczania Kampu właśnie dlatego, że wywarł on tak wielki wpływ na teorie Kampu. Po *Notatkach* Sontag, *Uses of camp* Rossa jest, moim zdaniem, jednym z najważniejszych współczesnych dokumentów poświęconych temu tematowi”¹⁵. Meyer sygnalizo-

¹⁵ M. Meyer *Dyskurs Kampu. Rewindykacja* (przekład A. Bartosz na podst.: M. Meyer *Introduction. Reclaiming the discourse of camp*, w: *The politics and poetics of camp*, s. 21).

wał owo krytyczne wchłonięcie koncepcji Rossa już w tytule, jaki nadał zbiorowej książce. Tytuł brzmiał: *The politics and poetics of camp*. Następowало przejście od problematyki estetycznej do związków między sztuką i politycznością – z polityką na pierwszym miejscu.

Dlaczego jednak Meyer nie zatytułował „zbiorówki” *Polityka, poetyka i ekonomia kampu*, skoro miał w pamięci książkę Rossa i kluczową pozycję, jaką autor *No respect* przyznał ekonomii kultury? W doniosłym miejscu polemiki z Rossem dokonuje on znamienego przesunięcia: uznaje mianowicie, że produkcja dotyczy nie sfery przemysłowej, nawet jeśli jest to przemysł kulturowy, lecz sfery znaków i wartości. Producentom chodzi przecież nie o to, by wyprodukować po prostu towar, lecz aby towar był wart zakupu. A skoro produkcja dotyczy znaków i wartości, to znaczy, że rozgrywa się ona w obrębie dyskursu. Jeśli zaś ekonomia okazuje się pochodną polityki, to Meyer zyskuje prawo do mówienia o dyskursie dominującym jako obszarze produkcji.

Kolejne przesunięcie proponowane przez Meyera polega na tym, by uznać, że w obszarze dyskursu toczy się walka o reprezentację. Wybierając zróżnicowane znaki (towary, usługi, symbole), konsumenci chcą wzmacniać swoją tożsamość. Męskość szuka znaków męskości, kobiecość – znaków kobiecości. Dyskurs dominujący u schyłku XX wieku nie narzuca pod tym względem konkretnych tożsamości – proponuje jednak znaki, które odwołują się do binaryzmu płciowego. Towar, nawet najbardziej sprzeczny pod tym względem, odzwierciedla zasady, na mocy których tożsamości zostały ufundowane. System znakowy oferowany przez dyskurs dominujący odsyła więc do tożsamości pojmowanych jako stabilny kod znaczeniowy. Prawdziwym sensem oferty tożsamościowej jest towar, który pozorując dopasowanie do tożsamości, w rzeczywistości dopasowuje tożsamość do siebie.

Istnieje jednak według Meyera pewien typ praktyki tożsamościowej, który nie mieści się w systemie reprezentacji. To praktyka odmiennościowa. Odmieniec jako jedyny nie odwołuje się do tożsamości jako trwałego systemu opartego na odróżnieniu płciowym czy seksualnym. Jego tożsamość ma charakter procesualny: jest przez odmięńca wytwarzana w aktach improwizacji i powtórzeń¹⁶. W odróżnieniu od większości konsumentów, którzy wyrażają swoją tożsamość poprzez dostępne środki reprezentacji, odmienniec w swoich występach wytwarza tożsamość, dla której nie ma jeszcze reprezentacji. Jego występ jest tożsamością – nie odwołującą się do społecznych dychotomii. Tak właśnie działa – wielką literą przez Meyera pisany – Kamp.

¹⁶ „Tożsamość odmięńca jest performatywna, a zatem społeczna widzialność jest wytwarzana poprzez wykorzystanie określonych kodów znaczeniowych. Ponieważ funkcją Kampu – czego zamierzam dowieść – jest wytwarzanie odmiennościowej widzialności społecznej, można ustalić związek między Kampem a tożsamością odmięńca. Definiuję więc Kamp jako całkowity zbiór praktyk i strategii performatywnych używanych do odegrania tożsamości odmięńca, gdzie odgrywanie rozumiem jako produkcję widzialności społecznej” (M. Meyer *Dyskurs Kampu*, s. 5).

Tekst Meyera – choć miejscami rewolucyjnie napuszony – wydaje się optymalnym sposobem aplikacji teorii odmiennościowej (jak można by po polsku oddać termin „teoria queer”) do kampu. Waga tego tekstu wiąże się z przeformulowaniem sporu o tożsamość. Spór toczył się do tej pory między zwolennikami koncepcji esencjalnej i konstruktywistycznej. Meyer idzie dalej, stwierdzając – za Judith Butler – że tożsamość jest performatywna; bez względu na to, czy uznajemy istnienie prawdy głębokiej, czy sądzimy, że tożsamość jest społecznym konstruktem, musimy zgodzić się, że tożsamość zawsze jest społeczną widzialnością. Wszyscy nadają swojej tożsamości postać publicznie widzialną. Tu właśnie wyłania się różnica pozwalająca Meyerowi uchwycić kampu i przyznać mu siłę wywrotową: kampaowiec/odmieniec jako jedyny wytwarza tożsamość bez oparcia w istniejących systemach jej wytwarzania. Bez względu na to, jakim systemem definiowania posługuje się większość – płciowym czy seksualnym – są to zawsze systemy semiotyczne zawdzięczające swoją trwałość układom binarnym. Odmieniec jest natomiast „negacją tożsamości definiowanej płciowo”¹⁷.

Przy takim podejściu nie-odmienicy, wbrew słowom Sontag i Rossa, nie są w stanie zawłaszczyć Kampu. Jeśli mają do czegoś dostęp, to zaledwie do pochodnych kampu – do filmów, książek, ubiorów, pomysłów na wystrój mieszkania. To, co kupuje klasa średnia, to znaczące bez znaczonego – wytwór zamiast praktyki wytwórczej, efekt zamiast procesu, znak zamiast zasady semiotycznej. W ten sposób kapitalizm codziennie wysyła swoich konsumentów w pościg za wartością, której z definicji nie można kupić i która, według Meyera, zagraża porządkowi mieszczańskiemu. To samodzielność autokreacji. Autor, odnalazłszy słaby punkt systemu produkcji i uznawszy Kampa za maszynę do rozszczelniania systemu wytwarzania tożsamości, stwierdza nieco buńczucznie: „Nie ma więc różnych rodzajów Kampu. Jest tylko jeden. Odmiennościowy”¹⁸.

Dogmatyczność Meyera może chwilami drażnić (albo śmieszyć), jednak jego tekst skłania do przemyślenia definicji kampu. Autor, odwracając dotychczasową optykę, proponuje: zamiast szukać odmieńców tam, gdzie jest kampu, należy szukać kampu tam, gdzie są odmieńcy. Odwrócenie to ma ogromne skutki, ponieważ zamiast koncentrować się na esencjalnie pojmowanej tożsamości homoseksualistów, sugeruje namysł nad społecznymi zasadami konstruowania wszelkiej tożsamości – zwłaszcza dominującej. Kampa staje się narzędziem do badania większości.

Kampa charakteryzowany tak, jak uczynił to Meyer, rozluźnia swoje związki z kulturą gejowską. A nawet więcej: uwalnia się od płciowego binaryzmu, który do tej pory był domeną kampaowej parodii. Podobnie myśleli na początku lat 90. liczni badacze – czasem zainspirowani rozważaniami Meyera, częściej wchodzący w dialog z Judith Butler. Koncepcja odmiennościowa ożywiła zatem kampa, ale prowadziła do przyrostu wariantów i rozproszenia spójności.

¹⁷ M. Meyer *Dyskurs Kampu*, s. 3.

¹⁸ Tamże, s. 5.

W proces ten ciekawie wpisowała się książka Pameli Robertson o „grzesznych rozkoszach”¹⁹, w której autorka rewindykowała obecność kobiet w historii kampu. Rozważania swoje Robertson oparła na spostrzeżeniu dotyczącym genezy samej estetyki: od początków kampu zakładano, że jest to praktyka męskiej kultury gejowskiej – zawłaszczająca kulturę kobiecą, lecz odporna na przewłaszczenie odwrotne. W myśl tych założeń kobiety mogą być kampowymi obiektami i mogą podlegać kampowym przekształceniom, nie mogą natomiast zostać kampowymi podmiotami. Celem książki Robertson jest wykazanie, że kamp kobiecy istniał. Autorka dowodzi tego, omawiając biografie Mea West, Joan Crawford i Madonny; korzystając z feministycznej refleksji na temat parodii genderowej, performatyki i oglądania widowisk, pokazuje, że omawiane przez nią artystki świadomie wykorzystywały kamp, wychodząc poza rolę „kampowego obiektu”. Kluczowa w analizie kobiecego kampu okazuje się kategoria „maskarady” – pozwalająca wyjść poza wyobrażenie drag od lat dyktujące myślenie o kampie:

W przeciwieństwie do *drag*, niespodzianka i nielogiczność jednopłciowej kobiecej maskarady zasadzają się na identyczności wykonawcy i odgrywanej roli – osoba nakładająca maskę odgrywa istotę, za którą zawsze ją uważano. Może to polegać na przerysowaniu genderowych sygnałów przez „właściwą” płeć, na kobiecym przebieraniu się za kobietę lub na męskim odtwarzaniu męskości [...]. Koncepcja maskarady pozwala dostrzec, że obiektem genderowej parodii nie jest wizerunek kobiety, lecz idea – która w kampie staje się żartem – że jakaś esencjalna tożsamość kobieca poprzedza wizerunek. Jak zauważa Butler, „parodia jest właśnie dokładnym wyobrażeniem oryginału”.²⁰

Czerpiąc z teorii odmiennościowej autorka odrywa kampową zasadę parodiowania płci od kultury gejowskiej i wprowadza ją do świata kobiecego. Pod pewnym względem jest to akt twórczej zdrady, bo w koncepcji „maskarady kobiecej” (albo: kobiecości jako maskarady) rozgrywanie parodii płci możliwe jest poza systemem binaryzmu płciowego. Najistotniejszy argument autorki opierał się jednak na przeniesieniu kulturowej nierówności: Robertson, uznawszy kamp za maszynkę do obezwładniania kulturowej opresji skierowanej przeciw homoseksualistom, wyeksponowała w kampowych przedstawieniach mizoginizm, zyskując prawo do umieszczenia obronnego mechanizmu parodii płciowej w świecie kobiecym. Wyeksponowanie mizoginii uzasadniało feministyczne przechwycenie kampu, choć zarazem implikowało pytanie, czy kamp kobiecy również nie ma swojej „kobiety”.

Książka Robertson wydaje się zatem raczej symptomatyczna niż rewolucyjna i zatrzymana w pół drogi. Rozważania o grzesznych przyjemnościach uświadamiały bowiem, że nieodłącznym elementem taktyki kampowej jest nie tylko demontowanie opresji płciowej, lecz także jej stosowanie. Można zatem zawłaszczyć kamp tylko razem ze stosunkami przemocy – choć jej ofiarą będzie wówczas kto inny.

¹⁹ P. Robertson *Guilty pleasures. Feminist Camp from Mea West to Madonna*, London–New York 1996.

²⁰ Tamże, s. 12 (przeł. A. Matkowska, przekład niepublikowany).

Jeśli w kampie homoseksualnym obiektem ironii były wizerunki kobiecości, to w kampie feministycznym, skrojonym ewidentnie na miarę białych, heteroseksualnych, atrakcyjnych i średnio zamożnych kobiet, wykluczeniu ulegną kobiety poza owym zbiorem atrybutów. Połowiczność *Guilty pleasures* polegała więc na tym, że autorka chciała mieć dwie rzeczy naraz: system obronny oraz ostateczną niewinność, czyli ofiarę, która z nikogo nie czyni już ofiary.

Odsłonięcie mechanizmu symbolicznej przemocy pozbawiało ten typ kampu walorów jednoznacznie politycznych – nie można przecież nawoływać do rewolucji, obiecując znacznej części uciskanych reprodukcję porządku ucisku po zwycięstwie. W tym sensie refleksja nad kampem w latach 90. wyznacza punkt rozstajny: odtąd można albo zawłaszczać kamp dla kolejnych mniejszości seksualnych, przejmując nieodłączny mechanizm opresyjny, albo pozbyć się symbolicznej przemocy za cenę uwolnienia kampu od związków z antropologią płci.

Książka Robertson, bez względu na to, jak ją będziemy oceniać, ukazała, że osłabienie władzy metafor przez dwie dekady zarządzających konceptualizowaniem kampu, wywołuje istotne przesunięcie refleksji – od pytań o zasady wytwarzania i rozpoznawania płci do kwestii antropologicznej. Powstaje jednak pytanie, czy rezultat takiej refleksji nadal będzie kampem.

„Kamp jest nasz”

Ruch redefiniowania był niepowstrzymany już w połowie lat 90.: po kampie odmiennościowym Meyera i kampie feministycznym Robertson pojawiła się koncepcja kampu androgynicznego²¹ i lesbijskiego²². W tamtej dekadzie – najbardziej płodnej dla kampu – można jednak dostrzec wyraźną próbę odzyskania kampu dla kultury homoseksualnej.

²¹ G. Piggford „Who’s that girl?” *Annie Lennox, Woolf’s Orlando, and female camp androgyny*, „Mosaic” 1997 nr 3 (30), s. 40: „[...] chciałbym w niniejszym eseju przedstawić konkretne przykłady, które przemawiają za istnieniem specyficznej, kobiecej tradycji kampu. Jego centralną figurą jest ktoś, kogo będę nazywał «kobietą androginą». Choć określenie to wydawać się może oksymoroniczne, użyte w kontekście kampu sugeruje, że biologiczna płeć wykonawcy istotnie wpływa na jego próby destabilizacji wyobrażeń gender, szczególnie w kulturach, które męskość uznają za normę. Owe kobiece/androginiczne postaci nie przebijają się po prostu za mężczyzn; to raczej kobiety, które ubierają się, występują, piszą i jawią się jako upłciowione tożsamości dające się umieścić gdzieś między kobiecością a męskością. Kobiety te wykorzystują kampową wrażliwość – kod wyglądu i zachowania przedrzeźniający i ironicznie traktujący normy płci kulturowej – aby w obrębie własnych kultur zakłócać rozumienie gender” (przeł. J. Gajowiecka, przekład niepublikowany).

²² Zob.: K. Davy *Fe/Male impersonation. The discourse of camp*, w: *The politics and poetics of Camp*; C. Morrill *Revamping the gay sensibility. Queer Camp and dyke noir*, w: *The politics and poetics of Camp*; P. Graham *Girl’s Camp? The politics of parody*, w: *Immortal, invisible. Lesbians and the moving image*, ed. T. Wilton, Routledge, London 1995.

Jej zapowiedzią była pierwsza w historii książka zbiorowa poświęcona kampowi zatytułowana w sposób nader znaczący: *Camp grounds. Style and homosexuality*²³. W tytule pobrzmiewał wyraźny sygnał rewindykacyjny: ziemią macierzystą kampu jest homoseksualizm, zaś jego przejawem są zachowania stylotwórcze. Książka obejmowała kilka przedrukowanych tekstów (Jacka Babuscio, Esther Newton, Andrew Rossa), umieszczonych w części zatytułowanej „General Camp”; z dzisiejszej perspektywy istotniejsza wydaje się jednak seria „aplikacji kampu” do różnych form aktywności artystycznej: literatury (dzieła Walta Withmana, Marcela Prousta, Ronalda Firbanka), filmu (Mae West), estrady (Dusty Springfield). Odsłaniały one nie tylko tradycje wewnętrzne poszczególnych dziedzin sztuki, lecz także dowodziły – przy użyciu różnych metodologii – istnienia homoseksualnej *écriture*²⁴, czyli odrębnego, specyficznego tylko dla jednej tożsamości pisma. Pismo takie, niczym węzeł, łączyłoby trzy najważniejsze aspekty: indywidualną praktykę pisania okształcającą system językowy, tożsamość homoseksualną oraz przyjemność pisania stanowiącą ekwiwalent odkrywania i ustanawiania własnej seksualności.

Teksty pomieszczone w *Camp grounds* nie tworzyły metodologicznie spójnego ani historycznie przekonującego uzasadnienia dla związków kampu z kulturą gejowską. Obie te perspektywy połączył Andy Medhurst w brawurowym artykule²⁵ z roku 1997, w którym omówił – i odprawił z kwitkiem – wszystkie niehomoseksualne kampsy. Jego esej, w czym upatrywać można niebłahej wartości, uświadamiał, że historia kampu to historia kolejnych zawłaszczeń – ze strony zmiennych metodologii i różnych grup mniejszościowych. Medhurst, krok po kroku, posługując się na przemian empirią i własną teorią, kwestionował cudze roszczenia: kamp feministyczny Pamelii Robertson podważał, wskazując na specyficzne doświadczenia subkulturowe, które decydują o nieprzenośnym charakterze kampu; refutację kampu lesbijskiego oparł na założeniu, że kamp jest kwestią położenia homoseksualistów „pomiędzy” płcią męską i kobiecą: dostęp do obu płci jest z gruntu odmienny w przypadku homoseksualnych mężczyzn i kobiet, co znaczy, że obie grupy tkwią w różnych sytuacjach kulturowych i inaczej je destabilizują – obie posługują się parodią, ale tylko jedna z nich może parodiować własną męskość²⁶;

²³ *Camp grounds. Style and homosexuality*, ed. D. Bergman, The University of Massachusetts Press, Amherst 1993.

²⁴ Pojęcie to – jako kluczowa kategoria – pojawia się w ostatnim tekście książki: R.K. Martin Roland Barthes. *Toward an „Écriture Gaie”*, w: *Camp grounds*, s. 282-298.

²⁵ A. Medhurst, *Kamp*.

²⁶ „Niezależnie od tego, jak bardzo na pierwszy rzut oka jakieś lesbijskie strategie mogą wydawać się do nich podobne, nazywanie ich «kampowymi» nie tylko zakrywa odmienności w szczegółach i programach, lecz także sytuuje lesbijki na pozycji wtórnej i zależnej względem gejów. [...] Lesbijskie subkultury rozwinęły własne, specyficzne metody przerabiania dominujących wyobrażeń płciowych na nowe, lepiej dopasowane, trwalsze, ściślej związane z kobietą wzorce znaczeniowe; metody

koncepcję queerową skrytykował za konceptualny pośpiech: teoretyczna możliwość (płeć jest performatywem, więc każdy może ją odgrywać na własny sposób) uznana za społeczną faktyczność pomija empirię, czyli binaryzm płciowy jako obiekt parodii i źródło pożądania²⁷.

Skoro Medhurst uznał, że udało mu się wyrzucić kamp z rąk wszystkich uzurpatorów, mógł zakończyć tekst zawołaniem: „Kamp jest nasz, cały nasz, po prostu nasz. Najwyższy czas, by wrócił do domu”²⁸. Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że był to performatyw – jak na drugą połowę lat 90. – nieskuteczny. Proces prze-właszczeń był już od dawna w toku. Świadomy tego był Fabio Cleto, inicjator i redaktor kolejnej książki zbiorowej poświęconej kampowi.

Jeśli wcześniejsza książka *Camp grounds* próbowała zatrzymać dyspersję kam-pu poprzez analizy homoseksualnego „stylu/écriture” jako niepodrabialnego podpisu, to Cleto jako redaktor „zbiorówki” podsumowującej ferment lat 90. postąpił dokładnie odwrotnie. W imponującej antologii *Camp. Queer aesthetics and the performing subject*²⁹ zebrał najważniejsze wypowiedzi z całej drugiej połowy XX wieku: od Christophera Isherwooda i Susan Sontag, Marka Bootha i Philipa Core’a, Esther Newton, Richarda Dyera i Jacka Babuscio, poprzez Andrew Rossa, Pamelę Robertson, George’a Piggforda, aż po Eve Kosofsky Sedgwick, Judith Butler i Caryl Flynn. Czytelnik poznawał zatem ujęcia klasyczne, krytyczne³⁰ i nowatorskie. Odwrócenie, które proponował Cleto, polegało na umieszczeniu pojęcia „kamp” w pozycji metakategorii – nadrzędnej względem esencjonalnie pojmowanej seksualności i względem kategorii „płci kulturowej”, zachowującej subwersywną moc wobec kultury popularnej i rozstrzygającej o wywrotowości teorii queer.

Z kompozycji tej książki wyłaniała się wizja historycznej sztafety, której uczestnicy przekazywali sobie kampową pałeczkę przez cały XX wiek. Kamp najpierw wcielił się w tajne kody homoseksualnego smaku, potem przybrał postać parodystycznej gry w jawność (parodystycznej, a więc wywołującej konfuzję), później wystawił na scenie teatru społecznego spektakl o płci jako przebraniu, równocześnie przeszedł etap zawłaszczenia przez rynek kultury popularnej i wymyślił „prze-

te zasługują na lepszy los niż włączenie do «przechodzonego» słownika ciot. Potrzebna jest nowa terminologia” (tamże, s. 108-109).

²⁷ „Kłopot, jak sądzę, polega na tym, że performatywna teoria płci, uwiedziona własną konceptualną elegancją, straciła z oczu kontekst życia codziennego, w którym płeć nadal jest doświadczana. Płciowa nierówność nie wyparowała tylko dlatego, że elitarny oddział akademików orzekł, iż tożsamość jest *passé*” (tamże, s. 104).

²⁸ Tamże, s. 114.

²⁹ *Camp. Queer aesthetics and the performing subject*, ed. F. Cleto, Edinburgh University Press, Edinburgh 1999.

³⁰ Cleto zamieścił bodaj najsilniejszą krytykę kam-pu z wczesnej fazy: A. Britton *For interpretation. Notes against camp*, „Gay Left” 1978/1979 no 7, s. 11-14. Tytuł eseju Brittona polemicznie nawiązywał do dwóch tekstów S. Sontag: *Notes on Camp* z roku 1964 oraz *Against interpretation* z roku 1966.

ciw-wartość dodaną” jako podstawę skutecznego oporu, by na końcu najpełniej wyrazić ludzką (już nie tylko homoseksualną) odmienność. W dwudziestu sześciu tekstach zajmujących ponad pięćset stron Cleto zakomponował historię kampu i dzieje inspirowanych przez kamp odkryć metodologicznych. W rezultacie do kampowej strategii mogli poczuwać się bardzo różni uczestnicy kultury: ci, którzy nie chcą dać się pożreć kulturze masowej, ci, którzy zastanawiają się nad społeczną reprezentacją własnej odmienności płciowej, i wreszcie ci, którzy podejrzewają, że wszelka płeć i seksualność to nie własności człowieka, lecz formy wywłaszczenia. Dzięki panoramicznemu ujęciu kamp pozostawał – jakby ujął to Medhurst – „nasz”, choć było to „my” poszerzone.

Przyjemność *versus* rewolucja

Niewiele jest kategorii, które w XX-wiecznej humanistyce zrobiły równie ożywczego bałagan. Skromniejszy od „groteski”, „karnawału”, „dekonstrukcji” czy „performatywności”, kamp pojawiał się niemal zawsze w dwóch momentach – gdy wielkie kategorie rozkręcały proces rewizji kulturowych i gdy wpadały w triumfalizm. Na etapie pierwszym wciągano go do współpracy, ponieważ działa fermentacyjnie – rozszczelnia dyskursy, demontuje hierarchie, denaturalizuje zachowania. Kiedy jednak na horyzoncie pojawiała się wizja (pojęciowej) rewolucji powszechnej, kamp efektownie schodził ze sceny, zaznaczając swoją osobność. W jednym i drugim geście przypominał trickstera – figlarskiego boga, który swoimi sztuczkami na przemian wpędza świat w chaos i przywraca szanse życiu. A życie wymaga minimalnego ładu.

Dziś, w drugiej dekadzie XXI wieku, kamp jakby się ustatecznił. Sam czy we współpracy z innymi dokonał niemało: ukazując płeć jako zachowanie, a nie cechę wrodzoną, pomógł odkryć różnicę między płcią kulturową i biologiczną; chwilę później powtórzył swój występ, aby ci sami – mało spostrzegawczy – widzowie mogli zobaczyć, że między płcią kulturową i biologiczną nie ma różnicy, ponieważ obie istnieją wyłącznie w wykonaniu; inspirował wprowadzenie do kultury głównego nurtu wątków odmienności płciowej, które mimo ironicznego cudzysłowu powodują rozkład sztywności płciowego binaryzmu i na kulturowe wyobrażenia o męskości i kobiecości; naprowadza na zrozumienie, że nie istnieje aspekt ludzkiej aktywności, który dałoby się umieścić w czystej relacji ludzkiej – w przestrzeni neutralizującej płeć; odkrywa, że płeć to zbiór scenariuszy cielesnych, które uwzględniają nie tylko cielesność – bo ciało zawsze nosi na sobie swój własny wygląd i stan, wiek i przynależność rasową; pokazuje, że płeć jest zawsze stylizacją, że stylizacja jest zawsze umiejscowiona w estetycznych hierarchiach społecznych i że każda hierarchia zawdzięcza swoją żywotność przede wszystkim wykluczeniom; pomógł w potraktowaniu specyfiki seksualnej i płciowej odmienności jako podstawy do refleksji nad charakterem wszelkiej – przede wszystkim dominującej – seksualności; zwrócił uwagę na związki płci z władzą i klasą społeczną...

Szkice

Z tej listy minionych zasług warto przejść do rozważenia aktualności kampu. Pomocne w tym okaże się określenie najważniejszych rozbieżności w dominujących ujęciach. Dzisiejsze metodologiczne pomysły dzielą się, jak sądzę, zasadniczo na dwa: w jednym z nich jest śmiech, w drugim – rewolta. Badając kamp można mieć albo jedno, albo drugie: albo komizm bez obietnicy przewrotu, albo nadzieję rewolucyjną bez komizmu.

Wynika to z opozycji między ujęciem mniejszościowym i odmiennościowym. Mniejszościowe rozumienie kampu wychodzi od opresji, jakiej przez stulecia doświadczali homoseksualiści; kamp, jako tajny kod porozumienia i stopniowo rozbudowywany system podważania heteroseksualnych aspektów kultury, dobrze spełnia swoje zadanie. Jednakże zwolennicy tego ujęcia musieliby ograniczyć się do analiz historycznych, gdyby chcieli utrzymywać, że kamp jest wyłącznie subwersją świata hetero dokonywaną z pozycji homo: zmiany w prawie i obyczajowości, słabnięcie prześladowań i kryzys męskości czy wreszcie kapitalistyczne preferencje dla mężczyzny niezaangażowanego rodzinnie (a zarazem mającego satysfakcjonujące życie seksualne) czyniłyby kamp gejowski zjawiskiem gasnącym. Kamp mniejszościowy nie dotyczy jednak wyłącznie kultury gejskiej, lecz każdej mniejszości tworzonej na podłożu płciowym.

Tak wyspecjalizowany, kamp inscenizuje nie tylko płęć w jej rozmaitych postaciach, lecz także płęć jako płataninę zależności przenikających całe życie społeczne. W płataninie mniejszość powstaje tam, gdzie dochodzi do normatywizacji jakiegokolwiek postaci płci; wówczas nienormatywne jej warianty wypadają ze społecznego systemu dystrybucji uznania, czyli przydziału szacunku i reprezentacji. Mniejszość istnieje zatem zawsze w relacji do – stylizowanej na naturalność – normy. Może to być mniejszość homoseksualna w społeczeństwie hetero, ale także – mniejszość ciotowska wśród homoseksualistów, mniejszość lesbijska wśród kobiet, mniejszość seksualnie nieatrakcyjnych wśród atrakcyjnych.

Kamp jest napędzany roszczeniem do naturalności zgłaszanym przez normę i przez większość (większość to nie kwestia liczb, lecz dostępu do reprezentacji). Inscenizuje płęć w jej społecznych usytuowaniach, wystawiając na widok publiczny wszelkie dwuznaczności systemu reprezentacji. Obstaje jednak przy zasadniczej antropologicznej nieprzekraczalności płciowego wcielenia człowieka. Mówiąc inaczej: bez względu na iluminacyjną siłę wystawiania płci na scenie, bez względu na odsłanianie jej kulturowego skonstruowania, kamp upiera się przy tym, że człowiek zawsze i wszędzie będzie miał jakąś płęć i że to płciowe wcielenie zawsze będzie usytuowane opozycyjnie względem innej płci bądź innego atrybutu płciowo-podobnego. W tym sensie kamp mniejszościowy zawsze będzie potrzebny, ponieważ życie społeczne zmierza do naturalizacji każdej – nawet najbardziej rozluźnionej czy rozmnożonej – konfiguracji płci. Dostosowując się do zmiennych relacji płciowych, zmiennych uwarunkowań każdej z nich, zróżnicowanego oddalenia od władzy i społecznego uznania, kampieć będzie zawsze działał jak „zdradliwy sojusznik”, który urzeczony cudzym wyglądem miesza większościowe i mniejszościowe kody płci – męskie, kobiece, androginiczne – doprowadzając do zawie-

szenia problem, czy płeć jest wyrazem głębokiej prawdy wewnętrznej, czy zestawem zewnętrznych zachowań. Efekt komiczny ma tu więc charakter kantowski – rodzi się w obliczu odsłoniętej pustki, jest rezultatem bezsily rozumu, stanowi wynik zawiedzionych nadziei poznawczych.

Kamp mniejszościowy jest zatem generatorem komizmu w sytuacji bezwyjściowej: przedstawiając sprzeczności systemu heteroseksualnego, parodiuje równocześnie własną bezradność wobec jego siły i własne pożądanie jego atrakcyjności. W ten sposób godzi człowieka z nieprzekraczalnością płciowej inkarnacji, choć pozwala mu w tej pułapce odgrywać dystans – obnażyć sztuczność sztuki (jaką jest wystawianie płci). Kamp pokazuje, że to jest pokaz, a równocześnie odsłania niewywartność samej antropologii opartej na płci. W tym sensie kamp mniejszościowy jest reakcyjny.

Jest nim również z powodu przyjemności (o czym jeszcze będzie poniżej). Kampowa przyjemność nie wynika z dostrzeganej obietnicy całkowitej zmiany sytuacji, lecz z doświadczania równoczesnej przynależności do męskiego i kobiecego systemu kulturowego. Odpowiedzią na sprzeczność nie jest jednak, jak czyniły to zaangażowane odmiany modernizmu, wybór wyrazistej opcji ideowej, ani też dążenie do transgresji warunków rodzących sprzeczność. Zamiast tego kamp mniejszościowy wybiera logikę włączy o n e g o ś r o d k a – praktykując tożsamość, która zachowuje opozycyjne człony w stanie pożądanej dysharmonii. Łączy sprzeczności, lecz ani nie przekształca ich w syntezę, ani – tym bardziej – nie postuluje ich zniesienia. Dlatego przedstawianie płci jest źródłem przyjemności, ale nie obala systemu reprezentacji. Kamp wystawia ów system na pośmiewisko, ale nie prowadzi w stronę rewolty. Kampowy humor wynika przy tym z silnego zaangażowania w sytuację przy jednoczesnym sygnalizowaniu dystansu: gra utożsamienia i oddalenia, afektowanej identyfikacji sprawiającej wrażenie sztuczności, prowadzi do odsłonięcia dwuznaczności, które są jednak dowartościowywane, nie zaś – satyrycznie potępiane³¹. Po kroku w przód, czyli obnażeniu nienaturalności płci, następuje krok w tył, czyli afektowany, więc znowu dwuznaczny, sygnał akceptacji *status quo*³².

Dla uniknięcia jakichkolwiek dwuznaczności należy powiedzieć, że nazwanie kampu mniejszościowego reakcyjnym oznacza dokładnie to, co oznacza: że kolaboruje on z systemem przez siebie kontestowanym³³. Nie jest transgresyjny, lecz

³¹ Zob. J. Babuscio *Camp and the gay sensibility*, w: *Gays and film*, ed. R. Dyer, Zoetrope, New York 1984, s. 47.

³² P. Robertson *Guilty pleasures*, s. 105: „Kamp działa równocześnie jako strategia powstrzymywania i wyzwalania”.

³³ Zob. A. Britton *Against Camp*, s. 14: „Pozytywne konotacje kampu – nacisk na jednostkową odmienną, odmowa udawania «normalsa» – okazują się nieodwracalnie skompromitowane współudziałem w tradycyjnych, opresywnych ujęciach odmienności [...]. Kamp to po prostu sposób, dzięki któremu geje podtrzymują opresję, jaka ich spotyka – i z tej perspektywy należy go krytykować”.

ingresyjny, co znaczy, że zamiast przekraczać granice, chce je tylko odsłaniać. Ale właśnie dzięki temu osiąga silne napięcie i komiczny efekt parodii: tylko w świecie niezmiennych granic możliwe jest wywołanie ambiwalentnego śmiechu z tych granic³⁴. Zarazem śmiech, osiągany dzięki świadomemu poprzestawianiu na karawalowej inwersji, ma charakter wsteczny. Ma jednak nadal bardzo wiele do zrobienia. Bo to przecież kamp mniejszościowy odkrył, iż płeć jest wiązką cech, a nie prostą – biologiczną czy kulturową – właściwością: razem z płcią współlistnieje stan ciała i jego wiek, kolor skóry i ewentualne oznaki przynależności klasowej, odległość bądź dopasowanie do standardów atrakcyjności seksualnej. Można więc świetnie wyobrazić sobie reakcyjny kamp, który działa wywrotowo na klasowe, etniczne i „wiekowe” uwarunkowania płci. Kamp taki nie oszczędzi żadnego aspektu płciowego wyposażenia człowieka, ale zarazem nie będzie nastawał na zniszczenie systemu binarnego, który wytwarza i zakrywa uwarunkowania płciowe.

W kontekście powyższego opisu nieco inaczej – chyba mniej obraźliwie – brzmi pamiętne zdanie Sontag: „Nie trzeba nawet dodawać, że wrażliwość kampowa jest niezaangażowana, odpolityczniona lub przynajmniej apolityczna” (s. 308). Toczący się od tamtego czasu spór o polityczność kampu można, jak sądzę, wyjaśnić w kontekście omawianego rozdzielenia ujęć teoretycznych. Znaczące wydaje się, że szczere wyznanie reakcyjności nastąpiło w kulminacyjnym momencie polemiki prowadzonej przez Andy’ego Medhursta z odmiennościową koncepcją kampu. Medhurst – napotkawszy artykuł Meyera *Dyskurs Kampu: rewindykcja* otwierający *Politykę i poetykę kampu* – pisze: „[...] przesada, z jaką Meyer twierdzi, że kamp jest zawsze radykalny i tylko radykalny, nie przekona nikogo, kto spędził trochę czasu wśród kampowych ciot i dla kogo gry językowe i znaczący ideowo strój mogą być przerażająco wsteczne”³⁵. Choć słowo „reakcyjność” nigdy nie przysłoby do głowy Meyerowi, tak jak „rewolucyjność” nie przeszłoby przez usta Medhurstowi, to jednak obaj dostrzegają w kampie potencjał polityczności.

Kamp mniejszościowy rozmiękcza relacje wewnątrz systemu heteroseksualnego, ale binaryzm płciowy i odpowiadający temu system reprezentacji uznaje za nieprzekraczalny punkt dojścia; kamp odmiennościowy chce wykroczyć poza system tożsamości płciowych, więc matrycę heteroseksualną uznaje za punkt wyjścia.

W tej linii interpretacyjnej, powiązanej z refleksją Michela Foucaulta i Judith Butler, kamp jest permanentnym procesem przepisywania ról płciowych w poszu-

³⁴ Ch. Kleinhaus *Taking out the trash. Camp and the politics of parody*, w: *The politics and poetics of Camp*, s. 188: „Kamp jest strategią wytwórców, ale też i odbiorców. Sięga po kulturę masową i poddaje ją przekształceniom. Tym samym krytykuje kulturę dominującą, czyni to jednak za pośrednictwem jej własnych kategorii, rzadko wspierając się przy tym na jakiejś spójnej czy wypróbowanej analizie społecznej bądź historycznej. Kamp zawsze posługuje się parodią, ważniejsze jednak, że czyni z niej zasadniczą właściwość dyskursu. Tak wykorzystywana parodia zazwyczaj nie przekracza ram dominującej ideologii, tworzy jednak w jej obrębie wewnętrzne napięcie” (przeł. K. Szewczyk, przekład niepublikowany).

³⁵ A. Medhurst *Kamp*, s. 102.

kiwaniu wyjścia poza nie. Narzędziem jest „transgresywna reinkrypcja” kodów płciowych, czyli przepisywanie męskiego na kobiece i kobiecego na męskie³⁶. Owa reinkrypcja łączy trzy aspekty kampu: pożądanie, utożsamienie i wywrotowość. Poprzez gest odróżniającego upodobnienia kampieciec osiąga równocześnie zachowanie i likwidację dystansu. Samo przepisywanie płci występuje również w kampie mniejszościowym, ma tam jednak postać cyrkularną, podczas gdy reinkrypcja w kampie odmiennościowym jest wyraźnie liniowa – zmierza w kierunku nie wiadomego. Niewiadome wynika stąd, że kampf jest tu traktowany jako eksperyment antropologiczny: kampieciec nie wie, do czego dąży – jego metoda rozwija się bowiem w trakcie samej reinkrypcyjnej przygody. To, co pewne, czyli konkretne reprezentacje płciowe, zostaje zagarnięte, przepisane i powtórzone z różnicą krytyczną. Kampf odmiennościowy kontestuje zatem płciowe wcielenie człowieka, uznając, że ma ono charakter doraźny i przekraczalny. Można wyobrazić sobie ów moment, gdy kolejne przepisanie wytworzy inną, dziś nam jeszcze nieznaną inkarnację człowieka – nie można natomiast wyobrazić sobie owego wcielenia.

Wydaje się, że powaga owego zadania usuwa śmiech. Kampf mniejszościowy nie istnieje bez komizmu, kampf odmiennościowy może się go wyrzec. Kiedy Butler, Meyer czy Dollimore piszą o parodii i subwersywności, jest w tym obietnica powagi, a nie komizmu. Wiąże się to z kolejną różnicą: kampf mniejszościowy szuka przyjemności, kampf odmiennościowy dąży do rozkoszy. Przyjemność zakłada powtarzalność, rozkosz – jednorazowość. Przyjemność przywiązuje do ciała, rozkosz z ciała wyzwala; przyjemność chce powtórzeń, rozkosz je uniemożliwia; po doświadczeniu przyjemności podmiot wraca do siebie niezmienny, doświadczenie rozkoszy wyprowadza podmiot poza jego dotychczasowe granice; przyjemność nie narusza tożsamości obiektu, rozkosz pochłania obiekt i przejmuje nad nim całkowitą władzę. Kampf mniejszościowy działa pod znakiem przyjemności, a kampf odmiennościowy jest spod znaku rozkoszy. Kampf mniejszościowy zakłada, że spełnieniem życia człowieka jest przyjemność, kampf odmiennościowy widzi entelechię w przemianie.

Pierwszy z nich wymyśla zatem inne społeczeństwo, drugi – innego człowieka. Pierwszy zakłada, że władza reprezentacji związana z płcią jest zmienna, ale nieusuwalna, więc jedyny sposób pogodzenia przyjemności i władzy polega na ukazaniu wszystkim, że władza jest teatrem – wówczas opresja będzie grą w opresję, tak jak uwiązanie płciowe będzie grą w uwiązanie; pozwoli to inkorporować władzę i opresję w system dystrybucji przyjemności. Tak odczytać można subwersywny zamysł kampu mniejszościowego. Z kolei kampf odmiennościowy uznaje władzę – wcieloną w konkretne koncepcje modelowania ciała, płci i seksualności – za przeszkodę, a jej zniesienie za warunek możliwości innego człowieczeństwa. Obiet-

³⁶ „Transgresywna reinkrypcja” oznacza wywrotowy, destabilizujący manewr, w którym „identyfikacja z obiektem i pożądanie obiektu może współistnieć z jego parodystyczną subwersją”. Zob. J. Dollimore *Sexual dissidence. Augustine to Wilde, Freud to Foucault*, Clarendon Press, Oxford 1991, s. 321.

Szkice

nica w nim zawarta jest nieledwie mesjańska – i w tym sensie otwiera człowieka na przyszlą rozkosz pełnego samostwarzania.

Kampowe taktyki są zatem dwie: pierwsza polega na budowaniu i parodiowaniu dystansu do rzeczywistości ludzkiej, której opuścić ani nie można, ani się nie chce. Druga wciela się w parodię, która z coraz większą powagą, poprzez kolejne akty powtórzenia różnicującego, zmierza w stronę innego człowieczeństwa. W obu ujęciach kamp zachowuje swój potencjał – poznawczy, polityczny, egzystencjalny. I tylko uwzględniając ów potencjał oraz jego konsekwencje, warto o kampie mówić.

Abstract

Przemysław CZAPLIŃSKI

Adam Mickiewicz University (Poznań)

Camp – anthropological games

The article presents the perspectives on camp which have emerged during the last forty years: from Esther Newton's pioneering study, through the *Notes on Camp* by Susan Sontag, Andrew Ross' analysis of camp in the context of mass culture and the economy of late capitalism, to the methodological boom of the 1990s. – a period of heated discussion on camp. Multiplicity of these concepts can be reduced to two main theories, equipped with sociological and anthropological justifications – minority camp and queer camp. Minority camp dissolves relations within heterosexual system in a parodist way, while the sexual binarism and its system of representation are considered unsurpassable point of arrival; the queer camp wants to exceed the system of gender identities, considering the heterosexual matrix as a point of departure.

Roztrząsania i rozbiory

Zdobycie góry Miłosz

Każda biografia wydaje się niemożliwym zadaniem, wysiłkiem syzyfowym, zawsze skazanym na niepełność i niedosyt wobec nieuchwytności egzystencji, a cóż dopiero biografia Miłosza, w której trzeba ogarnąć meandry jego długiego życia w tumultcie wielu języków – wędrówki przez kontynenty, mnogość spotkań z fascynującymi osobowościami, nieustanną, niezwykłą, intensywną, pełną wewnętrznego napięcia pracę intelektualną, bogatą i różnorodną spuściznę. Andrzej Franaszek najwyraźniej nie hamletyzował nad ryzykiem takiego przedsięwzięcia, które powierzyło mu wydawnictwo Znak, i napisał książkę, jakiej o Miłoszu jeszcze nie było¹. Tom o epickich rozmiarach wyszedł z drukarni na kilka tygodni przed setną rocznicą urodzin poety, podczas poświęconego mu krakowskiego festiwalu, i stał się bodaj najefektowniejszym akcentem wydawniczym jubileuszowego roku, wśród kilkudziesięciu innych pozycji miłoszologicznych wówczas opublikowanych.

Autor zasłużenie może zbierać laury za swoją pracę, trwającą lat dziesięć, choć – jak sam zaznaczył z dezynwolturą – bynajmniej tej dekady nie poświęcił wyłącznie Miłoszowi. Przeprowadził jednak bardzo rozległe kwerendy, w kraju i poza krajem; by zilustrować ich różnorodność, trzeba wymienić choćby jerozolimskie archiwum Alberta Einsteina, archiwum Instytutu Literackiego oraz archiwum Józefa i Marii Czapskich w Maisons-Laffitte, archiwum Muzeum Narodowego w Krakowie; MSZ oraz IPN z materiałami MSW, toruńskie Archiwum Emigracji, a do tego liczne archiwa przyjaciół, kolegów i znajomych poety, wśród nich Jarosława Iwaszkiewicza, Jerzego Andrzejewskiego, Jerzego Turowicza, Zbigniewa Herberta, Marii i Edmunda Wiercińskich, Jerzego Borejszy, Wiktora Weintrauba. Autor zebrał świadectwa rodzinne (również krewnych, których głos dotąd nie był słysza-

¹ A. Franaszek *Miłosz. Biografia*, Znak, Kraków 2011.

Roztrząsania i rozbiory

ny, jak kuzynki Miłosza, córki siostry matki – nawiasem mówiąc, przydałby się w tej pracy także rysunek genealogicznego drzewa). Przejrzał niemało tekstów pamiętnikarskich i uzupełnił je rozmowami z bliższymi i dalszymi świadkami różnych etapów życia poety, dotarł też do tych z drugiego kręgu – rodzeństwa szkolnych kolegów, krewnych i potomstwa już nieżyjących przyjaciół, przeprowadziwszy wywiady (lub telefoniczne rozmowy) między innymi z córką Jerzego Andrzejewskiego, Agnieszką, z Marią Iwaszkiewicz, z dziećmi Ireny i Tadeusza Byrskich – Agnieszką i Krzysztofem, z Ryszardem Matuszewskim, ze Stanisławem Stomą, z Leszkiem i Tamarą Kołakowskimi, z Januszem Odrowąż-Pieniążkiem, z plejadą amerykańskich studentów Miłosza, z Celine Whitfield, wdową po profesorze zawiadującym slawistyką w Berkeley, z Miriam Rosenthal Chiaromonte, wdową po Nicoli, z Aleksandrem Fiutem i Tomaszem Venclovą, wreszcie z Andrzejem Szczeklikiem. Rozmowy te czasem dodają tylko drobny szczegół, kamyczek mozaiki, do wizerunku jego bohatera. Przede wszystkim czerpał zaś obficie z dwóch głównych źródeł materiałów biograficznych, z dwóch zbiorów dokumentów samego poety, w Beinecke Library i Archiwum Czesława Miłosza w Krakowie. Zasadnicza dla każdego żywotopisarza procedura przygotowawcza musiała mieć tak wyjątkowo szeroki zakres, wyznaczony bogactwem doświadczeń bohatera biografii. Praca Franaszka przypomina o podstawowym znaczeniu badań źródłowych dla biografistyki.

Jeszcze żadna książka o Miłoszu nie odwoływała się tak często – choć tylko wybiórczo – do jego ogromnej korespondencji, również tej nigdy nie ogłaszanej: ze Stanisławem Barańczakiem, z Jerzym Turowiczem, z Janem Błońskim, z rodziną Bolesława Micińskiego (co prawda wciąż jest to zaledwie część listów zdeponowanych w archiwach, również w Bibliotece Narodowej i Bibliotece Jagiellońskiej). Autorowi udało się przeniknąć (jak twierdzi, przez przypadek – i zapewne pomyłkę bibliotekarzy z Beinecke) nawet do stref zastrzeżonych i poznać korespondencję z ks. Józefem Sazdikiem, która według dyspozycji poety może być dostępna dopiero po śmierci jego młodszego syna (toteż w biografii nie została zacytowana). W rękopiśmiennych zasobach Franaszek przejrzał inedita; przytoczone urywki bądź napomknienia nasuwają przypuszczenie, że znajdują się wśród nich rzeczy dla filologów wielce interesujące, a niewykluczone, że mogą objawić również niespodzianki: brulion z literackimi próbami 1934-1935, fragmenty powieściowe (skądinąd tu pominięte w sumarycznych analizach twórczości), szkic o intrygującym tytule *Korniszonizm*, skreślony początek *Doliny Issy*, nieznane motto *Zdobycia władzy*, zapiski o Eliocie, niepublikowane wiersze – m.in. *Piosenka na chwałę mojej epoki* z 1949 roku czy utwór *Księżę* z aluzjami do Giedroycia, fragmentaryczne prozy autobiograficzne, a także spisany przed dziewięćdziesiątką zarys biografii, często tu przywoływany. Franaszek wykorzystał też rosnącą górę prac o Miłoszu; z bibliografii przedmiotowej jasno wynika, ile epizodów życiorysu poety naświetlają osobne studia, które poświęcono np. wileńskiej polonistce, akademickiemu Klubowi Włóczęgów Wileńskich, polskim uchodźcom w Rumunii czy paryskiemu Kongresowi Wolności Kultury.

Kiślak Zdobyć góry Miłosz

Na tysiącstronicowe niemal tomiście składa się 750 stron treściwego tekstu, 150 stron przypisów (znaleźć w nich można różne szczegóły, np. marki samochodów Miłosza w USA), obszerna – choć tylko „wybrana” – bibliografia, indeks oraz kilkadziesiąt fotografii. Biograf podzielił życie poety na dziewięć etapów, z wyraźnymi i tradycyjnie uwzględnianymi cezurami: wczesne dzieciństwo, wileńskie lata szkolne do pełnoletniości i uniwersytetu, doświadczenia studenckie, czteroletni okres po studiach, obejmujący zarówno paryskie stypendium, jak i pracę w Polskim Radiu, najpierw w Wilnie, następnie w Warszawie (losy poety Franaszek wpisuje w historię Polski i sprawnie szkicuje tło społeczno-polityczne dwudziestolecia, które ma tutaj walor syntezy, uzupełnione o obraz ówczesnego życia literackiego, z jego efemerycznymi konfliktami i sojuszami); następne części obejmują lata wojenne i okres od wyzwolenia (Krakowa) do ucieczki z paryskiej ambasady. Potem czas zmienia tempo jak w *Czarodziejskiej górze* i przeszło pięćdziesiąt lat życia zamyka się tylko w trzech częściach, poświęconych trwającej niespełna dekadę emigracji we Francji, dwudziestu latom amerykańskiej profesury i ostatniemu, przeszło trzydziestoletniemu okresowi po nagrodzie Nobla, bez wewnętrznych podziałów. Ta dysproporcja odzwierciedla różne stopnie uszczegółowienia narracji – od rozdziału o Kalifornii autor nie wgłębia się tak w kolejne życia jak w partiach poprzednich, jak gdyby stabilizacja pozbawiła Miłosza dynamiki w jego nienasyconym zaciekawieniu światem i niespożytej aktywności, a sztokholmskie laury uwikłały go w sieć wydarzeń głównie reprezentacyjnych, bez większego znaczenia dla jego twórczości, które można skwitować ogólnikowymi wyliczeniami; ostatni okres, krakowski, przedstawiony jest bardzo fragmentarycznie, na dwudziestu kilku stronach, niemniej jednak sylwetka starego poety ma tu dość wyraźne rysy.

Dzięki zdobyciu całkowicie nowych materiałów źródłowych, co stanowi niewątpliwie jedną z najmocniejszych stron tej biografii, niejednokrotnie epizody znane lub zazwyczaj odnotowywane lakonicznie w życiorysach poety nabierają niezwykłego dramatyzmu, chodzi zwłaszcza o nieznane szczegóły, o które został wzbogacony już okres wileński Miłosza (w odtworzeniu przebiegu jego uniwersyteckich studiów wykorzystano archiwa USB znajdujące się w Wilnie), potem jego pobyt stypendialny w Paryżu czy warszawskie lata przedwojenne (z rzadko przypominaną podróżą do Kowna w 1938 roku); w żywszych barwach zostały przedstawione okoliczności otrzymania dyplomatycznego paszportu „zaraz po wojnie” i wyjazdu z Polski w 1951 roku, pierwsze dwa tygodnie po ucieczce z paryskiej ambasady, wędrówki po Europie w początkowych latach emigracji (za Mirosławem A. Supruniakiem Franaszek pokazuje, jak wybór Miłosza zdyskontował Giedroyc). Całkowite *novum* stanowi rekonstrukcja powrześnieiowych losów poety, zwłaszcza pomijanego na ogół pobytu w Rumunii; do tego zaskakująco długiego, bo mniej więcej czteromiesięcznego okresu sam Miłosz wracać miał niechętnie. Znalazł się tu nieznany wiersz, przetłumaczony przez Ireneusza Kanię z rumuńskiego przekładu, oraz wyjaśnienia, jak poeta zdobywał dokumenty, jak możliwa była powrotna marszruta przez ZSRR.

Roztrząsania i rozbiory

Warsztat biografą najbardziej ubogi jest w części pierwszej, najkrótszej zresztą, zatytułowanej *Rajski ogród*, która obejmuje wczesne dzieciństwo, dziesięć pierwszych lat, wędrówki przez ogromne połacie Rosji carskiej podczas wojny i rewolucyjnej pożogi. Przewija się tu słówko „zapewne”, a tekst Franaszka stanowi właściwie zręczny montaż wypisów z *Rodzinnej Europy* oraz *Doliny Issy*, którą autor, wypełniając brak innych materiałów, potraktował jako bezpośrednie źródło historyczne. Obszerne i gęsto wprowadzane cytaty budują atmosferę dzieciństwa, funkcję ilustracyjną mają przytaczane *in extenso* wiersze, z jednym kluczem interpretacyjnym – autobiograficznym (którego lubił używać sam poeta). Franaszek założył, że „nie uda się zrekonstruować wojennej tułaczki” rodziny Miłoszów i z góry skapitulował przed tym zadaniem, jakby doświadczenia najwcześniejszego dzieciństwa rozgrywały się na ogromnej przestrzeni *ubi leones* i jakby przejął od poety matrycę lęku przed imperium (o której pisze); toteż mapa peregrynacji małego podróżnika zaznacza jedynie wyspy pamięci Miłosza, wyłaniające się z „krajiny pustej, białej i otwartej”. Tę pamięć biograf co prawda uzupełnił, odtwarzając zmieniające się jak w kalejdoskopie władze i ruchome granice państw; w istocie poszukiwania materiałów, które wypełniłyby białe plamy, na przykład uściśliłyby trasę i okoliczności wędrówek przez Rosję, czyli kwerenda głównie w rosyjskich archiwach niewydzielonych, wymagałyby specjalnego treningu i kompetencji historyka. Franaszek zresztą zdaje się nie widzieć celu takiej mrówczej, czasochłonnej pracy, bo w jego książce chronologia nie jest najważniejsza wobec barwności i mnogości życiowych doświadczeń.

Ten początek sugeruje również, że autor będzie blisko postępował za Miłoszem, zwłaszcza że sam poeta był skrupulatnym „biografem własnego talentu” (jak nazwał go kąśliwie już w epoce „Żagarów” zacytowany w książce Józef Maśliński) i w jego spuściźnie wyróżnia się spory blok tekstów autobiograficznych, nie brak też osobistych wątków w tekstach pozostałych. Wszakże praca nad tą biografią rozpoczęła się za wiedzą Miłosza i z jego *placet* – w sytuacji więc raczej nietypowej dla żywotopisarza, bo komfortowej, ale zarazem niebezpiecznej, ponieważ poeta mógł tutaj nie tylko dostarczać informacji, rozstrzygać wątpliwości, ustalać fakty, lecz także zawładnąć narracją o sobie, wyznaczyć jej kierunek i określić ton.

Kiedy Franaszek we wstępie zarysowuje życie „pieszczocha losu”, kilkakrotnie ocalonego cudem z oparów, a także zwraca uwagę na sprzeczności jego egzystencji, podejmuje wątki autointerpretacji samego poety, podobnie później w innych, właściwie już znanych kwestiach (np. znaczeniu religii dla jego pisanie i myślenia czy wpływie kilku silnych osobowości, Oskara Miłosza, Mariana Zdziechowskiego, Tadeusza Krońskiego, Stanisława Vincenza, potraktowanych zresztą dość skrótowo); pisze otwarcie o traumach i wadach poety, o pysze, o koncentracji na sobie, o „egocentrycznym patosie”, ale ramy tej krytyki wyznaczył sam Miłosz: skądinąd z uważnej lektury samej *Rodzinnej Europy* wyłania się skomplikowany portret autora o przewrotnym umyśle, skrytego, przekornego, ukrywającego się za różnymi maskami (z żyłką aktorską) i prowadzącego wyrafinowane, podszyte paradoksami gry z otoczeniem, lecz też emanującego energią niespokojnego, poszu-

kującego intelektu. Franaszek dodaje do tych cech „rys jezuityzmu”, który według niego miał pomóc autorowi *Zniewolonego umysłu* stworzyć koncepcję „ketmana”. Czasem twórczo rozwija samobiczowania poety, zwłaszcza że nie zataja sytuacji dwuznacznych moralnie i wskazuje jego resentymenty, nie skupiając się jednak na ułomnościach charakteru w poszukiwaniu sensacji. Łagodzi niektóre autooskarżenia – co prawda nieco ironicznie – którymi Miłosz podsumowywał w późnym wieku swój okres pracy na placówce dyplomatycznej; broni poetę przed zarzutem komunizowania, wskazując na jego rozbrat z radykalną lewicą jeszcze w Wilnie, na kilka lat przed wojną (i konsekwentnie podkreśla ostentacyjną wierność lewicowym przekonaniom oraz opór wobec „prawicowych” kręgów emigracyjnych, z „Kulturą” włącznie, paradoksalnie może najbardziej zacięty w początkowym okresie wychodźstwa we Francji). Przejmuje też w tle jego wizję historii, akcentując kruchość, przemijalność, płynność bytu. Perspektywa *Miłosz par lui-même* (by nawiązać do tytułu znakomitej francuskiej serii zwięzłych monografii „Ecrivains de toujours”, która przez trzydzieści lat ukazywała się w wydawnictwie Seuil) wydaje się tu dominować, zwłaszcza że biograf nieraz parafrazuje jego cytaty, a twórczość traktuje z zamierzoną niewątpliwie naiwnością przede wszystkim jako wiarygodny zapis doświadczenia. Rekonstruując „życie wewnętrzne” debiutanta z utworów *Poematu o czasie zastygłym* Franaszek zaznacza jednak, że nie należy zapominać o „prowokacji, autoironii, grze z samym sobą”. Świadom jest więc zabiegów automitologizacyjnych poety, którego słowa pozostają zazwyczaj najważniejszą instancją, jakkolwiek zdarzają się wyjątki.

Trzeba jednak przyznać, że w dalszych rozdziałach coraz częściej pojawiają się gesty emancypacji spod ciężącego nad młodym redaktorem „Tygodnika Powszechnego” autorytetu mędrca i noblisty. Bynajmniej nie dzieli jego fascynacji, dystansuje się od *Ziemi Ulro*, nie porywa go Simone Weil; czasami można go nawet z tego powodu posądzać o powierzchowność w odczytywaniu niektórych miejsc twórczości. Już opracowując wileński okres poety, nie stosuje się ściśle do przepisu na biografię z perspektywy jego pamięci. Konfrontuje jego relacje ze świadectwami współczesnych, weryfikuje znaczenie niektórych epizodów (np. dokładnie określa niezbyt w gruncie rzeczy długotrwały związek Miłosza z Akademickim Klubem Włóczęgów); potem zdarza mu się ukazywać problemy w innym aspekcie (sprawa utworzenia katedry literatury polskiej na Columbia University), czasem precyzować lub korygować daty, odkrywać rozbieżność chronologii (w kwestiach zresztą drugorzędnych lub szczegółach, np. w którym miesiącu, czerwcu czy lipcu, rozpoczęła się studencka wyprawa kajakowa przez Europę lub kto i kiedy przywiózł z Moskwy tomik wierszy Borysa Pasternaka). Nie unika także podejmowania bardziej kontrowersyjnych – i zmitologizowanych – wątków: relacji z Iwaszkiewiczem z homoseksualnym podtekstem w tle, litewskiego paszportu, konfliktu ze Zbigniewem Herbertem. Na ogół przedstawia wszelkie dostępne mu fakty, ale nie rozstrzyga kontrowersji, rzadko – jak w przypadku relacji z autorem *Pana Cogito*, któremu kilkanaście lat wcześniej również poświęcił książkę – zajmuje jednoznaczne stanowisko. Toteż można mu zarzucić, że nie jest dociekliwy, jak zrobił to Ebene-

Roztrząsania i rozbiory

zer Rojt na swojej znakomitej stronie *Kompromitacje. Przypadki słabości ludzkich*, który zweryfikował hipotezę o młodzińskiej próbie samobójczej Miłosza, krok po kroku, modelowo, prześledziwszy casus rosyjskiej ruletki². Pierwszorzędnym celem Franaszka było jednakże przepłynąć przez morze papieru, przedrzeć się przez górę książek i zebrać jak najwięcej faktów. Nieprzypadkowo w swojej narracji przez długi czas dąży do obiektywizmu – i obiektywizm sugeruje, posługując się bezosobowymi formułami typu: „dochodzi się do wniosku”, z góry rugując wątpliwości.

Książka, która może przytłaczać objętością, opatrzona w dodatku tzw. naukowym aparatem, trafiła przecież do szerokiego kręgu odbiorców i cieszy się popularnością. Biografia poety przekształca się tu bowiem stopniowo w opowieść, Franaszek w toku pracy staje się coraz bardziej świadomym i swobodniejszym opowiadaczem, stosując niekiedy swoisty *suspense*, zawieszenie akcji przy końcu rozdziału dla dramatycznego efektu. Przedmiotem tej opowiadanej historii jest bohater, który od wczesnego dzieciństwa przez niemal całe życie podlegał ciśnieniu historycznych wydarzeń, podejmował wyzwania „ducha dziejów”. Zawsze wyróżniając się talentem, stał się bystrym i mądrym świadkiem wielu epok, któremu nie dana była przecież wygodna pozycja obserwowania dziejowych żywiołów z dystansu; wrażliwy, błyskotliwy i nieco dziecinny, artysta-intelektualista, należący do międzynarodowej elity, którą Franaszek nazywa w zapale „ligą mistrzów”, śledząc bacznie jej wewnętrzną dynamikę. W jego biografii rozrysowana została skrupulatnie siatka spotkań Miłosza z wielkimi tego świata (choć nie udało się oddać wdzięku towarzyskiego poety) i wiadomo już, od kiedy właściwie datuje się znajomość z Dwigthem Macdonaldem czy Raja Rao (*nota bene* nazwać filozofem stałego hinduskiego kandydata do literackiej Nagrody Nobla o wybitnym – choć w Polsce zupełnie nieznanym – dorobku powieściopisarskim, to tak, jak nazwać Miłosza sławistą). Można niemal nabrać złudnego przeświadczenia, że wielkość poetycka związana jest w naturalny sposób z bywaniem w kręgu wielkich tego świata, a powołanie tożsame z obecnością w środowisku literackim, gdyby nie to, że zarazem Franaszek podkreśla przekorny opór, jaki Miłosz stawiał często dominującym prądom – i modom – intelektualnym.

Jednak prawdopodobnie główną przyczyną sukcesu czytelniczego nie jest sprawność retoryczna biografa, lecz portret noblisty bez piedestału, a nawet w szlafroku: Miłosz Franaszka to Miłosz żywy, pełen sprzeczności, od młodości zmagający się z wewnętrznymi rozdarciami, ustawicznie zadający sobie pytania o własną tożsamość, przeświadczony o własnym talencie, ale też niepewny i pełen kompleksów, poeta, którego twórczość nie chroni od udręki, załamań, rozterek i osamotnienia, przytłoczony powszednimi problemami, jak mieszkania i pieniądze. Z wszystkimi swoimi mniej czy bardziej pospolitymi wadami – wymagający, niecierpliwy, zaciekle indywidualista, skłonny do dziecinady i błazeńd (które cza-

² Zob. artykuł Andrzej Franaszek o życiu Czesława Miłosza albo Co się zdarzyło w Krasnogrudzie na stronie <http://kompromitacje.blogspot.com/2011/08/andrzej-franaszek-o-zyciu-czesawa.html>

sem podkreślają jedynie jego status artysty), to Miłosz bliski szerokim rzeszom czytelników, bo niejako dzieli z nimi codzienne lęki, kłopoty i bezradność. Franaszek zwraca uwagę na trywialne kwestie finansowe; podaje źródła okupacyjnego dostatku Miłosza, wysokość jego waszyngtońskiej pensji (chyba zaniżając ówczesną wartość dolara) i wyjaśnia, z czego emigrant bez stałej pracy utrzymywał rodzinę we Francji (przypomina tu o stałym felietonie dla BBC), skąd brały się stypendia i honoraria. Mimo tego obrazu twórcy od strony kuchni, jego żywot zachowuje swoją wyjątkowość, przytłaczającą bogactwem doświadczeń niezwykłość, emblematyczność dla całego wieku.

W książce zostały odtajnione sekrety życia prywatnego, wobec których poeta zachowywał staromodną powściągliwość – stosunki rodzinne, młodzieńcze zauroczenia, wcale nieplatoniczne, trudne małżeństwo. Tajemnicą poliszynela były jego miłostki i Franaszek pisze o nich z wyjątkową otwartością, między innymi o związkach z Jane Zielonko i Jeanne Hersch, ale przekracza granice intymnej prywatności bez dyskredytującego zamiaru, nie tworząc aury skandalu, raczej z wyrozumiałością dla ludzkiej słabości. Jeśli biografia artysty ma – wedle Richarda Ellmanna, autora słynnej książki *James Joyce* – podkreślać szczególnie związek między jego życiem a twórczością, ukazywać „jak wydarzenia życiowe stają się źródłami artystycznymi” – dobrze pokazuje to przykład *Nieobjętej ziemi*, swoisty dokument romansu „z Heloizą” (którą mimo dyskrecji autora można zidentyfikować przy pomocy wikipedii). *Miłosz. Biografia* może służyć zresztą za skrótowe wprowadzenie do twórczości poety: autor dodał omówienia, na ogół „w pigułce”, najważniejszych książek każdego etapu, tu również zachowując dysproporcję, np. najwięcej zajmuje go interpretacja pierwszych tomików – ignoruje zaś wspaniałą *Hymn o perle*. Książka Franaszka, mimo że zakrojona całościowo, nie stanowi na pewno monografii życia i twórczości, wyjątkowość dzieła Miłosza często autorowi się wymyka. Zamykając swoją pracę biograf ostentacyjnie – i asekuracyjnie – odżegnuje się od wszechwiedzy; w istocie jeśli nie rozwija pewnych wątków, z reguły napomyka o nich, otwierając pole dla prac zadających bardziej szczegółowe pytania (za przykład może służyć cytowana przez Franaszka w wersji roboczej praca doktorska Emila Pasierskiego *Miłosz i Putrament. Żywoty równoległe*). Dopóki nie ukaże się kalendarium życia i twórczości Czesława Miłosza, przygotowywane przez Agnieszkę Kosińską – z pewnością miłoszologii mogą wyławiać z gąszczu tego tekstu wiele użytecznych informacji; co prawda czasem warto je sprawdzić, chociaż błędy i niedokładności w tym ogromnym tomie wydają się występować względnie rzadko, np. literówki jak Lallemand zamiast Lalllement czy mylenie „zielonej karty”, którą Miłosz otrzymał w 1962 roku z obywatelstwem amerykańskim; tylko niedzisiejsza erudycja, wszechstronna i gruntowna, jaką odznacza się Ebenezer Rojt, pozwala wychwycić luki w encyklopedycznym wykształceniu autora³. Natomiast iście makiawelicznym pomysłem edytorów wydaje się cytowanie wierszy bez tytułów czy

³ Autor *Kompromitacji* wytknął Franaszkowi nieznamość – i niefrasobliwość datowanie – *Corpus Hermeticum*, które Miłosz przywołuje w *Nieobjętej ziemi*.

Roztrząsania i rozbiory

incipitów (nie zawsze wplata je w tekst autor biografii), jedynie z podaniem strony wydania *Wierszy zebranych*, co dyskryminuje czytelników innych edycji – a przy tym potwierdza poniekąd, że lektury dzieła Miłosza nie zastąpi żadna jego biografia.

Elżbieta KIŚLAK

Abstract

Elżbieta KIŚLAK

**The Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences
(Warszawa)**

The taking of the mount Miłosz

Review: Andrzej Franaszek *Miłosz. Biografia* ["Miłosz. A Biography"], Znak, Kraków 2011.

Realia, dyskursy portrety

Nowy zbiór esejów Michała Głowińskiego¹ składa się z trzech części, z których pierwsza to teksty najczęściej okolicznościowe czy wręcz interwencyjne; druga w większości traktuje o dyskursie antysemickim – jednym z kluczowych punktów w zainteresowaniach badawczych autora w ostatnich dekadach; trzecia, najmniejsza, poświęcona jest wybitnym, a często zapoznanym postaciom życia literackiego w Polsce drugiej połowy XX wieku.

Trudno znaleźć właściwą formułę spajającą te trzy części, znalazły się bowiem w omawianym tomie eseje, które wymykają się wskazanym kłomrom. Jednak choć mamy do czynienia z wyraźną asymetrią na rzecz tekstów analitycznych, wszystkie dość dobrze oddają pasje poznawcze, zainteresowania, sympatie i antypatie ich autora, mimo wszystko tworząc pewną całość. A ponieważ głównym doświadczeniem, z jakim zmaga się Michał Głowiński, jest Zagłada, studia te mają także charakter intelektualnego rozrachunku z życiem, czasem i swoim pokoleniem. W bardzo subtelny, a zarazem przenikliwy i ciepły sposób portretuje on swoich bliskich czy tylko towarzyszy podróży. Niektórzy z nich, jak choćby Roman Zimand czy Jan Józef Lipski to dla polskiej humanistyki XX wieku postacie pomnikowe. Inni z kolei, jak Wojciech Wyganowski czy Mirosława Puchalska, obecni są często tylko w środowiskowej pamięci i wspomnieniach.

Największą część zbioru stanowią teksty o antysemityzmie i tym wszystkim, co zwykło się wrzucać pod wspólny mianownik lub raczej kodować jako kwestia

¹ M. Głowiński *Realia, dyskursy portrety. Studia i szkice*, Universitas, Kraków 2011.

Roztrząsania i rozbiory

żydowska. Podejście Michała Głowińskiego do tej problematyki jest bardzo charakterystyczne. Bada, a może bardziej penetruje głównie nurty polskiego antysemityzmu od strony języka: struktur mentalnościowych, frazeologii, środków perswazyjnych i wartościowań, ale także fabuły, tonu narracji i ideologicznego tła oraz kulturowych kontekstów. Historyk literatury znakomicie wychwytuje te subtelności i identyfikuje symbole i zbitki pojęciowe, „słowa kluczowe i obsesyjne”, często zbanalizowane w dominującym dyskursie publicznym. Wszystko to pozwala mu dotrzeć do mentalnego *imaginarium* polskiego antysemityzmu, choć pewnie nie tylko polskiego. A przecież jeszcze nie tak dawno, mało kto miał odwagę otwarcie przyznać, że to integralna część polskiego dyskursu publicznego.

Michał Głowiński potraktował poważnie to, do czego spora część polskiej humanistyki odnosiła się jeszcze ponad pół wieku temu z wyższościowym absmakiem (por. doskonały *nomen omen* esej Kazimierza Wyki *Potęga ciemnoty potwierdzona*, 1945). Ale też trzeba uczciwie przyznać, że niewielu wcześniej znalazło klucze interpretacyjne do badania antysemityzmu. Czasami nawet brakowało nie tyle odpowiedniego instrumentarium warsztatowego, ale także słów. Perspektywa, którą autor wcześniej wypracował w kanonicznych dla polskiej humanistyki studiach nad językiem komunizmu czy też tzw. realnego socjalizmu w Polsce, pozwala mu opisać analizowane zjawisko na nowo. Nie będzie chyba wielką przesadą uznać, że analiza języka przez długi czas była oknem na świat w polskich badaniach nad antysemityzmem.

W książce dominuje namysł nad mową antysemicką. W jej badaniu Michał Głowiński zostawił trwały i istotny ślad w polskiej kulturze (w opublikowanym zbiorze do takich fundamentalnych tekstów z pewnością należą m.in.: *Swoistości dyskursu antysemickiego* i *Poetyka falsyfikatu politycznego*; oba opublikowane wcześniej w gdańskim „Przeglądzie Politycznym”). Głowiński jako wytrawny analityk i interpretator czytał teksty antysemickie bardzo dokładnie, nierzadko wydobywając motywacje i intencje, których ich autorzy nie byli w pełni świadomi.

Autor ujmuje zatem język jako narzędzie ekspresji, ale przede wszystkim jako sposób wyrażania świata. Wytyka braki konsekwencji w prowadzeniu fabuły, cierpliwie wydobywa sprzeczności i wykluczające się konkluzje. Wychwytuje przy tym pęknięcia i mankamenty, nielogiczności i paradoksy tych czasem barokowych, a częściej jednak kompulsywnych perseweracji. Cierpliwie przywołuje ich nierzadko wręcz bijącą głupotę, nad czym wielu innych załamywało ręce albo pukało się w czoło. Czynił tak i czyni nadal ponad przyjętymi i utartymi opiniami.

Rekonstruując sposób myślenia antysemitów, dociera do ich nieświadomych założeń, poglądów i przekonań. Nie jest to metoda czerpiąca z technik psychoanalitycznych czy współczesnych metodologii „podejrliwości”. To sięgnięcie do struktur języka.

Dziś to już brzmi niemal banalnie: język antysemicki to właściwie bezdenne rezerwuarn pełen starych klisz, fantomowych bytów i kiczowatych wyobrażeń, kalek językowych przyobleczonych w jakąś hybrydalność i chimeryczność, które nieodmiennie zdają się być elementem świata kultury masowej, co i rusz odnawiają-

cych się znaczeń nabierających przy tym innej wymowy w każdej epoce i pod każdą szerokością geograficzną. W tym dyskursie króluje iluzja jakieś utajonej prawdy, której można dostąpić tzw. „wiedzą o Żydach”. Wbrew logice wszystko tu można połączyć ze wszystkim. Wszystko też w tych strukturach mentalnych wydaje się mieć równie ważne lub nieważne znaczenie i jest aktualizowane i aktywizowane okazjonalnie. Jak choćby w języku bezrefleksyjnej ludowej religijności, powszechnych i zwykle zbywanych wzruszeniem ramion bagrołów na murach czy wśród okrzyków stadionowej chuliganerii. Ale każdy, kto nieco głębiej zetknął się tym fenomenem, wie, że dodawanie nowych rekwizytów do tego języka ciągle trwa. Spora część opinii publicznej oswoiła się z tym typem uzasadnień i argumentacji, inna z kolei wcale nie widzi w nich zagrożenia, a już na pewno powodu do podnoszenia *larum*. Tylko że ten zwykle marginalny i jakby zduszony dyskurs opozycyjny czasem staje się dyskursem władzy.

Po takim rozłożeniu języka na części pierwsze; po selekcji odcieni, niuansów i kontekstów, tym mocniej dociera dosłowny sens tego przekazu: dyskurs antysemicki jest nie tylko instrumentem wykluczenia, ale także wehikułem przemocy. Trudno sobie wyobrazić wiarygodny portret współczesnego społeczeństwa bez zrozumienia, czym jest język nienawiści i jak wygląda zatruta nim przestrzeń, do jakiej demoralizacji prowadzi.

Michał Głowiński nie poprzestaje jednak tylko na dyskursie antysemickim (zob. *Trzy dni z „Naszym Dziennikiem”* czy *Gombrowicz źle widziany*), jak bowiem słusznie dodaje, antysemityzm to tylko jedna z twarzy mentalnego zakleszczenia. Oczywiście, tworzenie bezpośrednich analogii bywa wysoce ułomne. Tego rodzaju konstrukcje są i zawsze będą chybotałe. Do głosu dochodzą więc zarówno podobieństwa, jak i różnice. Teoretyk daje jednak bogaty rejestr i analizę takich zabiegów retorycznych.

W jakimś sensie Michał Głowiński jako pierwszy potraktował literaturę i publicystkę antysemicką serio, wcześniej skrupulatnie przez lata badając miejsce i role innych „języków nienawiści” w przestrzeni kultury. Jego studia to więcej niż analityczne rozbiory; wiele z nich jest bezcennym świadectwem swojego czasu, jak chociażby *Dwie nogi* (z listopada 2009). Dyskurs antysemicki jako przykład mowy nienawiści to – zresztą głównie za sprawą samego Głowińskiego – jest już dziś klasyka gatunku. Warto też pamiętać, że ten typ „dyskursu zideologizowanego” jest tak frapujący dlatego, że zawiera wszystkie paradygmatyczne elementy dla tego rodzaju mowy. Autor penetrował jej walory poznawcze i estetyczne, tworząc i ugruntowując przy tym wyrazisty wzorzec krytyki, dostarczający narzędzia badawcze do przyjrzenia się innym dyskursom nienawiści.

Te rozproszone, opublikowane i wygłoszone wcześniej teksty dają świadectwo zarówno wieloletnich lektur i rozmyślań, jak również bieżącego namysłu. Stanowią kolejny (m.in. po *Nowomowie* i *ciągach dalszych*. *Szkice dane i nowe*, Universitas, Kraków 2002) wykład rzemiosła krytyczno-literackiego.

Krytyk nawiązuje rzecz jasna do wątków często wracających w publicystyce antysemickiej. Jeden z nich zwraca szczególną uwagę: samonienawiść. To zagad-

Roztrząsania i rozbiory

nienie nie jest nowe (m.in. odnotować tu należy ważne studia Sandera Gilmana), choć w polskiej humanistyce nieprzepracowane. Także historycy często się z nim stykali. Znakomita skądinąd biografia Edouarda Drumonta autorstwa Grégoire Kaufmanna (Perrin, Paris 2008) rozpoczyna się anegdotą, jak ów bodaj najgłośniejszy europejski żydożerca przełomu XIX i XX wieku (zwany stąd papieżem antysemityzmu) tłumaczy się gęsto z swego nieżydowskiego pochodzenia. W ówczesnej kulturze dla wielu było niemal oczywiste, że ktoś propagujący agresywny, wręcz wściekły antysemityzm musiał mieć niepewne, czytaj żydowskie pochodzenie.

Michał Głowiński przywołuje i analizuje kilka takich przypadków, w tym postać głównego bohatera filmu *Beliver* (w polskich kinach jako *Fanatyk*) ze świętną kreacją Ryana Goslinga, a także Normana G. Finkelsteina, autora głośnego pamfletu pt. *Przedsiębiorstwo holocaust*. Status tych tzw. „dobrych” Żydów w dyskursie antysemitycznym to zagadnienie odrębne, dopominające się wszakże głębszego i bardziej wszechstronnego namysłu. Także w polskiej kulturze takich „dobrych Żydów”, niedających się zakwalifikować wprost do antysemitckiego obiegu retorycznego i pozostających w jakieś mglistej przestrzeni „pomiędzy” było wielu. Na ten fenomen ostatnio zwróciła uwagę Joanna Tokarska-Bakir (*Żydzi czarni i czerwoni*), dopominając się badania fenomenu obecności takich „Żydów” w nienawistnym im świecie.

Dla historyka idei lektura tych tekstów ma jeszcze jeden wymiar. Michał Głowiński, rocznik 1934, jest jedną z emblematycznych postaci swojego pokolenia. Nie ma chyba wątpliwości: jednego z najciekawszych w XX i XXI wieku. Każdy, kto ciekaw tej generacji, powinien sięgnąć do tej pozycji. Podobnie jak wcześniej w powieściach i ostatnio w *Kręgach obcości*, autor jest precyzyjny. Píše bez autocenzury, ale i bez niedyskrecji. Często operuje własnym doświadczeniem, bez nieznośnej minoderii i bezustannego dopominania się o swoje pierwszeństwo i prekursorstwo. Raczej spotkać można u niego sceptyczną ironię i zakłopotanie niż sarkazm. Znajdziemy tam wszystko, z czego znany jest swoim czytelnikom: przenikliwą, czujną inteligencję, precyzję wywodu i silne zakorzenienie w europejskiej kulturze humanistycznej; bezustannie odczytywanej i analizowanej w różnych jej odsłonach. Jest to jednak także eseistyka traumatyczna i terapeutyczna, nie tylko w wymiarze uporania się z doświadczaniem Zagłady (por. m.in. *Literatura polska wobec Zagłady, Esej Błońskiego po latach*, a także *Czy w cieniu Zagłady?*). To również szkice, które prowadzą autora w stronę pytań granicznych i ostatecznych.

Michał Głowiński to autor, który ciągle ma wiele do powiedzenia i kolejnymi nowymi tekstami żywo reaguje na rzeczywistość. Co więcej, jego pole obserwacyjne nie dość, że się nie kurczy, to jeszcze stale poszerza. W tych szkicach widać dyscyplinę i rygor myślenia, wierność pewnemu podejściu, choć bez alergicznego odrzucania nowszych ujęć, co tak częste wśród badaczy starszej generacji. Teoretyk pozostaje sceptyczny wobec nowinek postmodernizmu, ale jego twórców i protagonistów czyta i słucha uważnie, wyciągając własne wnioski. Jakże to odmienne od pewnego typu zaklinania rzeczywistości.

Krzywiec Realia, dyskursy portrety

Trudno o lepszy, bardziej dociekliwy i bezkompromisowy, a przy tym poddany rygorowi ciągłej refleksji zapis tego doświadczenia i tego pokolenia.

Grzegorz KRZYWIEC

Abstract

Grzegorz KRZYWIEC

Realities, discourses, portraits

Review: Michał Głowiński *Realia, dyskursy, portrety. Studia i szkice* [‘Realities, Discourses, Portraits. Studies and Essays’], Universitas. Kraków 2011.

Dociekania

Andrzej MARZEC

Podmiot falliczny – niemożliwe pragnienie obecności
i przymus powtarzania

Nicość

Nietrudno jest myśleć o nicości, gdy ma się przed sobą niezapisaną kartkę, z której ziele w naszym kierunku złowieszcza, nieprzejeżdżana i martwa pustka bieli. Jedyny sposób, by jej umknąć, to rozpocząć nieustanny, twórczy bieg od lewej do prawej strony. Ten powtarzający się ruch pisma, podobny kołysaniu, niesie ze sobą uspokojenie, pozwala zapomnieć o trupioblądem blasku pustej kartki i uśmierzyć jej moc. W znacznie bardziej komfortowej sytuacji znajduje się czytelnik, jako ten, który nie styka się bezpośrednio z niezapisaną nicością. Wystarczy mu po prostu odtworzyć ten hipnotyzujący, posuwisty, wahadłowy ruch, by odsunąć zagrożenie pustki i całkowicie o niej zapomnieć. Dlatego też w trakcie lektury wskazana jest odpowiednia prędkość czytania oraz biegłość, pozwalająca łączyć ciągi liter w sensy, a bryły tekstu postrzegać jako spójne barwne idee. Co więcej, zdarza się, że wciągnięty w lekturę czytelnik, wpadając w namietność powtórzeń, stara się zapisać margines, wypełnić sensami próżnię, która bezlitośnie przypomina mu o przerażających początkach tekstu i niemniej traumatycznych narodzinach podmiotu. Istnieje wiele dzieł potęgujących iluzję pełni i celowości, której bez trudu może poddać się łaknący obecności odbiorca literatury¹. Jednak mimo wzmożonego wysiłku gałek ocznych, których cykliczny ruch wskrzesza dzieło z martwych prochów archiwum, w pewnych przypadkach czytelnik nie jest w sta-

¹ O podobnym zjawisku eliminującym traumę nieobecności w świecie kinematografii (kino scalenia) zob. T. McGowan *Realne spojrzenie*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 150-202.

nie całkowicie unieważnić przezierającej spod liter bieli. Można mówić wówczas o literaturze rozdarcia, umożliwiającej wizualne doświadczenie nieobecności, której *n i c* przeziera spomiędzy rozsuniętych liter². Wobec czego białe plamy umożliwiające pojawienie się tekstu – marginesy – okazują się być pustką, z której wychodzimy, i nicością, do której niechybnie zdążamy. Zwłaszcza w momencie, w którym lektura pozostawia czytelnika z niczym, możliwy jest (s)twórczy proces interpretacji, mający na celu przywrócić równowagę obecności, zasłonić rażącą otchłań. Ta bowiem wydaje się niemożliwa do zniesienia wyłącznie z perspektywy istnienia.

Opinie co do funkcjonowania nicości na gruncie filozofii są podzielone. Tradycja analityczna wskazywałaby z właściwą sobie dozą ironii na to, iż pustkę ma się przede wszystkim w głowie. Przecież przyzna to każdy, kto chociaż raz w życiu się z nią spotkał, doznając tego jakże kłopotliwego stanu. *N i c* miałoby zatem status konstruktu myślowego, pojęcia bez desygnatu, którego rola sprowadzałaby się do gimnastykowania umysłu bądź jego samoudręczenia. Z drugiej strony, widmo nicości przez wieki nawiedzało filozofów pod różnymi postaciami, wystarczy wspomnieć choćby o zawrotnej karierze niebytu Parmenidesa, braku (materii, dobra, jakości), próżni czy też kontrowersyjnej nicującej nicości Heideggera, której doświadczyć można jedynie w nastroju trwogi³. Jeśli chcielibyśmy dotrzeć do jakichś konstytutywnych cech nicości, w pierwszym rzędzie należałoby wskazać na jej nieistnienie: nicość przede wszystkim nie jest. Z kolei drugą charakterystyczną właściwością byłaby skrytość, toteż na próżno można ją tropić w otaczającej nas zewsząd nad wyraz obecnej rzeczywistości. Wbrew pozorom to właśnie te dwie problematyczne w kontekście bytu cechy nicości – nieistnienie i skrytość – pozwalają jej na tak skuteczne, zawoalowane, trudne do uchwycenia działanie.

Chaosmos

Mityczne opowieści o początku (kosmogonie) zazwyczaj uciekają się do jednego z dwóch konkurujących ze sobą wyobrażeń: pierwotnej nicości bądź prymarnego chaosu, które na gruncie tych narracji zawsze zostają szczęśliwie zażegnane, oddalone. Pierwszą wizją posługuje się dyskurs judeochrześcijański, który głosząc koncepcję *creatio ex nihilo*, stara się tym samym uzasadnić prymat Jednego nad niepoprawną wielością. Postrzegana z reguły negatywnie nicość (nie-obecność) posiada przecież bardzo ważną dla monoteistycznego kontekstu właściwość. Widziana już zawsze z perspektywy obecnego podmiotu, zostaje skażona istnieniem,

² Zob. G. Didi-Huberman *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Universitas, Kraków 2008.

³ „Niestwienie [*die Nichtung*] [...] nie jest jednak ani unicestwieniem [*Vernichtung*] bytu, ani następstwem zaprzeczenia. Niestwienie nie da się też rozłożyć na unicestwianie i zaprzeczanie. To sama nicość niecstwi [*nichtet*]”. Por. M. Heidegger *Czym jest metafizyka*, w: tegoż *Znaki drogi*, przeł. S. Blandzi, Fundacja Aletheia, Warszawa 1995.

dlatego jawi się nam jako doskonale jedna⁴. Z tej przyczyny nie jesteśmy w stanie wyobrazić sobie w ogóle wielu zróżnicowanych nicości, które posiadałyby odrębne względem siebie cechy. Próżnia, otchłań to dla miłujących Byt zawsze tylko zaprzeczenie istnienia, które ze swymi absolutystycznymi skłonnościami ogarnia i wypełnia wszystko, nie pozostawiając tym samym miejsca na nic innego. W takim razie to nie z pustki powstaje coś (jak zgodnie twierdzili starożytni), lecz ze znanego nam porządku istnienia jako obecności wyprowadza się jego negację, by móc powiedzieć „nic”. Myślenie o nicości jako nie-obecności, o jej pejoratywnych właściwościach jest podyktowane traktowaniem jej jako negatywu istnienia, roszczonego sobie prawo do wyłączności, zachłannej i totalistycznej jedności. Zatem idea *creatio ex nihilo* wynika bezpośrednio z umiłowania jednego źródła, z którego wytryskuje jeden sens, woda jednego życia. Tymczasem możliwe, że nicość od zawsze była wielością, niesamowicie płodną nieokreślonością, niezrozumiałą niejasnością, która celowo została zdeprecjonowana przez fallogocentryczne myślenie spod znaku istniejącego istnienia (samoobecności).

Inaczej wygląda ta kwestia w politeistycznej tradycji antycznej, która swych początków dopatruje się w chaosie. Ta przedziwna, nieu(ja)rzmienna struktura – chaosmos⁵ – w swej złożoności przypomina polilog, pluralistyczny, wijący się spłot, który mimo swej ciągłej intensywności nie jest w stanie utworzyć w żaden sposób jednorodnej całości. Niestety idea jedności w swej prostocie okazała się na tyle kusząca, że starożytni, wbrew barwnemu, chaotycznemu początkowi, kończą w tym samym miejscu co judeochrześcijanie, tworząc podstawy pod wspólne średniowieczne uniwersum – kosmos⁶. Natomiast prekursorem takiego myślenia jest niewątpliwie Platon, który wsłuchując się w nieodparte pragnienie jednej przasady (ἀρχή) filozofów przyrody, niewygodną różnorodność sprowadza do wzoru, podporządkowuje absolutnie pojedynczej, a przez to doskonałej idei.

Jeśli z nicości można wyjść jedynie przeciwstawiając jej istnienie, podobnie zagrożenie chaosmosu może zostać oddalone wyłącznie za pomocą porządkującej pracy rozumu. Dzięki niemu to, co jednostkowe, kapryśne, amorficzne, nieforem-

⁴ „Od Parmenidesa do Husserla przywilej obecności nie był nigdy kwestionowany. Nie mógł być. Jest samo oczywiste i żadna bodaj myśl nie jest poza jego żywiołem możliwa. O nie-obecności myśli się zawsze w formie obecności”. Zob. J. Derrida *Ousia i gramme*, w: tegoż *Marginesy filozofii*, przeł. A. Dziadek, J. Margański, P. Pieniążek, KR, Warszawa 2002, s. 61. „Czysty byt i czyste Nic są więc jednym i tym samym”. Zob. G.W.F. Hegel *Nauka logiki*, t. 1, przeł. A. Landman, PWN, Warszawa 1968, s. 93.

⁵ Pojęcie wprowadzone przez Gilles’a Deleuze’a, diametralnie różne w stosunku do kosmosu (gr. κόσμος – porządek, ład). Chaosmos byłby czymś acentrycznym, niehierarchicznym, efemerycznym, amorficznym – swą strukturą przypominający kłącze (fr. *rhizome*).

⁶ Pierwszym, który wydatnie przyczynił się do wyprowadzenia ładu (jedności) z chaosu, był Platon. Posłużył się w tym celu rękoma Demiurga. Zob. Platon *Timajos, Kritias albo Atlantyck*, przekł. i wstęp P. Siwek, PWN, Warszawa 1986.

ne nabiera określonego kształtu, stabilności i stałości. *Logos* w wytrącającym z równowagi gęszczu wielości, pozwala odnaleźć dosłownie kilka punktów oparcia, które w krótkim czasie zmieniają się w twardy grunt pod nogami, jedną podstawę (*substantia*). Racjonalność (*ratio* – obliczanie, rachowanie), która zostaje ufundowana na powtórzeniu, pozwala okrzepnąć wstrząsanej wciąż zmianami, ruchliwej, niestabilnej płynnej magmie nieokreśloności. Repetycyjny charakter myślenia podkreśla łacińska sentencja *Repetitio est mater studiorum*, która wprost wskazuje na powtórzenie jako rodzicielkę, źródło wiedzy. Tę tendencję zdaje się potwierdzać między innymi również Alfred N. Whitehead konstatując, iż cała zachodnia filozofia to zbiór przypisów do Platona.

Dopiero przez pryzmat cykliczności można spojrzeć na migotliwy świat w kategoriach wielokrotnie potwierdzonych praw, prawidłowości i zasad. Myślenie, dla którego priorytetem jest powtarzalność zjawisk, wielowarstwowy wysiłek intelektualny zamienia w jeden spójny twór – system. To właśnie między innymi dzięki racjonalności opartej na powtarzaniu tego samego, dochodzi do wyodrębnienia stabilnego podmiotu z *chaosmosu*. Ciąg repetycji doprowadza początkowo do wytworzenia śladu, odcisku, który przechodząc przez etapy hartowania (hart ducha) i tężenia (tężyżna fizyczna) staje się jednolitym, skonsolidowanym JA. Podobnie miękka i elastyczna, podatna na deformacje skóra ręki w wyniku cyklicznych, jednostajnych aktywności zmienia się powoli w stwardniałą, skórzastą rękawicę, która skutecznie opiera się wszelkim modyfikacjom. Tak powstaje rdzeniowy, silny podmiot falliczny, który utrzymując się jako identyczny pośród zmian zachowań oraz przeżyć, nabywa status zawsze już i stale obecnego⁷.

Horror vacui

W związku z tym, że podmiot wyłania się z nicości, bądź wynurza się z nieposiadającej ustalonego ładu, chaotycznej wielości, mimo nieustających wysiłków, nie jest on w stanie odciąć się całkowicie od swojej prehistorii⁸. Warto dodać, że proces upodmiotowienia nie jest natychmiastowy, w zasadzie nigdy się nie kończy, dlatego też nie udaje się uzyskać pewności co do jego ostatecznego efektu. Zmienność, która rości sobie pretensje do trwałości i stabilności musi wciąż ponawiać wysiłek konserwacji, podejmować próby zapanowania nad płynnością rzeczywistości. Falliczny podmiot podszyty jest zatem niezbywalnym lękiem przed tym, co wyparte – rozplynięciem, rozczłonkowaniem. Osiągnięta nadludzkim wysiłkiem stałość z łatwością zostaje zmacona wizją entropii (*τροπή* – przemiana)⁹,

⁷ Por. M. Heidegger *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, PWN, Warszawa 1994, s. 163.

⁸ Podmiot falliczny może wyjść również z ciemnego wnętrza swojej matki.

⁹ Warto nadmienić, iż według Rudolfa Clausiusa, który jako pierwszy sformułował to pojęcie (1865), entropia układu izolowanego stale rośnie. Zob. T. Pynchon *Entropia*, w: *Gabinet luster. Krótka proza amerykańska 1961-1977*, wybór, wstęp i noty biogr. o aut. Z. Lewicki, przeł. E. Budrewicz, Czytelnik, Warszawa 1980, s. 356-375.

której moc zdolna jest wyprowadzić najtwardszy podmiot z równowagi. Przy czym „nadmudzki wysiłek”, o który tutaj chodzi, to niekoniecznie indywidualna, tytaniczna praca jednostki. Może chodzić równie dobrze o istotę boską (nad-ludzką), która obdarowując istnieniem, naturą, czy też duszą staje się tym samym gwarantem stałości podmiotowej.

Nicość, jak już stwierdziliśmy, nie istnieje, ale lęk przed nią jest jak najbardziej realny i zdolny do wyzwolenia nieograniczonej wprost twórczości. Uczucie strachu przed pustką (*horror vacui*), o którym tutaj mowa, nie ma właściwości paraliżujących. Wręcz przeciwnie, wyzwala w nas kreatywny ruch, coś na kształt twórczej ucieczki (*fuga*), która swym przesadnym nadmiarem zakrywa niebezpieczną otchłń. Nikt przecież bezwładnie nie spada w przepaść, lecz wykonuje szereg dramatycznych, powtarzających się gestów, które mają na celu przynajmniej zasłonić nam perspektywę czeluści. Jakby wielość tych panicznych ruchów miała pomóc wznieść się człowiekowi do góry w akcie dramatycznej kreacji. Natomiast jedyne, co może osiągnąć jednostka w tym zgubnym locie, to wzniosłość opadania, dlatego też nasze życie widziane z tej perspektywy można by rozpatrywać jako sztukę spadania¹⁰. O doniosłości ludzkiej egzystencji świadczyłaby ilość wykonanych ruchów i styl, w jakim bronimy się lub poddajemy nieodwołalnie przyciągającej nas otchłni. Jeżeli w ogóle mówić o jakimkolwiek upadku ludzkości, to tylko błyskotliwym, z dużą dozą wyobraźni, która pozwoliłaby bez lęku patrzeć w dół¹¹. W tym momencie można by zaryzykować twierdzenie, jakoby nicość w sobie tylko znany sposób prowokowała istnienie do rozkwitnięcia, wydarzenia się. Swą nieznośną próżnością pustka zmuszałaby istnienie do u(ja)wnienia się, przyspieszałaby powtarzający się desperacki ruch spadania, swoisty rytuał egzystencji. Myślę, że w ten sposób można odpowiedzieć na słynne pytanie Leibniza: dlaczego istnieje raczej coś niż nic? Lęk przed niczym okazuje się być warunkiem pojawienia się czegokolwiek i jest zasadą wszelkiej kreacji.

Przypatrując się temu zjawisku w kontekście psychoanalizy, dla jego choćby częściowego rozjaśnienia, posłużyłbym się Freudowską zasadą przyjemności¹². Otóż pustka dla obserwującego ją widza byłaby czymś nieprzyjemnym, wręcz traumatycznym doznaniem, które nieuchronnie doprowadzałoby do niepożądanego uczucia przykrości. Dlatego też widz, kierowany pragnieniem przyjemności wzrokowej, zapewne sam dostarczałby sobie rozkoszy, wytwarzając odpowiednie bodźce wizualne. Z taką właśnie sytuacją spotykamy się w przypadku różnego rodzaju deprywacji sensorycznych, które odsłaniają twórcze zdolności wywołane lękiem przed nicością. Najbardziej spektakularną i namacalną próbą zmierzenia się z nicością jest tak zwana komora deprywacyjna, służąca do całkowitej izolacji od świata

¹⁰ Zob. *Sztuka spadania*, reż. T. Bagiński, 2004.

¹¹ Heidegger twierdził, że: „bycie-w-świecie zawsze już jest upadłe. Przeciętną powszedniość jestestwa można zatem określić jako upadająco-otwarte, rzucone-projektujące bycie-w-świecie...”. Zob. M. Heidegger *Bycie i czas*, s. 257.

¹² Zob. S. Freud *Poza zasadą przyjemności*, przeł. J. Prokopiuk, PWN, Warszawa 2005.

zewnątrznego¹³. Jest to dźwiękoszczelne pomieszczenie wypełnione cieczą, w którym panują nieprzeniknione ciemności, nie docierają tu żadne bodźce wzrokowe ani słuchowe. Człowiek leży w niej nieruchomo, unosząc się swobodnie na powierzchni solanki o temperaturze zbliżonej do swego ciała, dzięki czemu po pewnym czasie przestaje odczuwać obecność roztworu, który dla leżącego w nim znika równie szybko, jak się pojawił. Dłuższy pobyt w komorze sprawia, że traci się poczucie czasu, a następnie własnego ciała, które niknie jakby rozplywając się w wodzie. Ręce i nogi przestają tym samym tworzyć cielesną jedność i odzyskując autonomię, usamodzielniając się, zaczynają żyć własnym życiem¹⁴. Jacques Lacan podobnie opisuje doświadczanie rzeczywistości przez zanurzone w porządku realnego dziecko, które percypuje siebie jako rozczłonkowane (*le corps morcelée*), wielość częściowych obiektów. Dopiero przejście przez fazę lustra, utworzenie jednoczącej reprezentacji (powtórzenie) umożliwia mu postrzeganie siebie jako całości i wejście w porządek wyobrażeniowy. To przerażające dla podmiotu wrażenie rozpuszczania się w komorze deprywacyjnej, rosnącej dezintegracji i fragmentacji ciała jest momentem zwrotnym, gdyż niejako zmusza do stanięcia bezpośrednio w obliczu pochłaniającej nicości. Nieznosny lęk przed pustką (*horror vacui*) jest przyczyną osobliwego dzieła (s)tworzenia – serii halucynacji, omamów słuchowych, wzrokowych i czuciowych. Z ciemności poczynają wyłaniać się najpierw drobne migotliwe plamki, po czym rozrastają się, by tym samym stworzyć sieć różnorodnych wzorów, figur geometrycznych, wielość kształtów, feerie barw. A wszystko to powodowane próbą ocalenia twardego, spójnego podmiotu, który najbardziej lęka się przemożnej siły rozczłonkowania, rozwarstwienia – zniknięcia.

Ten niemający końca, cykliczny, burzliwy ruch podmiotu zorientowany wokół pustki, powodowany panicznym lękiem przed utratą spoistości doskonale obrazuje metafora wiru. Metafizycznego cyklonu, który nagle, niespodziewanie pojawia się znikąd na horyzoncie, rośnie i nabrzmiewa sensami, by następnie zniknąć, rozplywając się w pustce, z której przybył. Wirujące masy powietrza tworzą wysoki, potężny lej kondensacyjny o fallicznym kształcie, który można odczytywać jako manifestację sił żywiołu jednocześnie budzącego podziw i przerażenie. Tornado niszczy otaczającą je różnorodność, pochłania wielość napotkanych form, sprowadzając je do jednego wyrazistego, nieznoszącego sprzeciwu, pionowo wzniesionego kształtu. Jednak tylko z daleka trąba powietrzna wydaje się być dostojnym,

¹³ Komora deprywacyjna (ang. *isolation tank*) została po raz pierwszy wykorzystana przez amerykańskiego badacza Johna C. Lilly w 1954 roku do badań nad izolacją psychiczną. Jej działanie z właściwym sobie kunsztem autorskim przedstawił Stanisław Lem w *Opowieściach o pilocie Pirxie*, nazywając poddanie się deprywacji *wariacką kąpielą*.

¹⁴ Zob. *Wolność nogi*, reż. P. Dumala, 1988. Reżyser przedstawia sen jako nocny czas rozczłonkowania, w którym każda część ciała uzyskuje niezależność i rusza w swoją stronę. Ten ciemny czas chaosu, przerywa poranny budzik, który zmusza podmiot do wykonania pracy scalenia, wprowadzenia ładu – obudzenia się. Zob. *Śnione filmy Piotra Dumala*, red. J. Armata, Ha!art, Kraków 2009.

nieruchomym i mocnym tworem, wyglądającym jak stalowy, sztywny słup, most łączący niebo z ziemią. Jeśli znajdziemy w sobie dość odwagi i zdecydujemy się przyjrzeć jej z bliska, okaże się, że jest formą bardzo mobilną, a te intensywnie powtarzane ruchy skupione są wokół niezbadanego dokładnie centrum. Zakrywają ją jądro ciemności, którego nie sposób dostrzec z zewnątrz, tak zwane oko cyklonu, spokojne, niczym niezmacone miejsce, gdzie panuje mrok i cisza – pustka. Tak jak oko cyklonu spogląda w gęstą i głęboką ciemność, podobnie podmiot wpatrzony jest w otchłań nicości. To właśnie jej najbardziej się lęka i przed nią drży w trwodze.

Dlatego też człowiek falliczny zostaje rzucony w wir zadań i wydarzeń, by swym rytualizowanym, cyklicznym krzątaństwem¹⁵ zasłonić spojrzenie, które obserwuje nas z ciemności, przyprawiając o dreszcze. Cały nasz codzienny wysiłek skupiamy na regularnie ponawianym porządkowaniu otaczającego świata, pozbywaniu się śladów rozkładu, wsłuchani w natarczywe wezwanie do utrzymywania ładu, bierzemy siebie samych w garść. Przykrywający meble kurz, zarastające brudem powierzchnie, śmieci i nieczystości, które nieusuwane mają dziwne skłonności do drażniącego nas zalegania, w dziwny sposób rozrastają się. Wszystko to rozluźnia szwy obyczajów, którymi pozszywane są fragmenty rzeczywistości. Odsłaniając w ten sposób niepokojące szczeliny naszego istnienia, rozkład eksponuje miejsca, w których jak gdyby było ono zbyt słabe, by powstrzymać działanie nicości. Codziennosc jest zatem materią utkaną z powtórzeń, czynności wykonywanych co dzień, które utrzymują podmiot z dala od pustki, zapobiegając tym samym rozpadowi spójnego świata na wielość autonomicznych elementów. Co więcej, jak twierdzi Brach-Czaina, krzątaństwo jako kategoria egzystencjalna jest sposobem tworzenia i utrzymywania obecności poprzez ponawianie¹⁶. Staje się próbą zatrzymania pracy nicości, podobnie jak ciągle powtarzane rytualne modlitwy, które mają swą natarczywością oddalić czchające nieopodal nieszczęścia i zdobyć nad nimi przewagę.

Dlatego też myśliciele zawsze z największą uwagą skupiali się na zagadnieniu formy, niezmienniej substancji, która powstając dzięki wytrwałej pracy regularności, nadaje znaczenie i celowość rzeczywistości. Natomiast to, co akcydentalne, przypadkowe, a nawet – jak chce w tworzonej przez siebie dromologii Virilio – wypadkowe (*accident* – wypadek)¹⁷, zawsze było ukrywane przed naszymi oczami ze względu na swe katastrofalne dla codzienności skutki. Akcydens, który w tym miejscu rozpatrujemy jako incydent, zaburza wysiłki powtarzalności i odbiera sens wszelkim poczynaniom, jest furtką, przez którą wkrada się chaotyczność i nieuporządkowanie. Jednak ludzka skłonność do automatyzmu, do której nie chcemy się zazwyczaj przyznać, projektując tę cechę na materię, maszyny oraz roboty, kolejny raz odnosi zwycięstwo. Unikalna wizja wypadku, końca świata, który niósł-

¹⁵ Zob. J. Brach-Czaina *Szczeliny istnienia*, Ełka, Kraków 2006, s. 55-80.

¹⁶ Por. tamże, s. 77.

¹⁷ Zob. P. Virilio *Wypadek pierwotny*, przeł. K. Szeżyńska-Mačkowiak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2007, s. 12-13.

by ze sobą podmuch dezintegracji i uderzeniową falę przypadkowej wielości, zostaje całkowicie zaprzepaszczona. Kultura kompulsywności generuje ciągły dopływ katastrof, które w ten sposób tracą swoją złowieszczą moc i zostają wpisane w ciąg repetycji. Pojawiając się w wieczornych wiadomościach, incydenty stają się substancją, nieodłącznym elementem naszej codzienności, który paradoksalnie daje nam poczucie stabilności. Dlatego traumatyczne wydarzenie musi zostać zwielokrotnione, podane do wiadomości co godzinę, by wreszcie wyglądkowane komentarzem ekspertów mogło już jako niegroźne wtopić się w codzienną tkanę symboliczną. Podobną moc unieważniania treści posiadają przecież dzieci, gdy w maniackalnym uniesieniu powtarzają do znudzenia jeden wyraz, rozkoszując się tym jak powoli blaknie, traci swą moc i sens¹⁸.

Krząactwo swą niestrudzoną pracą powtórzenia zasłania nicłość i wprowadza nas w domenę bezpiecznej codzienności. Chroni nas tym samym przed szczelinami w szwach symbolicznych, przez które mogłaby wsączyć się nicłość i obnażyć delikatną, kruchą budowę podmiotu. Z pewnością pomocna staje się w tym kontekście zakładana rytmiczność dnia i nocy, która nadawała przez długi czas puls i sens ludzkiej egzystencji. Czy jednak faktycznie zmuszeni jesteśmy do postrzegania rzeczywistości w kategoriach regularnych odcinków: dnia i nocy? Podmiotowa namiętność do powtórzeń w pewnym sensie doprowadziła do zniknięcia nocy. Ponieważ ta właśnie zbyt mocno przywoływała niekomfortowe wspomnienie nieobecności, chaosu, nicłości, co, jak wiadomo, skutecznie dezorganizuje automatyczne życie jednostki. Codziennność rozlała się szerokim strumieniem światła elektrycznego, odbierając nam tym samym gęste, nieprzeniknione, złowieszcze i tajemnicze mroki nocy. Gdy większość ludzi zostało pozbawionych prawdziwej nocy, a przynajmniej połowa Europejczyków nie jest w stanie obserwować Drogi Mlecznej, można mówić w tym wypadku o zanieczyszczaniu światłem czy też nawet skażeniu świetlnym¹⁹. Zatem próba wyeliminowania nocy, która, jak się okazuje, posiada w sobie zbyt dużo kłopotliwej niejasności, rzuca odrobinę światła na repetycyjną strukturę podmiotu.

Tymczasem ciemność sprawia, że świat znika nam z oczu, podważając tym samym również nasze poczucie istnienia, rodzi dezorientację i wprowadza zamęt, powoduje, że w bezkształtności mroku tracimy punkt odniesienia. W ten sposób docieramy do traumatycznego jądra falliczności, którego podstawę stanowi wyparcie Lacanowskiego Realnego, nieustannie nękającego, podgryzającego i poddającego próbie uporządkowany, racjonalny, przejrzysty symboliczny świat. Męskość jest odpowiedzią na lęk podmiotu przed nicością oraz chaosem, który niejako ją poprzedza. Dlatego też wymaga specjalnie wypracowanych instytucji, obwarowań, przesadnych umocnień w obronie przed niepowtarzalną irracjonalnością,

¹⁸ Zob. J. Baudrillard *O uwodzeniu*, przeł. J. Margański, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005.

¹⁹ Zob. P. Virilio *Wypadek pierwotny*, s. 67-68 oraz V. Klinkenborg *Znikająca noc*, „National Geographic” 2008 nr 11.

Dociekania

idiomem czy też labilnością, której chwiejność wprawiłaby w drżenie męskie posady. Misternie przygotowywane zbrojownie, bastiony, reduty, fortyfikacje, nieustanny wyścig zbrojeń przeciwko nieokreśloności świadczą o tym, że podmiot falliczny jest przede wszystkim tworem lękowym, wtórnym, kruchym i bardzo trudnym, wręcz niemożliwym do obronienia²⁰. Jednym słowem strach oraz poczucie zagrożenia sprzyjają rozwojowi specyficznie męskich postaw, które wręcz żywią się takimi stanami.

Głos jako źródło obecności

Wylaniający się z chaotycznej niejasności podmiot, pragnie położyć jej ostatecznie kres, lecz, jak już wiemy, nie jest w stanie zniszczyć nicości, gdyż ta już od samego początku nie istnieje. To właśnie z nią nie chce pogodzić się mężczyzna i za wszelką cenę dąży do przeciwstawienia się entropicznym inklinacjom rzeczywistości. Posługując się wyłącznie jedną jedyną kategorią „istnieniem” i jego przeciwieństwem niebytem, nie jest w stanie zauważyć, że entropia to cały szereg stanów pomiędzy, które wymykają się tej niefortunnej, zero-jedynkowej opozycji. Zatem podmiot, by trwale zaistnieć, musi najpierw wydobyć się z poprzedzającej go wielowarstwowej nieokreśloności. Stara się więc zerwać tę płataninę dziwnych relacji, w którą jest uwikłany, a pamięć o niej raz na zawsze pochować. Tym, co pomaga mu wyodrębnić się z otchłani mroku, jest bez wątpienia głos, który przede wszystkim go wywołuje, nawołuje – woła.

Wzrok to, co prawda, najszybszy ze zmysłów, który w dodatku nie niszczy przedmiotu swojego zainteresowania (jak dotyk, smak, węch), ale przydatny jest tylko wtedy, gdy do swojej dyspozycji ma światło. Nie jest potrzebny w otchłani, ciemnym lochu, w których z reguły się nasłuchuje. Głos niejako wyciąga nas z ciemności, dotyka, zaczepia nas z całą swą natarczywością, przed którą niełatwo się obronić, gdyż uszy w przeciwieństwie do oczu są przez cały czas szeroko otwarte. Mowa jest przede wszystkim czymś żywym, powiązanym dosyć mocno z fizjologią – wilgotnym, ciepłym oddechem, tchnieniem (πνεῦμα), które potrafi tworzyć barwny świat w otaczających go mrokach. Nie można wyobrazić sobie głosu, który równocześnie nie niósłby ze sobą poczucia bliskości drugiej osoby – obecności. Nawet jeśli jest ona w danym momencie nieprzyjemna i chłodna, i za wszelką cenę chcielibyśmy się jej pozbyć, to odczuwamy to przykre sąsiedztwo dosyć wyraźnie. Dlatego też jeśli ktoś mówi, zapewne również istnieje, ponadto tylko w ten sposób może zaistnieć dla swojego otoczenia. Głos jest tak mocno związany z obecnością, że wprawia nas w przerażenie, jeżeli usłyszymy jakiś dźwięk, za którym nie stoi żadne istnienie. Wówczas przypisujemy niewytłumaczalne, aczkolwiek słyszalne przez nas jęki i skowyty różnym baśniowym potworom, strzygom czy też upiorom.

Jednak mowa nie tylko upewnia nas co do egzystencji innych, lecz jest przede wszystkim mechanizmem, który umożliwia tak upragnione poczucie samoobec-

ności (obecności dla siebie)²¹. Nie wystarczy bowiem, że ktoś zawoła nas po imieniu, z czego następnie wywnioskujemy, że rzeczywiście istniejemy. Podmiot wypowiadając się, dzięki odczuwalnym wibracjom i drżeniom zależnym od danego tembru głosu, dokonuje szeregu samopobudzeń, które upewniają go w jego istnieniu. W tym wypadku fale dźwiękowe nie są przesyłane do odbiorcy drogą powietrzną, lecz słyszy je dzięki przewodnictwu kostnemu. To właśnie powtarzające się, wibrujące głaskanie swojego ciała podczas wypowiadania słów, wyraźne poczucie własnych granic pozwala człowiekowi odnosić się do samego siebie²². Zatem słyszenie siebie mówiącego powinno przynajmniej na chwilę rozwiązać wątpliwości podmiotu, co do jego bezspornej obecności. Ciepły, miękki, aksamitny głos, który rytmicznie wypowiada sylaby, dając tym samym wrażenie bliskości i ciągłości, pozwala zniwelować wciąż utrzymujące się zagrożenie pustki. Między innymi dlatego czyta się dzieciom książki przed zaśnięciem bądź opowiada wciąż te same bajki. Zintensyfikowane poczucie obecności, które uzyskuje się poprzez głośne czytanie, ma zasłonić ciemność, która z każdym wypowiedzianym słowem nieuchronnie się zbliża. Samotni natomiast zasypiają przy włączonym telewizorze lub radiu, które mają zastąpić im nieobecnego partnera bądź osłabić lęk przed nadchodzącą małą śmiercią.

Tymczasem głos związany jest również nierozłącznie z sensem, który na gruncie metafizyki obecności nie może być pomyślany inaczej niż zawsze już obecny²³. Gdy słyszymy jakąś wypowiedź, nastawieni jesteśmy przede wszystkim na odczytanie jej treści, którą niejako niosą ze sobą artykułowane dźwięki. Stąd w tym kontekście będziemy zawsze postrzegali prawdę jako obecną, a fałsz jako coś z domeny nie-obecności. Jeśli zaś logocentryzm związany jest bezpośrednio z fonocentryzmem, zatem milcząca nicość czy też chaosmos posługujący się polilogiem widziane z tej perspektywy nie będą posiadały żadnego sensu. Wielość głosów okazuje się być szkodliwa dla twardego podmiotu, gdyż każda Inność podważa jego dumną, kruchą i zawsze jedną egzystencję. A wszystko zgodnie z zasadą: jeśli nie mówię – nie czuję swojej wibrującej obecności. Dlatego też falliczny podmiot spragniony dowodów swojego istnienia może wypowiadać tylko jeden mocny sens²⁴, co więcej, musi wygłaszać go stale i nieprzerwanie. W tym właśnie momencie myśl-

²¹ Na temat obecności dla siebie i języka mówionego, myśli-dźwięku, związków między głosem oraz sensem, zob. J. Derida *Głos i fenomen. Wprowadzenie do problematyki znaku w fenomenologii Husserla*, przeł. B. Banasiak, KR, Warszawa 1997; J. Derrida *O gramatologii*, przeł. B. Banasiak, KR, Warszawa 1999.

²² „Jak kategoria podmiotu nie może zostać i nigdy nie mogła być pomyślana bez odniesienia do obecności jako *hypokeimenon* bądź *ousia* itp., tak podmiot jako świadomość nigdy nie mógł objawić się inaczej niż jako obecność dla siebie”. Zob. J. Derrida *Ousia i gramme*, s. 43.

²³ Por. J. Derrida *O gramatologii*, s. 32.

²⁴ Każdy filozof przez całe swoje życie myśli tylko jedną myśl – definicja fallogocentryzmu.

-dźwięk wiąże się z panowaniem i dominacją. Głos płochy, lękliwy i kluczący, który niknie zanim jeszcze na dobre zdążył rozbrzmieć, jest wydarzeniem efemerycznym, niezdecydowanym, nieposiadającym autorytarnych skłonności czy też gotowych odpowiedzi. Słuchaczowi spragnionemu strumienia mocnej, obfitej obecności z trudem przychodzi słuchać tych mozolnie wykluwających się koślawych dźwięków, które potrafią posiać niepewność, zamęt nawet wśród najbardziej wytrawnych retorów. Inaczej ma się sprawa z głosem tubalnym, donośnym, który swoją monologiczną myślą-dźwiękiem wypełnia natychmiast całą dostępną przestrzeń, rezonując pełnią w piersiach mówcy i harmonijnie brzmiąc w uszach słuchaczy.

Ponieważ powtórzenie jest czymś fundamentalnym dla obecności, a nie na odwrót²⁵, podmiot, który jawi się przede wszystkim jako obecność dla siebie, musi się w niej nieustannie utwierdzać. Stąd znana jest skłonność podmiotu fallicznego do rozprawiania, lubowania się w wypowiedzianych przez siebie słowach, które niosą ze sobą poczucie pełni²⁶. Upajanie się własnym głosem, monologiem to w rzeczywistości sycenie się własnym istnieniem, które może bez przeszkód rozlewać się, a dopóki trwa ta autoerotyczna przemowa, nie grozi mu żadne niebezpieczeństwo. Niedopuszczanie do głosu innych, natarczywe, długie wokalne wycieczki są spowodowane upartym pragnieniem zachowania obecności²⁷, które w swej zachłanności będzie domagało się coraz częstszych powtórzeń. Podobnie jak funkcja fatyczna języka służy nawiązaniu i podtrzymaniu więzi między rozmówcami, tak w tym wypadku mowa ma za zadanie utrzymać kontakt mówcy z samym sobą, który mówi się (siebie). Przydługie, rozwlekłe, niemające końca rozwodzenie się na dany temat staje się już nie tylko potwierdzaniem własnej obecności, lecz przede wszystkim zakrywaniem możliwości nie-obecności. Jak widać istnienie jako obecność nie jest czymś pewnym, co osiągamy raz na zawsze, w zasadzie jesteśmy skazani na ciągłe udowadnianie i obronę tej kruchej, od początku przegranej struktury. Momenty pęknięć, w których poczucie obecności dla siebie staje się najbardziej zagrożone i wystawione na szwank, odsłaniają przed nami to, w jaki sposób skonstruowany jest podmiot. Okazuje się bowiem, że jego narodziny są nierozdzielnie splecione z obroną przed prymarną nicością oraz chaosem, z których dzięki powtórzeniu można salwować się ucieczką.

Najwięcej chwil wahania oraz niepewności co do swego istnienia przeżywają dzieci, ponieważ jako relacyjne, miękkie podmioty nie stwardniały jeszcze na tyle, by obecność uznać za coś codziennego, za obowiązujący punkt widzenia. Zwłaszcza one wrażliwe są na ciemność, która podważa, rozmywa ich stałe poczucie istnienia, którym mogą się jeszcze bawić. Gdy zamykają oczy, wydaje im się, że przestają na moment istnieć, często też po prostu na chwilę wyłączają się, nie wiedząc co się wokół nich dzieje. Tej właśnie cechy nie znoszą najbardziej rodzice, twarde

²⁵ „Obecność-tego-co-obecne wywodzimy z powtórzeń, a nie na odwrót”.
Zob. J. Derrida *Głos i fenomen*, s. 88.

²⁶ „Historia metafizyki jest absolutną chęcią słyszenia własnej mowy”. Tamże, s. 17.

²⁷ Tamże, s. 86.

podmioty spragnione ciągłej, niczym niezakłóconej obecności. Dlatego też nie ustają w wysiłkach, by nauczyć swoich podopiecznych nawykowej przytomności umysłu. O tej dziecięcej skłonności do praktykowania krótkich nieobecności pisze Virilio, gdy analizuje zjawisko pyknolepsji (πυκνωσ – częsty) chwilowej utraty świadomości spowodowanej wzrastającą szybkością ludzkiego życia²⁸. Okazuje się, że gdy chce się uciekać przed nicością z prędkością światła, paradoksalnie trafia się w mrok, którego tak bardzo chciało się uniknąć. Dzieci rozpoczynając swą przygodę z falliczną podmiotowością, posługują się prędkością, pozwalającą umknąć im przed nie-obecnością oraz głosem, który umożliwia wywołanie samoobecności. Właśnie z tej przyczyny w pośpiechu przebiegają przez ciemny pokój czy też gwizdzą, gdy zostają same w domu, by dodać sobie otuchy. Całkiem możliwe, iż zwyczaj śpiewania pod prysznicem można by wyjaśnić w kontekście metafizyki obecności. Gdy zamykamy oczy podczas mycia włosów, boimy się, że nasze istnienie rozpuści się w ciemności, podobnie jak mydliny, które giną w otchłani ścieku. Natomiast wyczuwając znajome wibracje spowodowane śpiewem, czujemy, jak nasza obecność znów staje się czymś rzeczywistym i lęk zostaje przynajmniej na tę chwilę oddalony.

Z podobnym typem lęków spotykają się również ludzie starsi, którzy powoli tracą swoją wypracowywaną przez lata spójność. Niejako znów stają się podmiotami relacyjnymi, tworząc wielowarstwową sieć, tymczasowe sojusze z ludźmi oraz przedmiotami, bez których nie mogliby skutecznie realizować swoich interesów. Ich ciało staje się otwarte na inność w postaci różnorodnych protez, aparatów słuchowych, ciał obcych, substancji, procesów chemicznych i chorobotwórczych zachodzących w ich organizmach²⁹. W związku z tym pojawia się nostalgia za utraconą integralnością, niepodzielnością i twardością podmiotu, która w obliczu zachodzących w nich samych zmian może wydawać się równie dobrze iluzją, idealistycznym postulatem podmiotu. Jednak z perspektywy opozycji binarnych poza istnieniem jest tylko nie-obecność i to właśnie jej obawia się scalony podmiot. Tkwi w beznadziejnym przekonaniu, że z każdym dniem jest go coraz mniej, tymczasem otwarcie się jego ciała na Inność sprawia, że wokół niego do głosu dochodzi szereg małych, niewielkich istnień, z którymi może wejść w różnorodne interakcje. Jednak podmiot falliczny nadal utrzymuje, iż rozplywa się w chaosie, błądzi po omacku, znika w ciemności, z której nadludzkim wysiłkiem się wyłonił. Dlatego też chcąc wzmocnić, ocalić swoje istnienie, starzejący się człowiek ucieka się do bardzo dobrze sobie znanego sposobu konstruowania podmiotu. Zaczyna snuć wielokrotnie słyszone już przez innych opowieści, w nadziei, że to one dadzą mu poczucie ubywającej z każdym dniem obecności. Reakcje słuchaczy nie są w tym

²⁸ Por. P. Virilio *Aesthetics of disappearance*, trans. P. Beitchman, Semiotext(e), New York 1991, s. 9-15.

²⁹ O koncepcjach związanych z ciałem otwartym zob. M. Bakke *Ciało otwarte: filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*, Wydawnictwo Naukowe IF UAM, Poznań 2000.

Dociekania

wypadku tak istotne, gdyż najważniejszy okazuje się głos i jego wibrująca moc istnienia.

Przymus powtarzania

Nicość, którą postrzegamy już zawsze przez pryzmat obecności, dana jako nie-redukowalny brak (nie-obecność), jest dla podmiotu przede wszystkim urazem. Zatem ludzka aktywność (krząctwo) polega w przeważającej mierze na tkaniu fantazmatycznej zasłony, mającej na celu ograniczyć przykre doświadczenie pustki, która dobija się, puka do nas w najmniej oczekiwanym momencie³⁰. Natomiast *horror vacui* jest nie tylko uczuciem przerażenia, ale implikuje jednoczesną palącą namiętność własnej obecności, której jednak nigdy nie sposób do końca ugasić³¹. Co więcej nawet niezwykła obfitość istniejących rzeczy, którą możemy się otoczyć, wprawi nas raczej w uczucie mdłości, niż ofiaruje usprawiedliwienie czy pewność naszego istnienia. Dostrzegając, jak rozplenia się, wiję w płaszcach świat żywych istot, mieniący się mrowiem obecności, odczuwamy podobnie jak Antoine Roquentin, bohater *Mdłości*, zbyteczność tego przepychu (*être de trop*)³². Jest tego wszystkiego stanowczo za dużo. Dlaczego jednak to bogactwo różnorodnych form, zamiast nas zachwycić, wydaje się przeraźliwie lepkie, duszne i podejrzane? Przeraża nas, że ta wciąż narastająca gmatwanina bytów, które nie mogą się powstrzymać żadną miarą od istnienia, swym nadmiarem może starać się ukryć nicość. Nieprzystojna obfitość rzeczy, którą dostrzegamy wokół siebie, uświadamia przede wszystkim sposób działania podmiotu, który projektuje swój lęk przed pustką na otoczenie. Same zaś mdłości wydają się być wywołane przeczcuciem, iż ktoś (w tym wypadku przyroda) posługuje się jego własną lękową strategią. W dodatku, co

³⁰ J. Lacan *Tuché i automaton*, w: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Znak, Kraków 2006, s. 30-41.

³¹ Pełna samoobecność byłaby na gruncie psychoanalizy lacanowskiej obiektem „małe a” (*objet petit a*). Zob. S. Žižek *Patrząc z ukosa: do Lacana przez kulturę popularną*, przeł. J. Margański, KR, Warszawa 2003, s. 13-21 oraz P. Dybel *Zagadka drugiej płci: spory wokół różnicy seksualnej w psychoanalizie i w feminizmie*, Universitas, Kraków 2006.

³² „Istnienie wszędzie, w nieskończoność, zbytecznie, zawsze i wszędzie; istnienie – ograniczone zawsze tylko istnieniem. Siedziałem bezwładnie na ławce oszołomiony, ogłuszony tą profuzją bytów bez początku. Wszędzie rozwijanie się, rozkwity, uszy moje brzęczały istnieniem, nawet moja skóra dygotała i otwierała się, oddawała się powszechnemu pączkowaniu, to było odrażające. Ale dlaczegoż, myślałem, dlaczego tyle istnień, jeśli wszystkie one są do siebie podobne? Na cóż tyle podobnych do siebie drzew? Tyle chybionych i uparcie odnawianych istnień, i znów chybionych – jak niezręczne wysiłki owada, który upadnie na grzbiet? (Ja byłem jednym z tych wysiłków). Ta obfitość nie sprawiała wrażenia hojności, wprost przeciwnie. Była ponura, cierpiętnicza, zakłopotana sama sobą. Te drzewa, te wielkie niezręczne nagie ciała...”. Zob. J.P. Sartre *Mdłości*, przekł. i wstęp J. Trznadel, PIW, Warszawa 1974, s. 187.

najbardziej wstrząsa Roquentinem, znajdującym się w tym rogu obfitości, to przełożna nieobecność nicości, którą jednak przeczuwa, spodziewa się gdzieś zastać. Stara się ją odszukać, ale wydaje się, że w tym świecie ona po prostu nie istnieje, wszędzie jest tylko coś i to w przerażającym, mdłym nadmiarze. Przejaw nicości odnajduje po pierwsze w zbyteczności rzeczy, tym rozpustnym bezsensie istnienia, absurdałości, w nieobecności sensu. A skoro byty wciąż pojawiają się na próżno, nawet w samym języku odnotowujemy ślad pustki, próżni, która musi je wywoływać, niejako wymusić na nich istnienie. Właśnie tego potwornego zbytku, braku sensu najbardziej boi się Roquentin. Drugim śladem nicości okazuje się wszechobecna słabość, niedoskonałość bytów, wybrakowanie, które jest w zasadzie głównym motorem ich pojawiania się. Przecież wystarczyłoby, aby istniał jeden byt danego rodzaju, nieposiadający w sobie żadnej skazy, defektu. Mogłoby to być na przykład drzewo z rozłożystymi konarami, okazałym pniem i soczystymi, zielonymi liśćmi. Jednak bohater *Mdłości* dostrzega przytłaczającą wielość powykrzywianych, nadpróchniałych, toczonych grzybem drzew, które kucając przy drodze, przyjmują rozlazłe, pokraczne pozy. Jak gdyby swoją narastającą ilością, swym namnażaniem bez końca byty chciały zrekompensować widzowi ich słaby stan – brak.

Antoine jednak przez przypadek znajduje ucieczkę przed mdłościami, słuchając w barze starego ragtime'u ze śpiewanym refrenem: *Some of these days, You'll miss me honey*. Wydobywające się z patefonu dźwięki, wypełniając całą dostępną przestrzeń, sprawiają, że może doświadczyć pełni obecności, w której wreszcie nie ma posmaku braku, niedoskonałości. Gdy słyszy głos śpiewaczki, czuje w kościach rytmiczne płasy kontrabas, zaczyna czuć dokładnie swoje ciało, które nagle staje się coraz twardsze. Sala barowa jawi mu się teraz niczym kula jasności, cała wypełniona brzęczeniem muzyki, strumieniem obecności, której nikt nie jest w stanie zaprzeczyć, podważyć. Mdłości znikają, natomiast pojawia się twardy, nabrzmiały podmiot, wydobyty z nicości za pomocą dźwiękowych wibracji. Te, głaszcząc sylwetkę bohatera, wprowadzają go w nieodparte poczucie istnienia, harmonii już bez jakiegokolwiek ubytku czy nadmiaru. Roquentin przez chwilę jest szczęśliwy – wie, że nicość została oddalona. Lecz w pewnym momencie płyta zatrzymuje się, a razem z nią niknie dźwięk i „wchodzi noc, słodkawa, niezdeterminowana. Nie widać jej, ale ona tu jest, osnuwa lampy. Wdycha się w powietrzu coś gęstego. To ona”³³.

Mimo narzucającego się nadmiaru istnienia, podmiot falliczny zawsze dostrzega lub przeczuwa pustkę w otaczającym go świecie, a przede wszystkim w samym sobie. Rządzi nim przymus powtarzania (*Wiederholungszwang*), który zmusza do mimowolnego odtwarzania niechcianych i nieprzyjemnych sytuacji z przeszłości³⁴. Co więcej, przymus ten jest według Freuda o wiele silniejszy niż zasada przyjemności, która odpowiada za tkanie fantazmatycznej zasłony. Zatem traumatyzowa-

³³ Tamże, s. 56.

³⁴ S. Freud *Poza zasadą przyjemności*, s. 25.

ny przez nicność i *chaosmos* podmiot realizuje swą twórczą ucieczkę namnażając wokół siebie kolejne dowody istnienia. Jednak przyrost tego, co obecne, jest wprost proporcjonalny do uczucia mdłości, które bezlitośnie wstrząsając jej twórcą, wpędza go w objęcia tego, od czego panicznie uciekał. Tak właśnie powstaje (o)błędne koło (*circulus vitiosus*), po którego okręgu ruchem wirowym porusza się podmiot falliczny³⁵. Dlatego zewsząd, pomimo obfitości, a może przez nią właśnie, unosi się gorzki posmak nieobecności, niepewności, który przypomina podmiotowi o jego traumie. Skrywającym się zagrożeniu, które będzie starał się za wszelką cenę oddalić i unieważnić.

Okazuje się, że twardego istnienia zawsze wydaje się być zbyt mało. Jest za-
zwyczaj zbyt miękkie, niedoskonałe i relacyjne, dlatego musi być nieustannie utwar-
dzane, utwierdzone i potwierdzone. Fallogocentryzm, postrzeganie sensu w kate-
goriach pełnej, dostępnej obecności, okazuje się być projektem zbyt słabym i kru-
chym. Dlatego myślenie o jednej, nieustannie obecnej prawdzie, wymaga wysiłku
wzmocnienia: obrony przed wkradającą się niepewnością, uzasadnienia, podsta-
wy i ciągłych, niekończących się dowodów. W zasadzie jedyną bronią, jaką dyspo-
nuje falliczny podmiot w walce z nachodzącą go nicością i *chaosmosem*, jest wspo-
mniane już powtórzenie, którego najprostszą ze spotykanych odmian jest podwo-
jenie. Wystarczy przywołać pierwsze kroki dziecka, które stawia w przestrzeni
świata symbolicznego, gdzie od samego początku mamy do czynienia z pewnym
niepokojącym nadmiarem czy też zbytciem. Powtarzając dwie identycznie brzmiące
sylaby w słowach „ma-ma” i „ta-ta”, dziecko uzyskuje tak pożądane przez siebie
wzmocnienie. Czyżby nie było całkiem oczywiste, że oni istnieją? Dziecko, nie
chcąc przeżyć rozczarowania, powtarza i dodaje drugą sylabę na wszelki wypadek,
jakby samo chciało pomóc otaczającej go rzeczywistości uobecnić się w pełni. Jak
gdyby czegoś brakowało samemu *ta* lub *ma*, rozplywającemu się w głuchej pustce
pokoju. Natomiast zastosowanie tej duplikacji sprawia, że nie ma już wątpliwości
co do obecności swoich rodziców, ich istnienie nie jest już takie słabe jak wcześ-
niej. Gdyby Roquentin zanucił swą kojącą melodię, usłyszelibyśmy pewnie: „lala...”.

Warto również zastanowić się nad powtórzeniami istniejącymi na gruncie kul-
tury, które wprost odnoszą się do istnienia. W tradycji judeochrześcijańskiej moż-
na wskazać na przynajmniej dwa dość ciekawe przypadki. W Księdze Rodzaju
znajdują się dwa opisy stworzenia świata, które następują bezpośrednio po sobie.
Dlaczego akurat dwa, czy nie wystarczyłaby jedna opowieść? Próbując znaleźć roz-
wiązanie dla tej osobliwości, można oczywiście odwołać się do faktu, iż każdy z bi-
blijnych opisów pochodzi z innej tradycji, kapłańskiej oraz jahwistycznej. Jednak
to nie rozjaśnia w żaden sposób naszych wątpliwości, dlaczego zostały umieszczo-
ne jeden po drugim. Natomiast wydaje się, że zabieg ten miał przede wszystkim
rozwiązać egzystencjalne wątpliwości samego autora Pięcioksięgi. Opowieść o stwo-
rzeniu musiała zostać powielona, gdyż tylko w ten sposób można było osiągnąć

³⁵ Ruch wirowy, nazywany również ruchem obrotowym, polega na zataczaniu pełnego obrotu wokół własnej osi.

pewność, że niebyt, z którego wyłonił się świat, został oddalony. Zatem powtórzenie opisu stworzenia świata (*creatio*) miało na celu przede wszystkim zakrycie nicności (*ex nihilo*), której nie przestało nigdy nie być. Podobnie rzecz ma się z sentencją, która inspirowała filozofów-teologów niemal całe średniowiecze. Konstatacja „jestem, który jestem” mimo wszystko nie napawa przesadnym optymizmem, lecz raczej wzbudza Sartre’owskie mdłości. Nic dziwnego, iż z powyższego zdania można było wywnioskować konieczność istnienia (*ens per se*), powiedziałbym nawet, że chodzi tutaj o pewien przymus. Lecz przymus powtarzania ujawni się dopiero wtedy, gdy zastanowimy się nad tym, co stara się ukryć ta nieoczekiwana nadobecność i czego tak bardzo się lęka.

Otóż w podwajaniu skrywa się nieistnienie, inność, którą można wyczuć w pojawiającej się wówczas aurze niesamowitości (*Das Unheimliche*)³⁶. Według tradycji zobaczenie swojego sobowtóra było równoznaczne ze spotkaniem własnej śmierci, antycypacją rozkładu (na dwoje), zapowiedzią tego, co stanie się z naszym ciałem. W taki właśnie sposób Baudrillard interpretuje wydarzenie bliźniaczych wież World Trade Center, które jako znaki wszechmocy swoją podwójnością miały ukrywać słabość. Przeglądając się nawzajem w sobie, sycąc się swoim nadmiarem, zaprzęczały własnej kruchości, wpisanej w nie śmierci imperium³⁷. Podmiot falliczny szczególnie lęka się swojego sobowtóra i traktuje go jak rywała, ziejąc nieuzasadnioną wprost nienawiścią³⁸. Wynika to prawdopodobnie z lęku przed niekontrolowanym rozczłonkowaniem, które skutecznie dezintegruje doświadczenie siebie jako niepodzielnej, twardej całości – indywiduum. Ekonomia binarna obecności/braku nie pozwala na bycie w dwóch miejscach na raz, we mnie i w moim *alter ego*. Dlatego sobowtór uderza z właściwą sobie zdwojoną siłą w mocne poczucie obecności podmiotu i je rozchwiewa. Zatem jeśli zobaczę siebie poza sobą, na gruncie fallogocentryzmu może oznaczać to tylko jedno – umarłem.

Narcyz i nerwica natręctw

Doskonałym przykładem podmiotowości fallicznej jest Narcyz, który pojawia się tu jako pewien archetyp człowieka spragnionego pełni obecności. Zazwyczaj umieszczany w kontekście autoerotycznym, z jednej strony stawiany za wzór, ideał męskiej urody, z drugiej przywoływany jako *exemplum* słabości: miłości własnej (*amor sui*). Nie zapominajmy jednak, że przede wszystkim pojawia się na ludzkich ustach jako symbol próżności, co odegra w naszej interpretacji zasadniczą rolę. Narcyz jest próżny, co więcej, doskonale zdaje sobie z tego sprawę, jednak właśnie

³⁶ Zob. S. Freud *Pisma psychologiczne*, w: tegoż *Dzieła*, t. 3, przeł. R. Reszke, KR, Warszawa 1997, s. 233-262.

³⁷ Zob. J. Baudrillard *Duch terroryzmu: requiem dla Twin Towers*, przeł. R. Lis, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005.

³⁸ Zob. O. Weininger *Płeć i charakter*, przeł. O. Ortwin, wstęp G. Kunigiel, pośl. J. Prokopiuk, Sagittarius, Warszawa 1994.

w tym tkwi cały dramatyzm tej postaci. Wpatruje się w zwierciadło nie dlatego, że oglądanie swojego oblicza sprawia mu jakąś wysublimowaną, niewypowiedzianą przyjemność. Spogląda w nie przepełniony nieufnością w stosunku do swego poczucia obecności, zerka tylko po to, by uzyskać potwierdzenie, iż wciąż istnieje. Najbardziej lęka się bowiem pustki i to jej tak bardzo nie chce zobaczyć w lustrze wody. Zatem nasz młody mężczyzna pada ofiarą nerwicy natręctw, typowej dla podmiotu fallicznego, którą nazywa się również anankastyczną (*Ἀνάγκη* – konieczność, fatum), jeśli chce się wydobyć charakterystyczny dla niej przymus powtarzania³⁹.

Nerwica rozpoczyna się od natrętnych myśli (*obsessiones*), które zaprzatają umysł Narcyza, gdy po raz pierwszy natrafia na swoje odbicie (sobowtóra). Od tego momentu już nie będzie mógł się uwolnić od wątpliwości, które zaczną mnożyć się i podważać pewność dotyczącą jego egzystencji. Dopóki widzi swą podobiznę, jest pewien swego istnienia, lecz jeśli tylko na chwilę spuści z niej wzrok i zajmie się czym innym, ogarnia go paniczny lęk przed nieobecnością. Dlatego też nieustannie musi weryfikować prawdę o swej obecności, obsesyjnie sprawdzać, czy zatracając się w innych czynnościach, nie stracił przypadkiem samego siebie. Upewniać się, czy tracąc kontakt ze swym wizerunkiem, po prostu nie zniknął, nie rozpuścił się w strumieniu życia. Te właśnie i podobne im myśli bezlitośnie drażą umysł młodzieńca i popychają go do wykonywania czynności przymusowych (*compulsiones*), które pozwoliłyby mu uwolnić się od utonięcia w udręce rozważań. W tej fazie nerwicy mogą pojawić się natręctwa dotykowe, obserwujemy je również u Narcyza, który starając się dotknąć odbicia w wodzie, tym samym powiększa jeszcze swoje wątpliwości. Podobne zjawisko zachodzi u osób wątpiących w swoje istnienie, bądź niewierzących we własne siły, które dotykają i głaszczą swoje ciało, by poczuć się pewniej. Jednak nie wystarczy raz sprawdzić, dowieść swego istnienia, czynność tę trzeba powtarzać wielokrotnie, w nieskończoność. Przy czym im mocniej walczy się z objawami nerwicy, tym bardziej się nasilają, aż kompulsywnie powtarzane czynności przyjmują postać kuriozalnego rytuału chroniącego przed pojawieniem się lęków (*phobiae*). Tym właśnie ekscentrycznym zwyczajem, osobliwym obrzędem, który niweluje przerażenie Narcyza i unieważnia zagrożenie nieistnienia, staje się nieustanne wpatrywanie we własne oblicze.

Nerwica natręctw w tym wypadku polegałaby na obsesyjnym powtarzaniu przez podmiot falliczny tego samego działania, by dostarczyć sobie ostatecznych dowodów bycia sobą i dowieść własnej samoobecności⁴⁰. Narcyz, tak bardzo stęskniony za istnieniem w świecie, nie jest jednak w stanie żadną miarą w nim uczestniczyć.

³⁹ Zob. A. Kępiński *Psychopatologia nerwic*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002, s. 68-86.

⁴⁰ Por. G. Agamben *Co zostaje z Auschwitz: archiwum i świadek*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2008, s. 128-131. Agamben referuje w tym fragmencie poglądy japońskiego psychiatry Kimury Bina zawarte w dziele: *Écrits de psychopathologie phénoménologique*.

Odrzuca go wraz z całą gamą różnorodności, którą ma do zaoferowania. Gdy tylko zwróci swoją uwagę na coś innego niż kwestia jego istnienia, natychmiast traci grunt pod nogami. Zamyka się na Inność, gdyż ta jawi mu się jako zewnętrzne zagrożenie, kontaminacja, która z łatwością wstrząsnęłaby jego z trudem scalonym światem. Narcyz, zanim spojrział w zwierciadło wody, nawiązywał różnorodne relacje ze swoim otoczeniem jako myśliwy, natomiast od tego momentu jest zmuszony postrzegać siebie jako zakończoną, izolowaną całość – twardą jedność.

Z pewnością nie ułatwia tego trudnego położenia fakt, iż skazany jest wyłącznie na posługiwanie się zmysłem wzroku, który nie dostarczy mu tak mocnego wrażenia samoobecności, jak ma to miejsce w przypadku głosu. Desperacko wypatrując dowodów swego istnienia, wpatrzony w siebie Narcyz staje oniemiały, nie będąc w stanie wydusić z siebie choćby pojedynczego słowa. Jako twardy podmiot za wszelką cenę stara się nie stracić twarzy, również przed innymi, ale w szczególności przed samym sobą. Jest doskonale jeden, samotny, dosłowny i jednoznaczny, a nie mając do dyspozycji warstw, przebrań, masek pozbawia sam siebie heterogeniczności. Nie posiada makijażu, który mógłby się rozpuścić, dlatego tak bardzo martwi go, gdy jego oblicze migocze, gubi kontury, granice, by w końcu roz płynąć się w ruchliwych, zmiennych wodach. Falliczne myślenie w paradygmacie jednego nie potrafi bowiem znieść jakiegokolwiek ubytku, gdyż zawsze traci od razu wszystko, stąd lęk przed kastracją czy impotencją, które są równoznaczne z końcem, zniknięciem czy też atrofią. Dlatego też wszystkie stany pośrednie, hybrydyczne, które nie są pełną obecnością, traktuje się tu na równi z nieistnieniem, jako niepożądaną nieobecność stanu idealnego. W tym momencie ujawnia się lęk Narcyza przed nieustannie zagrażającą mu metamorfozą (chaosem)⁴¹, zwłaszcza ze strony płynnego obrazu, w jaki się wpatruje, oraz alienującej fascynacji otaczającą go rzeczywistością, w której gotów się zatracić.

Odpowiedzią Narcyza na przerażającą możliwość zmian, która jest równoznaczna z utratą spójności, są czynności perseweracyjne, między innymi ciągle powtarzające się zagłębienie w lustro wody. To one pozwalają mężczyźnie na utwardzenie podmiotowe, upewnienie się w swoim istnieniu, które przypomina katalepsję, jeden z objawów właściwych katatonii⁴². Jego twarz zastyga w posagowym grymasie, nie docierają do niego żadne zewnętrzne bodźce, a on trwa tak nieporuszony z szeroko otwartymi oczyma, wygięty w łuk, nad lustrem wody. Mimo tych tyta-

⁴¹ Kultura twardego podmiotu z ogromnym lękiem odnosi się do motywu metamorfozy, traktując ją przede wszystkim jako karę i okazję do poprawy. Wystarczy przywołać chociażby tradycję metempsychozy (wędrówki dusz) jako ciągu przemian, od których należy się uwolnić. Przeobrażenia były również domeną czarownic, gdzie sama idea zmiany wiązała się z fałszem, iluzją czy nawet diabelskim złem. Wreszcie warto wspomnieć o budzącym dreszcze w fallicznym podmiocie, niesamowitym przypadku Gregora Samsy, który pod piórem Kafki zmienia się w insekta.

⁴² Zob. A. Kępiński *Schizofrenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, s. 12-14.

nicznych starań, które miały nie dopuścić do metamorfozy, młody myśliwy (w naszej opowieści myśliciel) zostaje ostatecznie przemieniony w kwiat. Narcyz wbrew pozorom nie potrafi uwodzić, jest postacią tragiczną, a w jego przeraźliwie wybaluszonych oczach, okrągłych źrenicach, można wyczytać jedynie obsesyjny lęk przed czernią nieobecności, czeluścią nicości. Nie zapominajmy, że narcyz to przecież wrota do otchłani, o czym nieszczęśliwie przekonała się Kore (Persefona), która postanowiła zerwać ów kwiat⁴³.

Innym egzemplarycznym przypadkiem fallicznej nerwicy natręctw, którego nie znajdziemy już wprawdzie w mitologii, lecz na kartach historii filozofii, jest Kartezjusz i jego narcystyczne wątplenie⁴⁴. Przygoda tego myśliciela z odbiciem lustrzanym rozpoczyna się od sformułowania dwóch postulatów niezachwianej pewności. Mowa tutaj o jasności i wyraźności (*clair et distinct*) oblicza nauki, które rzecz jasna nie mogło dostarczyć mu satysfakcji, nigdy nie będąc doskonałe. Analogicznie jak w przypadku Narcyza nieustannie nękany wątpliwościami natury egzystencjalnej, Descartes ulega przymusowej pracy powtórzeń, starając się tym samym znaleźć niepodważalny dowód, pewnik swego istnienia. Bez trudu odnajdujemy typowe dla nerwicy natrętne myśli, które wprowadzają osobę w izolację: moje zmysły mnie oszukują, nie potrafię odróżnić snu od jawy, czy wreszcie natarczywą wizję złośliwego demona, który jest w stanie podważyć pewność prawd matematycznych. Kartezjusz pisząc *Medytacje* nie walczy już z tymi obsesyjnymi refleksjami, lecz poddaje się nawracającemu, cyklicznemu, wirowemu ruchowi wątplenia⁴⁵. W ten sposób zbliża się do ostatecznego traumatycznego momentu nieobecności, oka cyklonu, w którym niczemu już nie może przydać gwarancji, oczywiście oprócz swych natrętnych wątpliwości. Zatem samo uwijanie się, ruch wokół nicości sprawia, że filozofowi udaje się ją ukryć, utkać tak pożądaną fantazmatyczną zasłonę. Powtarzające się wciąż wątpliwości pełnią rolę szeregu samopobudzeń, czynności przymusowych, które doprowadzają do powstania krzepnącego, stwardniałego JA, obecnej dla siebie, przejrzystej jaźni. Myśliciel kładzie w ten sposób podwaliny pod myślenie o samoobecnym podmiocie fallicznym, które rozpoczęło się już delfickim motto: poznaj/przejrzyj samego siebie (γνώθι σεαυόν)⁴⁶, by osiągnąć swą dojrzałą postać w fenomenologii Husserla jako: „absolutna obec-

⁴³ Zob. *Mit, człowiek, literatura: praca zbiorowa*, red. S. Stabryła, PWN, Warszawa 1992, s. 43.

⁴⁴ Zob. R. Descartes *Medytacje o pierwszej filozofii*, przeł. M. i K. Ajdukiewicz, S. Swieżawski, I. Dąbska, Wydawnictwo Antyk, Kęty 2001.

⁴⁵ Kartezjusz był autorem teorii wirów, która miała na celu wyjaśnienie ruchu ciał niebieskich. Zob. R. Descartes *Zasady filozofii*, przeł. I. Dąbska, Wydawnictwo Antyk, Kęty 2001.

⁴⁶ Obok maksymy „poznaj samego siebie” w Delfach miała znajdować się również inna sentencja: *μηδὲν ἄγαν*, którą zazwyczaj tłumaczy się jako „niczego za wiele”. Jednak równie dobrze można by ją przetłumaczyć jako: „zbyt wiele nicości (ciemności)” – *μηδὲν* (nicość), *ἄγαν* (zbyt wiele).

ność dla siebie samej w świadomości”⁴⁷. Descartes, poszukując wiedzy, która nie podlegałaby żadnym wątpliwościom, ujawnia silne pragnienie pełnej obecności sensu, które odtąd stanie się natręctwem filozofów. W ten sposób doszliśmy do miejsca kluczowego dla zrozumienia poststrukturalnej krytyki podmiotu, w którym podmiotowość zostaje utożsamiona ze świadomością, ta natomiast z męskością⁴⁸.

(Re)produkcja – ekonomia i zazdrość męska

Jak już wiadomo, w związku z niezaspokojonym pragnieniem obecności, podmiot falliczny stara się zapanować nad tym nieredukowalnym poczuciem braku za pomocą powtarzania, powielania, które przeistacza się w żywioł produkcji⁴⁹. W świecie kultury mamy do czynienia z reprezentacjami rzeczywistości tworzonymi przez artystów, proces twórczy można uznać za ponowienie aktu kreacji, natomiast późniejsza interpretacja dzieła staje się swoistym powtórzeniem jego samego. Myśliciele z kolei posługują się dwiema strategiami produkcji sensotwórczej. Pierwsza z nich to praca pojęciowa, w której idee (konstrukt pojęciowy) stają się odwzorowaniem rzeczywistych procesów, bądź fizyczne zjawiska są zdeterminowane przez idee (wiecznotrwałe). Drugim sposobem produkcji sensów jest filozoficzne dowodzenie, oparte podobnie jak nerwica natręctw na sprzężeniu zwrotnym dodatnim. Nie sposób danego twierdzenia dowieść raz na zawsze i bezdyskusyjnie, dlatego w procesie uzasadniania trzeba wciąż mocniej udzielać mu istnienia, obdarczać obecnością dany sens. Na drodze powtarzania, produkcji dowodów uzyskuje się tak zwany ton pewności (*le ton de certitude*)⁵⁰, charakterystyczny dla metafizyki obecności, gdyż ton zakłada zarówno dźwięk, jak i jego brzmienie.

Jednak samo zjawisko produkcji, które przyjmuje częstokroć znamiona obsesji (kompulsywnej nadprodukcji), wydaje się bardziej skomplikowane. Okazuje się, że podwojenie nie jest tylko wynikiem lęku przed nicością jako nie-obecnością, lecz ma również swoje uzasadnienie w innym braku, to znaczy męskiej zazdrości o kobietą reprodukcję. Koncepcję tę doskonale rozwija, przydając jej właściwego rozmachu Bettelheim, który badał zachowania dzieci w swojej Szkole Ortogenicznej oraz analizował zwyczaje inicjacyjne kultur innych niż europejska. Autor *Ran symbolicznych* wskazuje na to, iż dziewczynki nie potrzebują rytuałów (*passage sans*

⁴⁷ Zob. J. Derrida *Głos i fenomen*, s. 172.

⁴⁸ Por. R. Braidotti *Podmioty nomadyczne: ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, przeł. A. Derra, Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009, s. 241.

⁴⁹ Więcej na ten temat męczyzny jako wytwórcy zob. J. Baudrillard *O uwodzeniu*, Warszawa 2005 oraz J. Baudrillard *The mirror of production*, trans. M. Poster, Telos Press, New York 1975.

⁵⁰ Pojęcie George’a Didi-Hubermana, które rozwija on w swym dziele *Devant l’image*. Zob. A. Leśniak *Obraz płynny: Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Universitas, Kraków 2010, s. 35-36.

rite), które pozwoliłyby im wejść w dorosłość i stać się kobietami⁵¹. Pojawienie się pierwszej menstruacji jest przeżywanym indywidualnie, wystarczającym znakiem dojrzałości, który świadczy o zdolności do reprodukcji. Z kolei znamiona dojrzewania u chłopców, takie jak nocne polucje czy pojawienie się zarostu są niewystarczające, by z niezachwianą pewnością stwierdzić, iż młodzieniec stał się mężczyzną. Stąd silna i konieczna potrzeba odbywania rytuałów przejścia (*rite de passage*), potwierdzających męskość, które z początku w wielu kulturach wydawały się być procesem destrukcyjnym i krwawym. Okazuje się jednak, że obrzędy te wskazują na fascynację, czy wręcz tęsknotę za brzemiennością i rodzeniem, które są wyłącznie domeną kobiet⁵². Bettelheim twierdzi, iż celem ceremonii jest przede wszystkim uzyskanie, wymuszenie pierwszego menstruacyjnego krwawienia (obrzezanie), które w żaden sposób nie chce samo nadejść, bądź też symulacja posiadania pochwy (nacięcia podłużne). Na przykład rdzenni, mężczy mieszkańcy Australii dokonują podłużnego nacięcia członka – *subincision* – który przez to, że krwawi, staje się rodzącą waginą⁵³. Wszystko to powodowane przekonaniem, iż kobiety dzięki menstruacji posiadają niezwykłą, życiodajną, magiczną moc, której mężczyźni, z racji braku występowania u nich krwawień, są pozbawieni⁵⁴. Rytuały mają sprawić, iż kobieca władza prokreacji stanie się również udziałem mężczyzn, zazdrosnych o krew, źródło mocy i potęgi. Jednocześnie mamy do czynienia z paradoksalną sytuacją, w której obdarzeni twórczymi zdolnościami, mężczy przedstawiciele rodu poniekąd rodzą kolejnych mężczyzn. Spełnia się fantazja młodzieńców, którzy dowiadując się, że kobiety rodzą dzieci, utrzymują, iż odnosi się to tylko do dziewczynek, natomiast chłopców przecież rodzą mężczyźni⁵⁵.

Jeśliby posłużyć się koncepcją Bettelheima, stosując ją w kontekście znanej nam tradycji chrześcijańskiej, otrzymamy następującą wizję męskiej zazdrości o reprodukcję. Bóg Ojciec stwarza swą rodzicielską mocą Adama, którego ciało nacina podłużnie (waginizacja). Adam rodzi kobietę, podczas gdy Jahwe występuje tutaj w roli akuszerza, odbierając ten męski poród. Powtórzeniem tego wydarzenia już w Nowym Testamencie jest przebity bok, podłużna krwawiąca rana Jezusa z Nazaretu (nowego Adama), z której narodzi się nowe stworzenie. W początkach Kościoła uważano, że to właśnie krew męczenników płodzi nowych wyznawców, staje się nasieniem chrześcijan (*semen christianorum*). W związku z czym staje się oczywiste, dlaczego w Kościele katolickim nie kto inny jak tylko mężczyzna może sprawować ofiarę (być kapłanem), a tym samym dysponować krwią, o której sądzi się nadal, iż posiada magiczną życiodajną moc. Zatem mężczyzna uzurpujący so-

⁵¹ Zob. B. Bettelheim *Rany symboliczne: rytuały inicjacji i zazdrość męska*, przeł. D. Danek, Czytelnik, Warszawa 1989, s. 81.

⁵² Tamże, s. 78.

⁵³ Tamże, s. 209-222.

⁵⁴ Tamże, s. 61.

⁵⁵ Tamże, s. 94.

bie prawo do płodności, rodzi nowych członków wspólnoty za pomocą rytuałów chrztu (*rite de passage*).

Podobnie, jednakże poruszając się na płaszczyźnie nauk biologicznych, opisuje tę kwestię Rosi Braidotti. Męską zazdrość o macicę, łono nazywa „fantazjowaniem o dzieciach zrodzonych z mężczyzn”⁵⁶. Matczyna moc rodzenia dzieci wydawała się męskiej wyobraźni od zawsze czymś magicznym, a tym samym potwornym, niejasnym i przerażającym (otchłannym). W związku z tym wysiłki naukowców polegały na zbadaniu owych tajemniczych procesów w głębinach kobiety oraz próbach zapanowania nad nimi, uczynienia ich bardziej przewidywalnymi. Braidotti pisze między innymi o pracy XVI-wiecznych alchemików, którzy przypisując reprodukcyjną sprawczość mężczyźnie, zredukowali kobietę do roli pojemnika. To z kolei skutkowało przekonaniem, iż naukowcy nie tylko umieją naśladować rozrodcze umiejętności kobiety, ale dzięki swej sztuce, sztuczności potrafią zrobić to lepiej, rodząc nowego doskonałego człowieka. Stąd właśnie postać homunkulusa, małego człowieczka, którego alchemicy mieli wyhodować z męskiego nasienia umieszczonego wewnątrz dyni. Z tych męskich rojeń wynika późniejsza teoria preformacji, która głosiła, iż plemnik jest już ukształtowanym małym człowiekiem, który będzie dorastał i rozwijał się w łonie matki-pojemnika⁵⁷.

Dlatego to w zazdrości o kobietą reprodukcję, niemożności rodzenia, należałoby upatrywać głównej przyczyny męskiego pragnienia produkcji. Stąd właśnie wzmożona wytwórczość, która obfituje w towar, produkt, wyrób, oraz wynalazczość połączona z odkrywczością i pomysłowością, rodząca artefakty, innowacje. Brak płodności okazuje się stratą nie do powetowania, wobec czego falliczna produkcja, choćby zakrojona na największą skalę, nigdy nie jest w stanie sprostać niesamowitej kobiecej zdolności do rozrodu. Jedyne, co może w takim wypadku uczynić męska ekonomia, to powtarzać swoje zazdrosne wytwórcze wysiłki i wciąż je ulepszać. Nieustanne dążenie do doskonałości oferuje wspańiałomyślną iluzję, iż kiedyś uda się drogą wytwarzania osiągnąć to, co kobiety posiadają od zarania dziejów. Tymczasem okazuje się, że doskonałość nie niesie ze sobą tak upragnionego życia, jest wbrew pozorom zbrodnicza, gdyż zamiast narodzin niesie ze sobą śmierć Innego, karą za doskonałość jest bycie skazanym na reprodukcję tego samego⁵⁸. Wytwarzanie połączone z perfekcjonizmem generuje wielość pozorną, pluralizm, który zawsze będzie sprowadzał się tylko do jednego, powtarzanego w nieskończoność tego samego wzorca, ideału. W ten sposób kultura produkcji oparta na kopii, obrazie, klonie, doprowadziła do skutecznej eliminacji Inności. Zatem zdolność ekonomii fallicznej do wytwarzania wielości, która jest tylko po-

⁵⁶ Zob. R. Braidotti *Matki, potwory, maszyny*, w: tegoż *Podmioty nomadyczne*, s. 111-133.

⁵⁷ Na gruncie tej teorii zabroniona byłaby masturbacja, gdyż utrata nasienia wiązałaby się z masowym mordem, śmiercią wielu mikroskopijnych ludzi.

⁵⁸ Por. J. Baudrillard *Zbrodnia doskonała*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2008, s. 7.

Dociekania

zorną różnorodnością, nazywam w odróżnieniu od pluralizmu – plur(f)alizmem, przymusem powtarzania.

Nicość

Nietrudno jest myśleć o nicości, gdy ma się przed sobą niezapisaną kartkę, która kpiąc sobie z sensotwórczych wysiłków pisarskich, zawsze będzie wyprzedzać nas o jedno słowo. O jedno słowo czy o cały brak słowa? Brak słów pojawia się najczęściej, gdy mamy za sobą doświadczenie natarczywej i żarłocznej obecności, a biel kartki wydaje się przerażać, być stanem patologicznym, niczym, nie-obecnością. Jawi się wówczas jako czysta możliwość, która dopomina się, wręcz prosi o przekreślenie, podciągnięcie jej za sprawą pisma do rangi bytu w akcie, wydarczenia obecności. Mlecznobiała *mater*-ia, po której porusza się pisanie, skłania jednak do zadawania niewygodnych pytań o nicość postrzeganą inaczej niż nie-obecność bytu oraz *chaosmos* widziany inaczej niż nie-obecność sensu.

Wydaje się, że kobieta przestała już być postrzegana jako nicość (*la femme n'existe pas* – Lacan) i chaos (*histeria* – Freud), lecz te pojęcia wciąż funkcjonują, zachęcając do myślenia w kategoriach lęku i wyparcia. Pozostaje pytanie: w jaki sposób mówić ma to, co postrzegamy jako nieme, nie-obecne, nie posiadające własnego języka?

Abstract

Andrzej MARZEC
Adam Mickiewicz University (Poznań)

The phallic subject – impossible desire for presence and the repetition compulsion

The aim of the article is to expose the role of the repetition in the process of constructing an universal subject. Author draws mostly on psychoanalytic theories and the critique of the metaphysics of presence. The subject does not emerge out of nothingness, or chaos, but comes to being out of an unbearable fear of them which is transformed into a creative movement – an escape bound to cover this horrifying emptiness. The escape from emptiness becomes a repetition compulsion. The main role in the construction of the subject is played by voice and speech which lead to the emergence of the consciousness. Recurring compulsive activities lead to the formation of the strong subject (Narcissus), founded by the rules of phonocentrism and logocentrism. This always already present, objective and bodiless phallic subject (the outcome of repetitions) ultimately becomes identified with masculinity.

Barbara TYSZKIEWICZ

Królewska miłość. Biblijne uniwersum i osobiste doświadczenie w *Pieśni o nadziei* Jerzego Zawieyskiego¹

Twórczość literacką Jerzego Zawieyskiego zwykło się dzisiaj traktować jako zamknięty fragment historii literatury ubiegłego stulecia. Żywsze zainteresowanie wzbudza biografia pisarza, który zapisał się w zbiorowej pamięci także jako prezes warszawskiego Klubu Inteligencji Katolickiej, poseł na Sejm PRL (reprezentujący w latach 1957-1969 parlamentarne Koło „Znak”) oraz wieloletni, bezpartyjny członek Rady Państwa PRL. Sylwetkę tego zasłużonego już w dwudziestoleciu międzywojennym artysty i społecznika przypomniła ostatnio Marta Korczyńska², a niedługo potem ukazał się pierwszy tom jego *Dzienników*³, nieprezentowanych wcześniej w tak obszernym wyborze. Na marginesie poruszanej w obu tych publikacjach problematyki, poza artystycznymi dylematami i sprawami natury społeczno-politycznej, w cieniu zasług dla kraju oddanych w charakterze pośrednika między Stefanem Wyszyńskim i Władysławem Gomułą, pozostała strefa „zakazana”, życiowe *tabu* Zawieyskiego.

Ślady uczuć lokowanych w przedstawicielach własnej płci, przez długie lata skrupulatnie zacierane w oficjalnych wizerunkach katolickiego twórcy, wywołują obecnie gorące dyskusje w innym obiegu czytelniczym. Tropem reporterskich do-

¹ Praca Naukowa finansowana w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki” w latach 2012-2016.

² M. Korczyńska *Jerzy Zawieyski. Biografia humanistyczna. 1902-1969*, Wydawnictwo A. Marszałek, Toruń 2011.

niesień Joanny Siedleckiej⁴ i biograficznych poszukiwań Krzysztofa Tomasika⁵ podążył anonimowy autor internetowej *Wikipedii*, który na określenie dorobku pióra Zawieyskiego użył terminu „literatura gejowska”⁶. Radykalny, generalizujący charakter tej kwalifikacji zaniepokoił sukcesorów pisarza. Zażądali oni wycofania tych treści z elektronicznego medium i ostrzegli przed upublicznieniem wszelkich innych informacji, naruszających dobra osobiste zmarłego. Za takowe zaś przyjęli szeroko pojmowane życie intymne, niezwiązane – ich zdaniem – z literacką i społeczno-polityczną działalnością reprezentowanej przez nich osoby.

Utwory Zawieyskiego przywoływane są w tym sporze zaledwie jako mgliste tło. Tymczasem wystarczy skoncentrować na nich uwagę, by istotnie zmienić meritum tej polemiki i – zamiast na sądową wokandę – przenieść ją na płaszczyznę literacką. Reminiscencje „zakazanej” miłości przetrwały bowiem w niedopowiedzeniach, aluzjach i symbolach, w nośnych znaczeniowo modyfikacjach fabularnych kanonów, w migotliwym przenikaniu się tego, co uniwersalne, i tego, co osobiste. Zakodowane i utajnione, nie narzucają się czytelnikom, którzy nie są nimi zainteresowani. Dopiero umieszczone w odpowiednich kontekstach manifestują swoją obecność. Ich przemilczenie może się przysłużyć „ochronie dóbr osobistych” obywatela, ale przekreśla szanse na dostrzeżenie racji artysty. Wyjątkowo predestynowany do tego typu lektury wydaje się dramat z 1947 roku pt. *Pieśń o nadziei*, z wyraźnie zaznaczoną w warstwie fabularnej sferą doznań seksualnych. Pewną przeszkodę w takiej interpretacji stanowią dalece posunięte „sublimacja i estetyzacja” wątków homoerotycznych. Jest to wszakże – jak wyjaśniają badacze⁷ – zabieg typowy dla wszelkich prób podejmowania tej problematyki w literaturze polskiej pierwszej połowy XX wieku.

Krąg literackich inspiracji

Zarówno miłość, jak i *Biblia*, często pojawiały się jako tematyczne dominanty w twórczości literackiej Zawieyskiego. Wystarczy przywołać chociażby takie tytuły jak *Rozdroże miłości* (1940) czy *Miłość Anny* (1947) lub wskazać pierwsze drama-

³ J. Zawieyski *Dzienniki*, t. 1: *Wybór z lat 1955-1959*, wybór i oprac. A. Knyt, współpraca M. Czach, wstęp A. Friszke, Ośrodek Karta, Dom Spotkań z Historią, Warszawa 2011. Wydanie t. 2. (l. 1960-1969) planowane na rok 2012.

⁴ J. Siedlecka *Mości Zawieyski, już czas, pora skakać!*, w: tejsze *Oblawa. Losy pisarzy represjonowanych*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2005, s. 212-232.

⁵ K. Tomasik *Katolik, pisarz, poseł, homoseksualista*, w: tegoż *Homobiografie. Pisarki i pisarze polscy XIX i XX wieku*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 100-107.

⁶ Zob.: http://pl.wikipedia.org/wiki/Dyskusja:Jerzy_Zawieyski [dostęp 24.01.2012].

⁷ Szerzej na ten temat zob. np. G. Ritz *Jarosław Iwaszkiewicz. Pogranicza nowoczesności*, przeł. A. Kopacki, Universitas, Kraków 1999 oraz W. Śmieja *Literatura, której nie ma. Szkice o polskiej literaturze homoseksualnej*, Universitas, Kraków 2010.

ty napisane po religijnym nawróceniu, a więc sztukę o Piłacie pt. *Dzień Sądu* (1944) czy o Hiobie pt. *Mąż doskonały* (1944/1945). W okresie nasilenia artystycznej fascynacji lekturą *Pisma Świętego*, w październiku 1947 powstał utwór osnuty wokół historii burzliwego romansu króla Dawida i Betsabee⁸, żony generała Uriasza. Rozpisana na cztery akty opowieść o namiętności, która wybucha w jednej chwili i wbrew wszelkim przeszkodom zyskuje fizyczne spełnienie, nosiła cechy gatunkowej transformacji epizodu ze starotestamentowej Drugiej Księgi Samuela. Tytuł nadany utworowi w rękopisie, *Miłość królewska*, już na etapie pierwszych przymiarek do druku zastąpiony został przez bardziej neutralną znaczeniowo *Pieśń o nadziei*⁹. Ten zabieg uznać można za pierwszy sygnał unikania dosłowności i szyfrowania tych aspektów treści, które narzucały nazbyt jednostronne, „cielesne” skojarzenia. Grzeszna miłość, ukazana jako część kulturowego dziedzictwa i umieszczona w kontekście religijno-filozoficznym, skutecznie odwracała uwagę od intymnych aspektów biografii autora. Zawieyski mógł bez większych obaw przemycić w tej wykreowanej rzeczywistości osobiste doświadczenie.

Skuteczność tej taktyki potwierdza opinia o dramacie sporządzona w 1949 roku w Ministerstwie Kultury i Sztuki, w Departamencie Twórczości Artystycznej¹⁰ z przyzwoleniem na wydanie sztuki w krakowskiej oficynie E. Kuthana¹¹. Czytamy tu m.in.:

Pieśń o nadziei jest poematem religijnym, scenicznym i należy ją uważać za dzieło poetyckie przede wszystkim. Jest mało sceniczna [...] Nie można tu mówić o elementach dewocyjnych w ścisłym tego słowa znaczeniu. *Pieśń o nadziei* jest cała utworem religijnym, poematem mistycznym, napisanym przez wojującego *soi-disant* katolika, ale idea, którą wyraża, nie jest katolicka. Utwór ten należy bez reszty do rodziny literackiej francuskiego katolicyzmu i to jego gałęzi jansenistycznej, a więc heretyckiej. Motorem działań i zdarzeń jest Bóg i jego Łaska – człowiek wybierać może tylko w zasięgu jego wpływów, jego wolna wola jest ograniczona i praktycznie nie istnieje. [...]

⁸ Imiona biblijnych bohaterów przybierają rozmaite postaci w zależności od tłumaczenia Biblii, na które się powoływano: Betsabea, Betsaba, Betsabee, Batszeba oraz Uryjasz, Uriasz czy Absalom, Absalom. Inaczej brzmiały też w różnych edycjach *Pieśni o nadziei*. Tutaj jako podstawową przyjęto postać nadaną im w: J. Zawieyski *Dramaty*, t. 4, oprac. O. Sieradzka, Pax, Warszawa 1987, s. [153]-[218]. Do tego wydania odsyłają też (o ile nie zaznaczono inaczej) przywoływane niżej cytaty z dramatu.

⁹ Tytuł *Miłość królewska* widnieje na rękopisie zachowanym w Bibliotece KUL w Lublinie, sygn. 1348 A; maszynopis (z ręcznymi uzupełnieniami) pt. *Pieśń o nadziei* znajduje się w Bibliotece Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu (dalej w skrócie: Ossolineum), sygn. 16417/II.

¹⁰ Dalej skrót: Dep. Twórcz. Artyst. MKiSzt.

¹¹ Archiwum Akt Nowych w Warszawie (dalej w skrócie: AAN), zespół 366: MKiSzt. Dep. Twórcz. Artyst., Wydawniczy, sygn. 707 (wewnętrzna 338): *Recenzje [nowel i książek. Lit. S-Z]. Rok 1949*. Nie odnaleziono zapisów pozwalających jednoznacznie rozstrzygnąć, dlaczego edycja ta nie doszła do skutku.

Dociekania

Nieco niżej, w tym samym dokumencie ocenione zostały czytelnicze i sceniczne szanse utworu:

Pieśń o nadziei, jak już zaznaczyłam, jest utworem poetyckim. Nie ma większych szans dostania się na deski sceniczne, jej zasięg będzie skromny, tak jak tomiku ekskluzywnych wierszy. Posiada wybitne walory artystyczne, piękny, poetycki język, wzruszające sceny: Dawida z Uryjaszem, który nieświadomy niebezpieczeństwa grożącego mu wyznaje swoje uczucia wiarołomnemu królowi, Dawida z Absalonem, który przez los wyznaczony na narzędzie kary grozi ojcu itp. *Pieśń o nadziei* nie będzie miała dużego rezonansu – jest to utwór literacki przeznaczony w obecnym czasie na mały rozgłos. Dla tak zwanych „katolików” jest zbyt trudny – to nie jest „Rycerz Niepokalanej” ani „Antologia Maryjna” tylko poemat.

Prognozy zawarte w tej recenzji zasadniczo okazały się trafne. Fragmenty, drukowane na przełomie lat 40. i 50., nie stały się czytelniczą sensacją i nie wzbudziły zainteresowania krytyki, podobnie jak wydana w 1957 pełna wersja tekstu¹². Francuski przekład z 1961 do tej pory pozostał tylko w maszynopisie¹³ i tak jak oryginał, nie doczekał się wystawienia na zawodowej scenie. Doceniono wybitne walory formalne sztuki, przede wszystkim poetycki artyzm dialogów oraz harmonię i „muzyczność” kompozycji. Tylko na „heretyckie” treści nikt więcej nie zwrócił uwagi. Jan Z. Brudnicki, autor pierwszej monografii poświęconej twórczości Zawieyskiego¹⁴, potraktował utwór jako opowieść o pokucie za zbrodnię na Uriaszu i do dzisiaj nie pojawiły się nowe propozycje.

Do rozwiniętego w *Pieśni o nadziei* wątku Dawida i Betsabee odwoływano się w literaturach zachodnioeuropejskich od wieku XVII poprzez wszystkie następne¹⁵. W 1927 za kanwę sztuki obrał go Emil Zegadłowicz¹⁶ i wprowadził do repertuaru poznańskiego Teatru Nowego im. Heleny Modrzejewskiej. Tam też zapewne *Betsabę* obejrzał Zawieyski, który w połowie tegoż roku, wraz z kilkoma innymi

¹² Fragm.: [akt 1] „Tygodnik Powszechny” 1949 nr 15/16, s. 2-3, nr 17, s. 7; [fragm. aktu 1] *Księga pamiątkowa ku czci Leopolda Staffa*, Warszawa 1949 s. 146-150; [akt 2] „Dziś i Jutro” 1949 nr 43, s. 4-5; [akt 3] „Tygodnik Powszechny” 1951 nr 28, s. 1-2; [akt 4] „Tygodnik Powszechny” 1951 nr 29, s. 6-7. J. Zawieyski *Pieśń o nadziei*, w: tegoż *Dramaty*, Pallotinum, Poznań 1957, s. 317-405; przedr. w: tegoż *Dramaty*, t. 4, s. [153]-[218].

¹³ [Brak karty tytułowej], przeł. P. Boitel, maszynopis [(częściowo kopia) z wielkimi poprawkami tłumacza]. Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie, sygn. 1469.

¹⁴ J.Z. Brudnicki *Jerzy Zawieyski*, PIW, Warszawa 1985.

¹⁵ Spośród rozlicznych wymienianych w tym kontekście utworów warto przypomnieć choćby kilka XX-wiecznych, np. A. Gide *Betsabee* (1903), S. Phillips *The Sin of David* (1904), L. Feuchtwanger *Das Weib des Urias* (1907), D. Pinski *King David and His Wives* (1926).

¹⁶ E. Zegadłowicz *Betsaba. Dramat w 3 aktach z epilogiem*, w: tegoż *Dramaty*, t. 2, Wydawnictwo Drukarni Nakładowej Józefa Kawalera, Szamotuły 1932.

wychowankami Juliusza Osterwy, odłączył się od zespołu teatralnego Reduta i próbował artystycznej samodzielności na tej właśnie, wielkopolskiej scenie. Czy po dwudziestu latach zdecydował się na literacką polemikę? Nie można tego wykluczyć, warto zwrócić uwagę na analogie i rozbieżności między tymi dwoma tekstami, choć ten trop nie wydaje się tu najistotniejszy.

Biograficzne konteksty

W drukowanych wypowiedziach Zawieyski unikał wynurzeń o intymnych relacjach z innymi osobami, enigmatycznie wspominał niegdysiejsze obiekty swych westchnień i eksponował duchowy wymiar tych fascynacji. W okresie, kiedy pisał *Pieśń o nadziei*, najbardziej zażyłą znajomość zdawała się go łączyć z Zofią Nałkowską. W opublikowanej w 2000 roku korespondencji¹⁷ tych dwojga próżno jednak szukać śladów fizycznej bliskości. Ten listowny dialog pełen był wprawdzie emocjonalnych napięć, typowych dla kontaktów przedstawicieli płci przeciwnych, ale dotyczył uczuć o charakterze platonicznym.

W dzienniku, prowadzonym przez Zawieyskiego w latach 1955-1969, również nie pojawiają się (przynajmniej *expressis verbis*) interpretacyjne wskazówki do napisanego w 1947 roku dramatu. Aseksualność piszącego „ja” stanowi jedną z fundamentalnych cech tego diariusza. Stanisław Trębaczewicz, poznany w 1933 roku życiowy partner autora, wspomniany jest w tych zapiskach często, ale bez żadnych erotycznych konotacji. To przyjaciel, interlokutor i powiernik literackich dylematów, troskliwy opiekun domu, esteta doglądający wspólnego gospodarstwa i ogrodu, a przy tym wszystkim doktor psychologii, który potrafi nie tylko zaradzić objawom depresji, ale też w razie potrzeby z niezwykłą delikatnością wejść w rolę pielęgniarza. Sentymentalny sztafaż, stosowany czasem do opisu tej relacji, nie uprawomocnia domysłów o jej homoseksualnym charakterze.

Swobodę mówienia o sprawach płci diarysta podziwiał u innych, np. u Witolda Gombrowicza¹⁸. Sam jednak eliminował tę sferę z dziennika tak konsekwentnie, że aż dziwi pozbawiona szerszych kontekstów, niewielka wzmianka o oświadczeniach

¹⁷ „Niesie mnie rzeka smutku...”. *Korespondencja Zofii Nałkowskiej i Jerzego Zawieyskiego. 1943-1954*, oprac. i przypisy M. Kluźniak, wstęp H. Kirchner, Biblioteka Narodowa, Warszawa 2000.

¹⁸ „Gombrowicz może pisać, co chce w tym swoim dzienniku, zawsze to jest niezwykle, własne i piekielnie inteligentne. Podziwiam jego drastyczne wyznania natury erotycznej, pod każdym względem zaskakujące”. J. Zawieyski *Dziennik* (z l. 1955-1969), zapis z 4.01.1958. Cytaty i odniesienia do drukowanego dotąd tylko we fragmentach diariusza (zob. przyp. 3, wcześniej m.in.: J. Zawieyski *Kartki z dziennika. 1955-1969*, wybór, wstęp i oprac. J.Z. Brudnicki, B. Wit, Pax, Warszawa 1983) podaję wg rękopisu w Bibliotece Narodowej w Warszawie, nr akc. 9292/1-31, mf 71175-71205, odsyłając do konkretnego zeszytu i zastosowanej w nim paginacji, tu: z. 9, s. 5. Wszystkie zaznaczenia w cytowanych fragmentach – o ile nie podano inaczej – B.T.

tajemniczej wielbicielki¹⁹. Doznań natury erotycznej – własnych ani cudzych – Zawieyski nie roztrząsał publicznie, nawet jeśli był nimi zainteresowany. Jakby mimochodem opisywał w kwietniu 1962 intrygujące sceny zazdrości o Karola Szymanowskiego, zaobserwowane wśród zakopiańskich górali, zaś w lipcu 1968 notował wrażenie, jakie zrobiła na nim znaleziona w „Twórczości” informacja o niejasnych przeszkodach uniemożliwiających małżeństwo Cyprianowi Norwidowi²⁰. W obu wypadkach pisarz ograniczał się jedynie do przywołania powszechnie znanych faktów. Nieproszone ingerencje w cudzą prywatność wywoływały jego kategoryczny sprzeciw, który okazał np. wobec faktu upublicznienia i wykorzystania intymnych szczegółów z biografii François Mauriaca²¹. Tematykę miłosną Zawieyski rezerwował dla literatury. Poproszony w 1958 roku o wywiad dotyczący „wzrostu tendencji pornograficznych” i powszechnej ekspansji erotyzmu we współczesnej kulturze, zaprezentował się jako zwolennik złotego środka²². Ganił cyniczne i marne artystycznie pisanie o „sprawach z natury swej wstydliwych”, ale dodawał: „Strzeżmy się tedy obłudy i pruderii, jako także zwyrodniałych cech ludzkich”. Pornografia oznaczała dla niego lekceważenie „spraw poważnych i dramatycznych”. Niczego złego nie dopatrywał się w scenach miłości umotywowanych względami literackimi, np. w powieściach François Mauriaca czy Antoniego Gołubiewa²³. Dziesięć lat po udziale

¹⁹ „Wieczorem Marcin, z którym omawialiśmy sprawy publiczne. Naraz wtargnęła Ch. Wzburzona rozdygotana. Wyznała mi swą miłość. Mój Boże! Znów nowe utrapienie i nie wiem, jak sobie poradzę?”, J. Zawieyski *Dziennik*, zapis z 26.12.1962, z. 20, s. 46.

²⁰ O Szymanowskim zob. J. Zawieyski *Dziennik*, zapis z 13.04.1962, z. 19 s. 37, o Norwidzie, tamże, zapis z 11.07.1968, z. 30 s. 16.

²¹ W czasie pobytu w Paryżu Zawieyski pisał: „Lektura tygodników. No i wielka sensacja! W «Arts» ukazał się list otwarty R.[ogera] Peyrefitte’a do F. Mauriaca z powodu ostrej krytyki Mauriaca, dotyczącej filmu *Amitiés particulières*, zrobionego na podstawie powieści Peyrefitte’a pod tym samym tytułem. Mauriac napiętnował scenariusz jako niemoralny i gorszący. W odpowiedzi na to ukazał się ten list, w którym Peyrefitte publikuje pogłoski, że Mauriac w młodości korzystał z opieki wielu znanych homoseksualistów i że sam w tym kierunku objawiał skłonności. List jest cięty, okrutny, wulgarny, złożony z ciosów śmiertelnych. Możliwość opublikowania takiego listu jest czymś przerażającym. Mauriac nie należy do ludzi, ani do pisarzy, którzy wzbudzają do siebie miłość. Ale jest to wielki pisarz i wielki autorytet we Francji. Właśnie autorytet moralny. Peyrefitte jest nicością, która się żywi sensacjami. Na sensacjach i szokowaniu to nazwisko wyrosło. Przygnębiła mnie ta sensacyjna sprawa, o której głośno w całym Paryżu”. J. Zawieyski *Dziennik*, zapis z 7.05.1964, z. 22, s. 27-28.

²² [Wywiad] *Z Jerzym Zawieyskim...*, rozm. Z. Irzyk, J. Czajkowski, „Współczesność” 1958 nr 15, s. 1-2. Zagadnienia erotyzmu pisarz nie odnosił w tej rozmowie do własnej twórczości.

²³ Do listy nazwisk wymienianych w wywiadzie można dodać jeszcze Jerzego Andrzejewskiego, którego utwór *Idzie skacząc po górach* Zawieyski komentował

niu tego wywiadu znacznie surowiej ocenił nadmiar osobistych emocji w diariuszowych zapiskach Zofii Nałkowskiej:

Wieczorem po powrocie z Sejmu lektura *Dzienników* Nałkowskiej. Nadmiar spraw rodzinnych i osobistych, monotonia biedy, pracy w sklepie, pretensji do ludzi, gorycz życia. Razi mnie też ciągły erotyzm Zofii. Jest ona bez przerwy nastawiona na oczekiwanie miłości. Stosunki z Bogusławem Kuczyńskim, zerwane w pierwszych dniach wojny, ciągle są rozważane. Każdy mężczyzna jest oglądany jako kochanek możliwy lub niemożliwy. Te rzeczy bardzo mnie irytują! Czy to nie zażdrosć? – O literaturze i w ogóle o pisaniu wszystko świetne. Zresztą i dziennik jest doskonałą literaturą. Czytam go z zainteresowaniem, wręcz z pasją.²⁴

Z poczynionych dwa dni później notatek wynika, że było to ugruntowane, konsekwentnie podtrzymywane stanowisko:

Zamykałem ten *Dziennik* z mieszanymi uczuciami. Gdyby ode mnie zależało, usunąłbym z niego całe partie, zwłaszcza rodzinne i erotyczne. Wszystko, co pisze o ludziach innych, jest ciekawe, ale najciekawsze są jej sądy o literaturze, i o pisaniu w ogóle. Także niektóre konstatacje, dotyczące wojny i świata. Nałkowska znana ludziom, jako opanowana, raczej chłodna, wyrafinowana intelektualistka, piękna tzw. „lwica” o bogatej przeszłości erotycznej, z *Dzienników* wyłania się jako kobieta nieszczęśliwa, utrapiona stosunkami rodzinnymi, łaknąca uczuć, których daremnie oczekuje. Nado ciągle chorująca, słaba, przerażona śmiercią, wspominająca licznych umarłych. Wspomnienia o matce nadmiernie elegijne. Tutaj nie znajduje miary w wyrażaniu swych uczuć. Czytałem te *Dzienniki* bardzo osobiście, często tam ciepło wspomniany, więc mój sąd nie jest obiektywny. Boję się, aby Zofia w oczach młodych czytelników nie straciła wiele ze swych niepospolitych zalet, aby nie wydała się nieco śmieszna, zamknięta w odległej epoce, nie dająca już nic czasom współczesnym. Czy tak będzie? Chciałbym się mylić.²⁵

Drukowanym świadectwem uczuciowości Zawieyskiego pozostają listy, które w latach 1951-1969 wymieniał z księdzem Romanem Szczygłem²⁶. Z tym nietuzinkowym kapłanem, od lat młodzieńczych borykającym się z zaawansowaną gruźlicą, pisarz prowadził religijno-filozoficzne dysputy o sensie życia, o kruchości i nieudolności ludzkiego istnienia. Wśród wielu tematów pojawiła się też kwestia wzajemnego zauroczenia. Zawieyski sprowadzał wszakże ten niepokojący dla Szczygła problem do spotkania dwóch nieprzeciętnych osobowości, które w niczym nie

m.in. słowami: „Tzw. koprofalia wcale mnie nie szokują. Są wtopione w tok opowiadania całkiem naturalnie. Co prawda takich opisów i tak swobodnie użytych wyrażen, których mógł nie używać, jeszcze nie było w literaturze polskiej. Ale cóż to znaczy wobec książek Genet’a”. J. Zawieyski *Dziennik*, zapis z 20.10.1963, z. 21, s. 72.

²⁴ Tamże, zapis z 20.12.1968, z. 30, s. 51.

²⁵ Tamże, zapis z 22.12.1968, z. 30, s. 52.

²⁶ *Listy Jerzego Zawieyskiego do księdza Romana Szczygła*, w: J. Pałyga SAC *On wciąż żył...*, „Królowa Apostołów”, Apostolicum, Warszawa–Ząbki 1995, s. 209-268.

koliduje z katolicką moralnością. W dzienniku wspominał często nazwisko księdza jako swego ulubionego spowiednika.

W zgoła innym świetle erotyczne problemy pisarza rysują się w jego prywatnej, niepublikowanej dotąd korespondencji. Zwłaszcza ogromny zespół listów wymienianych ze Stanisławem Trębaczewiczem²⁷ przekonuje, że było w tej relacji tyleż głębokiej przyjaźni, co fizycznego pożądania i nierozłącznej z miłością zazdrości. Związek ten miał swoje wzloty i upadki, wyrażał się we wzajemnej trosce, rozczulających gestach i słowach, w dojmującej tęsknocie pojawiającej się w długich okresach rozłąki, w zdradach, kłótniach i przeprosinach. Według tego źródła Trębaczewicz (pieszczotliwie nazywany przez partnera Maciusiem, małym Maćkiem, Maciątkiem) poznał *Pieśń o nadziei* dopiero po jej ukończeniu i specjalnie się tym utworem nie zachwycił²⁸. Być może odstręczyły go literackie i filozoficzne subtelności tekstu, albo wprost przeciwnie – aż nadto dobrze skojarzył rozliczne żony Dawida z niestałością uczuć autora dramatu. Tę drugą ewentualność potwierdzałyby inne listy, które Zawieyski odbierał w tajemnicy przed najważniejszym życiowym towarzyszem, np. od Zbigniewa, rozpoznającego własne rysy w portrecie Józefa, głównego bohatera *Rzeki niedoli*²⁹, czy od Tadeusza z Ameryki, który przywołując tytuł tomu opowiadań Zawieyskiego z 1963 roku, pisał: „Dla mnie romans z Ojczyzną to romans z Tobą”³⁰.

Źródeł biograficznych przypadek szczególny

Wizerunek Zawieyskiego komplikuje się w zestawieniu z materiałami zachowanymi w Instytucie Pamięci Narodowej (IPN). Są to ślady inwigilacji prowadzonej przez służby bezpieczeństwa PRL (w swym zasadniczym zrębie) od początku lat 50. aż do śmierci pisarza w 1969. Śledzono bliskiego znajomego prymasa Polski, kardynała Stefana Wyszyńskiego, a przy okazji penetrowano działania Klubu Inteligencji Katolickiej w Warszawie oraz koła posłów „Znak”. Zwracano uwagę

²⁷ Korespondencja Jerzego Zawieyskiego ze Stanisławem Trębaczewiczem. Rękopisy za lata 1941-1969, Ossolineum, sygn. 16 453/II, wol. 1-10, mikrofilm 29 606/I-III.

²⁸ Tamże, list z 12.11.1947, wol. 1, s. 395: „Dawida czytała [Maria] Grzegorzewska i ze łzami w oczach mówiła same najwyższe słowa uznania. Powiedziała, że to jest najpiękniejszy mój dramat, że to są szczyty, że to wielka symfonia. Przeczytałam onegdaj Dawida i mnie się też wydaje, że jest piękny. Szkoda, że Maciuś nie ma u siebie egzemplarza. O Dawidzie najmniej entuzjazmu Maciek okazał. Wtedy, w sobotę, gdy Maciuś przyjechał nie było dobrze. Maciuś był zmęczony i nie mógł słuchać tak, jak należało. Nikomu tego dramatu nie daję do czytania, bo jakoś mi nie pilno”. We wcześniejszych listach Zawieyski tylko ogólnikowo wspominał o pracach nad dramatem i prosił Trębaczewicza o duchowe wsparcie podczas pisania utworu.

²⁹ *Korespondencja Jerzego Zawieyskiego*, Listy W-Z, Ossolineum, sygn. 16 459/II, toż mikrofilm 29 612, List od Zbigniewa [nazwisko nie podane] z 3.10.1957, s. 199-204.

³⁰ Tamże, List od Tadeusza [nazwisko nie podane; datowany ok. 1963], s. 187.

na działalność Zawieyskiego w Radzie Państwa, a zwłaszcza na okoliczności towarzyszące jego rozmowom z I Sekretarzem KC PZPR, Władysławem Gomułką. Wśród metod pozyskiwania informacji (donosów tajnych współpracowników, kontroli korespondencji, podsłuchu telefonicznego) nie zabrakło najbardziej brutalnego w swym charakterze – podsłuchu mieszkaniowego.

Specjalistyczną aparaturę, zainstalowaną w warszawskim mieszkaniu pisarza przy ulicy Polnej 30 (a potem także przy Brzozowej 11/13 oraz w domku w Konstancinie), regularnie zaczęto wykorzystywać od połowy 1957 roku i trwało to (co najmniej) przez pięć lat³¹. Rejestrowano w tym okresie wszelkie przejawy życiowej aktywności głównego lokatora i osób mu towarzyszących. Na tej podstawie sporządzano szczegółowe (w większości z minutową dokładnością) raporty, tzw. *Informacje* czy *Komunikaty*. Udoskonalana z biegiem czasu technika podsłuchowa oraz rosnące doświadczenie posługujących się nią pracowników wspomagane były uzupełnieniami pochodzącymi z innych źródeł. Czasem były to brakujące detale (np. nazwiska gości, nazwy instytucji, odesłania do wcześniejszych wydarzeń), kiedy indziej uwagi oficera prowadzącego, który żądał stenogramu albo przeciwnie, krytykował nadmierną drobiazgowość swojego podwładnego³². Końcowy efekt, zachowany na papierze częściowo w postaci rękopisów, a od 1960 maszynopisów, to sekwencje zdarzeń podawanych zasadniczo w mowie zależnej, wrywkowo zastępowanej cytatami z podsłuchanych dialogów. Konsekwencją w stawianiu cudzy-słowu nie stanowiła najmocniejszej strony autora-sprawozdawcy (w większości komunikatów była to ta sama osoba). Graficzne wyróżniki cudzej wypowiedzi pozostawały niedomknięte lub – jak można wnioskować na podstawie innych źródeł – całkowicie opuszczone albo naddane.

Informacje oparte na podsłuchu nie noszą innych, wyraźnych znamion konfabulacji lub celowego fałszerstwa, które nierzadko pojawiają się np. w doniesieniach tajnych współpracowników. Chropawy, czasem prymitywny język, błędy ortograficzne, składniowe i gramatyczne, stylistyka z pogranicza urzędowego dokumentu i szkolnego wypracowania nie są wystarczającym powodem, aby przedstawić w nich fakty – jako całość³³ – zakwestionować. W zakresie problematyki

³¹ Ten zakres czasowy potwierdzają materiały przeglądane przez autorkę artykułu (sygn. IPN BU 0648/124, t. 1-3, IPN BU 0648/125, t.1-4, IPN BU 0648/126). Prawdopodobnie stanowią one tylko wyimek większej całości, zniszczonej bądź włączonej do innego zespołu dokumentów.

³² Np. w *Komunikacie z 1 marca 1961* zapisano: „Herbert pochwalił go za wielkoduszny gest [tj. kandydowanie Zawieyskiego do Sejmu PRL], stwierdzając przy tym: «my poeci skazani jesteśmy na poświęcenia i cierpienia za miliony». Dla pokrzepienia ducha wypili i zakąsili pasztetem z «zajączka, który biedulek skakał sobie kiedyś beztrudno po łąnce»”. To ostatnie zdanie opatrzone na marginesie odręcznym komentarzem: „Po co pisze się takie rzeczy?”. IPN BU 0648/125, t. 2.

³³ W odniesieniu do szczegółów znaleźć można w *Informacjach* odstępstwa od prawdy historycznej. Dotyczy to zwłaszcza (podawanych jako tło) opisów wydarzeń rozgrywających się poza mieszkaniem Zawieyskiego, błędnych hipotez stawianych

politycznej i społecznej relacje te są zasadniczo zbieżne z diariuszowymi zapiskami Zawieyskiego i w sumie dają w miarę spójny obraz dylematów pisarza związanych z jego działalnością w Klubie Inteligencji Katolickiej, w Kole „Znak” i w Radzie Państwa, czy rozterek wynikających z poczucia lojalności wobec prymasa Wyszyńskiego. Osobiste notatki nie kłócą się z biegiem wydarzeń przedstawionym w materiałach SB, a co najwyżej (ze względu na odmienne rozłożenie akcentów tematycznych) je dopełniają, zwłaszcza w zakresie spraw literackich.

W sferze obyczajowej te dwa typy przekazów różnią się w znaczący sposób. „Szczerość” deklarowana przez diarystę³⁴ zaczyna budzić wątpliwości. Gdyby przyjąć, że mamy do czynienia z literaturą faktu, trzeba by je mnożyć. Dziennik wszakże wymyka się takiej klasyfikacji, jest dokumentem osobistym, rodzajem piśmiennej praktyki, polegającej na tworzeniu „serii datowanych śladów”³⁵. Pisarz odciska te ślady intencjonalnie, według zamierzonego wzoru. Nakaz kronikarskiej rzetelności odnosi do problemów kraju i Kościoła, do zmian zachodzących w życiu literackim. Siebie samego portretuje w wystudiowanej pozie, nie rezygnuje z autokreacji, tylko nadaje jej postać krańcowo odbiegającą od diariuszowej prozy Witolda Gombrowicza. Materiały z podsłuchu odsłaniają ten mechanizm, ujawniają fragmenty rzeczywistości wycięte z oficjalnego życiorysu autora *Pieśni o nadziei*, a wśród nich – intensywne, rozpięte między euforią i rozpaczą, kontakty erotyczne z przedstawicielami własnej płci. Sygnały tej literackiej amputacji przetrwały w diariuszu w postaci enigmatycznych wzmianek o nurtujących Zawieyskiego od lat młodzińskich problemach, o tematach, których wobec osób trzecich poruszać nie należy³⁶.

czasem w roli komentarzy, bezkrytycznego powtarzania stronniczych opinii zawartych w podsłuchiowanych rozmowach, zniekształconych (często zapisywanych fonetycznie) nazwisk, nazw czy tytułów.

- 34 Przyrównując własne zapiski do dziennika prowadzonego przez Jana Lechonia, Zawieyski pisał: „Nie wiem, czy i mój dziennik będzie kiedyś zaciekawiał? Jeżeli tak, to chyba nie ze względu na mnie samego, bo na pewno jako pisarz nie będę miał długiego życia po śmierci, lecz ze względu na sprawy publiczne, na atmosferę epoki, którą tu utrwalam. Piszę bez poprawek, od ręki, notuję nieraz pośpiesznie, bo nie mam czasu na dłuższe opisy lub na komponowanie «literatury». I p i s z ę s z c z e r z e. Choć czy to ważne?”. J. Zawieyski *Dziennik*, zapis z 18.12.1957, z. 8, s. 108 (288).
- 35 Ph. Lejeune *Koronka. Dziennik jako seria datowanych śladów*, przeł. M. i P. Rodakowie, „Pamiętnik Literacki” 2006 z. 4, s. 17-28.
- 36 „Ciągłe widziałem siebie, młodziutkiego chłopca, który tu [tj. w Łodzi] przeżywał bynajmniej nie urojone, ale prawdziwe klęski i tragedie. Bardzo mi go żał. Był zupełnie osamotniony i nikt się nie znalazł, kto by go wyprowadził z osaczenia, z matni konfliktów. Czy kiedy o nim napiszę?”, J. Zawieyski *Dziennik*, zapis z 22.04.1962, z. 19, s. 39. „Ciekawa rozmowa z Anną Kowalską o Marii Dąbrowskiej. Boję się notować niektórych rzeczy, bo być może nie należy tego ujawniać. W każdym razie Maria była skomplikowana, dwoista, trudna, zazdrosna o uczucia, tyraniizowała najbliższych, jak gdyby nie dozwalała im na osobiste

Literacka strategia

Opis romansu króla Dawida w przekazie kanonicznym sprowadza się do kilku istotnych wydarzeń, które łatwo streścić w krótkim akapicie. Zawieyski rozpiął tę historię na cztery akty i poddał niewielkim modyfikacjom. W początkowych scenach nakreślił monumentalną postać monarchy w apogeum życiowych osiągnięć, pochłoniętego wszakże nie sprawowaniem władzy, ale układaniem psalmów. Akcja sztuki opiera się na dynamicznych zmianach, którym ten wizerunek podlega. Po pierwszej rysie w momencie pojawienia się Betsabee następuje głębokie pęknięcie spowodowane uwiedzeniem kobiety, potem dotkliwy upadek po zabójstwie jej męża, Uriasza, i w końcu – jako skutek uporczywego odżegnywania się od odpowiedzialności za popełnione zło – kruszenie się resztek królewskiego autorytetu. Pominięto w dramacie niektóre wątki biblijne (np. napomnienie Dawida w formie przypowieści o skradzionej owieczce) i dodano inne, w oryginale luźniej związane z głównym węzłem dramatycznym, a więc przede wszystkim kazirodztwo i bratobójstwo w rodzinie królewskiej. Moralne rozprężenie pokazane jest u Zawieyskiego jako bezpośrednia konsekwencja królewskiego romansu. Pierworodny syn Dawida (nieprzywołany z imienia Amnon) hańbi swoją przyrodną siostrę Tamarę. W obronie jej czci staje zrodzony z tej samej matki Absalom i, mimo że ojciec zdecydowanie go od tego odwodzi, zapowiada zemstę:

Patrzę na ciebie z lękiem, ojcze. Twoja zbrodnia jest większa, niż mówią o tym kapłani, którzy cię będą sądzić. Zabiłeś Uriasza, aby mieć Betsabee, i obaliłeś prawo! Nic już nikogo nie chroni w tym kraju. Dlatego mój brat uwodzi siostrę, a ja mogę go zabić! To prawda, co mówią kapłani, że nawet niebo zamilkło i nie dochodzi głos do uszu Pana.³⁷

Wśród wielu postaci miłości wspominanych w utworze nie pojawia się homoseksualizm. To pojęcie ani jako nazwa (czy jakiś jej wariant), ani jako wyrazista sugestia nie przenika do warstwy fabularnej dramatu nawet tam, gdzie zdawałoby się uprawnione³⁸. Zawieyski odchodzi od dosłownych znaczeń, szuka paraleli, posługuje się uogólnieniem. Oparta na fizycznym pożądaniu, powszechnie nieakceptowana i naruszająca moralne normy relacja, w jaką Dawid wchodzi z Betsabee,

istnienie. Otchłań męki z powodu twórczej niemocy. A w związku z tym stany depresji, które domagały się narkotyków, więc alkoholu i papierosów. Podobno miała długie okresy picia, picia z rozpacz, bo świadomość, że nic poza *Nocami i dniami* nie napisze, była dla niej torturą. Nadto – sprawy osobiste, powikłane, b. trudne, o niektórych pisać nie należy”. Tamże, zapis z 15.06.1965, z. 24, s. 36.

³⁷ J. Zawieyski *Pieśń o nadziei*, s. 199.

³⁸ Np. w młodzieńczym fragmencie biografii Dawida – przyjaźni z królewiczem Jonatanem (bratem pierwszej żony Dawida, Mikal i synem króla Izraela, Saula). Według publikacji wydanej w *Prymasowskiej Serii Biblijnej* po ten temat „sięgają [...] (w sposób budzący wiele wątpliwości) bojownicy o «prawa gejów»”. *Słownik hermeneutyki biblijnej*, Vocatio, Warszawa 2005, s. 108.

Dociekania

wystarcza pisarzowi, żeby dotknąć tabu, jakie stanowiły dla niego jego własne problemy erotyczne. Wstępnych przesłanek do sformułowania takiej tezy dostarcza esej z czerwca 1947 roku pt. *Zagadnienie literatury katolickiej*. Czytamy tu m.in.:

Dzieło literackie może ani razu nie posłużyć się imieniem Boga, może w pojęciach językowych ani razu nie zahaczyć o świat pojęć katolickich, a równocześnie może być dziełem katolickim poprzez obecność owego „sensuscatholicus”, które stanowi nurt wewnętrzny dzieła, jego atmosferę, jego „niebo”, wyraźnie odbite w kałużach i błocie życia.³⁹

Poglądy na temat literackiego obrazowania homoseksualnej miłości nie zostały w tym (ani żadnym innym ogłoszonym drukiem) tekście Zawieyskiego zwerbalizowane. Na zasadzie analogii narzuca się wszakże po tej lekturze przekonanie, że także i ta problematyka nie wymaga – według autora *Pieśni o nadziei* – ani specjalnej terminologii, ani realistycznych (a tym bardziej naturalistycznych) opisów. Eseista dystansuje się wobec nich podobnie jak wobec „literatury dewocyjnej, poczwirnej tendencyjnej, kantyczkowo-zdobniczej”. Liczą się dla niego „bezsporne fakty artystyczne”, kładzie nacisk na „znak rozpoznawczy” i uchwycenie istoty zagadnienia. Przyjęcie takiej optyki pozwala mu w biblijnym bohaterze, skazanym na upadek i dźwigającym się z klęski, dostrzec samego siebie. Zawieyski nie narzucał tego widzenia odbiorcom swego dzieła. Przeciwnie, starannie skrywał biograficzne konteksty. Ujawnienie tej części własnej osobowości oznaczało dobrowolne skazanie się na ostracyzm, zachwianie społecznej i zawodowej pozycji, towarzyską stygmatyzację. Takiej ceny aż do końca życia nie zdecydował się zapłacić. Na uzewnętrznienie emocji wybrał inny sposób.

Czyny Dawida ukazane w pierwszych aktach *Pieśni o nadziei* to niekwestionowane zło. On sam jest wszakże sublimacją dychotomii, o której traktują zapiski w dzienniku Zawieyskiego z 1963 roku:

W eseju Mauriaca, od którego nie mogę się oderwać i ciągle wracam do jego książki *Burza cichnie o zmierzchu* – takie dwie myśli: – U Baudelaire’a każdy błąd jest grzechem, uznaje go jako grzech. I po tym znaku poznaje mojego brata. Człowiek, który wiódł żywot znacznie czystszy, nieskalany, na przykład Taine, nie należy do naszej duchowej rodziny; a nikczemnik Baudelaire należy do niej. – To jedna myśl. Myśl Mauriaca. A druga – autorstwa [Ch.] Péguy: – „Grzesznik jest chrześcijaninem. Grzesznik jest zdolny do najdoskonalszej modlitwy. Nikt może nie jest tak całkowicie chrześcijaninem jak Villon. Można powiedzieć, że grzesznik i święty to dwie w równej mierze integralne części mechanizmu chrześcijaństwa”.

Wrażenia z lektury opatrzone zostały przejmującym westchnieniem:

Wiem o tym dobrze. Osobiście. Z dna własnej nędzy. Z tego dnia pięknego, pełnego słońca i kolorów, te właśnie myśli notuję, nie własne. [...] ⁴⁰

³⁹ J. Zawieyski *Zagadnienie literatury katolickiej*, „Tygodnik Powszechny” 1947 nr 23, s. 4, przedr. w: tegoż *Droga katechumena*, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 1971, s. 143.

⁴⁰ J. Zawieyski *Dziennik*, zapis z 22.10.1963, z. 21, s. 72-73.

Na czym polega ta osobista skaza – dziennik milczy, pozostawia niedopowiedzenie, asekuracyjnie odsyła do cudzego doświadczenia. Zataczając koło, wrócić można do innej wypowiedzi Zawieyskiego, w której do rangi „świadczenia prawdy o grzesznej i ułomnej naturze ludzkiej” podniesione zostają pisma Starego Testamentu⁴¹. W księgach, które ongiś odstręczały i gorszyły pisarza ogromem zła, zbrodni i występku, z czasem odkrył on nową wartość. Zamiast wizji surowego i karzącego Boga znalazł w nich refleksję nad ciemną stroną człowieczeństwa, niezmienną od zarania dziejów. Uznał, że warto się nad tą lekturą pochylić, bo to „[...] księga aktualnie żywa, która charakterem swych dosłowności i swych przenośni zwraca się do nas i mówi o nas”⁴².

Wskazane wyżej tropy wyraźnie łączą się z analizowanym dramatem dopiero po uzupełnieniu ich o treści zachowane w IPN. Materiały z podsłuchu, pozyskane ponad dekadę po powstaniu *Pieśni o nadziei*, nie dotyczą tego utworu bezpośrednio. Trudno na ich podstawie domniemywać, kto w życiu Zawieyskiego odegrał rolę Betsabee, ale nie pozostawiają żadnych wątpliwości, że był to mężczyzna albo postać wyabstrahowana z wielu męskich sylwetek⁴³. Wizja cielesnych kontaktów z kobietami była dla pisarza odpychająca. Wielokrotnie podkreślał to w poufnych wynurzeniach. Jeśli w 1962 roku zastanawiał się nad wejściem w matrymonialne relacje, to tylko teoretycznie i dlatego, że pomysł „białego” małżeństwa poddał mu jeden z partnerów. Niewielkie odpryski niechęci do nawiązywania bliższych związków z przedstawicielkami płci przeciwnej przemycił także do dziennika, choć wobec dam zawsze zachowywał się z galanterią i okazywał uprzejmość nawet wtedy, gdy zabierały mu cenny czas albo prosiły o kłopotliwe przysługi (użyczenie samochodu, urzędowe interwencje, protekcje dla swoich bliskich)⁴⁴.

Komplikacje w intymnej biografii Zawieyskiego powodowali mężczyźni. Materiały IPN dostarczają na ten temat wielu szczegółowych informacji, obejmujących dokładne daty, personalia, elementy charakterystyki i przebieg poszczegól-

⁴¹ J. Zawieyski *Księga Bożego natchnienia*, „Królowa Apostołów” 1953 nr 1, przedr. w: tegoż *Próby ognia i czasu*, Pallotinum, Poznań 1958, s. 59.

⁴² Tamże, s. 61.

⁴³ Ze zdarzeń i wypowiedzi relacjonowanych na podstawie materiałów z IPN celowo wyeliminowano nazwiska i fakty ułatwiające identyfikację osób, które nie są tematem tego artykułu, lecz mają znaczenie w intymnej biografii Zawieyskiego.

⁴⁴ Docenić tę grzeczność można zwłaszcza w kontekście diariuszowych zapisków z 1955 roku, gdzie czytamy m.in.: „Jednym z koszmarów ustroju socjalistycznego – to wspólne, kołchoźnicze mieszkania. Nie mam własnej łazienki, nie mam poza czterema ścianami, żadnej swobody. Naokoło wroga atmosfera. Sąsiedztwo żebraczkę, psychopatkę i pół-prostytutkę, dalej, pełne nienawiści sąsiedztwo jednej Dulskiej, p. S., którą w intencji dawno już zamordowałem wiele razy”. J. Zawieyski *Dziennik*, zapis z 6.06.1955, z. 1, s. 126 (68). Tłumiąc uczucia niechęci wobec sąsiadek, Zawieyski nie zdawał sobie sprawy, że wiele z nich śledziło jego poczynania nie tylko z prywatnej ciekawości, ale na zlecenie Urzędu Bezpieczeństwa.

nych spotkań. Nie ulega wątpliwości, że z problemami wynikającymi z orientacji i temperamentu seksualnego pisarz zmagał się już wiele lat wcześniej, np. z okresu okupacji niemieckiej przywoływał pamięć o głębokiej zażyłości łączącej go z dwoma innymi (poza Trębaczewiczem) partnerami. Za oficjalnym życiorysem człowieka pióra, artysty i społecznika przebiegała linia egzystencji falująca pomiędzy krótkimi chwilami grzesznego szczęścia i długimi okresami ubolewania nad własną słabością. Już przed rokiem 1944 Zawieyski miał za sobą dwie próby samobójcze, z których zwierzył się m.in. Zofii Nałkowskiej⁴⁵. Wraz z powrotem do katolicyzmu znalazł siły, by opierać się pragnieniu fizycznej autodestrukcji, towarzyszącemu mu do końca życia⁴⁶. Na ile popychały go ku śmierci udręki związane z „inną” miłością, pozostaje jego tajemnicą.

Drobiazgowa rejestracja życia erotycznego, oddana w pozornie obiektywnych, faktograficznych *Komunikatach* zachowanych w IPN, w najlepszym razie trywializowała problemy pisarza. Wyrwana z kontekstu mogła zniszczyć jego moralny autorytet, posłużyć do oskarżenia go o dwulicowość, obłudę i cynizm. Tymczasem w odniesieniu do sfery emocjonalnej Zawieyskiego układanka kadrów wyjętych z IPN-owskich teczek pozostaje tylko substytutem wiedzy o człowieku, świadectwem z zakresu fizjologii, graniczącym z pornografią⁴⁷. Waleru częściowego argumentu nabiera ona w szerszym kontekście biograficznym, dopełniona przez odzwierciedlone w innych zapisach egzystencjalne dylematy i głębokie traumy. Jeśli przyjąć, że kontrowersyjne źródła zachowane w IPN opisują rewers biografii Zawieyskiego, to lektura *Pieśni o nadziei* powtórnie kieruje uwagę ku awersowi. Dra-

⁴⁵ Z. Nałkowska *Dzienniki*, t. 5: 1939-1944, oprac. i wstęp H. Kirchner, Czytelnik, Warszawa 1996, s. 534, zapis z 26.04.1944.

⁴⁶ Myśl o samobójstwie, rozmaicie motywowana, pojawia się w dziennikowych zapisach Zawieyskiego wielokrotnie, np.: „Ważna rozmowa z Taborskim, o którego bardzo się boję. Mówił, że słabnie w nim wola życia. Wiem, co to znaczy”, J. Zawieyski *Dziennik*, zapis z 13.12.1956, z. 15, s. 5. „W ogóle życie swoje odczuwam ciągle, jako bezwiedny ciężar, prawdziwie nad siły. I nigdy lęk mnie nie opuszcza. Nieraz myślę o śmierci jako o wyzwoleniu. Ale pewnie jeszcze długo tej męki [...]”, tamże, zapis z 31.12.1960, z. 18, s. 27. „Ożyły dziś wszystkie piekła, znane tu [tj. w Paryżu] tak dobrze, więc pokusa samobójstwa, poczucie klęski, katastrofa starości, lęk przed sobą i ludźmi. Pod ciężarem tych uczuć rozmowa z [Bolesławem] Taborskim o mojej działalności w Sejmie i o mojej pracy literackiej”, tamże, zapis z 13.06.1961, z. 18, s. 57. „Nie spałem z różnych powodów do 4-ej rano. Szczerze pragnę śmierci. Dni piękne, słoneczne. Dawno nie pamiętam takiej upalnej jesieni”, tamże, zapis z 9.09.1968, z. 30, s. 31. „Mimo radości z pobytu w tym mieście [tj. Krakowie], gniótł mnie ciężki smutek. Za długo żyję. I boję się panicznie dalszego życia”, tamże, zapis z 11.09.1968, z. 30, s. 31.

⁴⁷ Odrzucając od potencjalnych prób ukierunkowanej w ten sposób, wyrывkowej lektury materiałów IPN, odesłania do konkretnych dokumentów sprowadzono w artykule do niezbędnego minimum.

mat potraktować można jako swoisty autokomentarz do faktów skrzętnie eliminowanych w oficjalnym *curriculum vitae*, a przecież w istotny sposób kształtujących tę nietuzinkową postać i rzutujących na jej artystyczne dokonania.

Dawid Zawieyskiego

Osobiste doświadczenie przywołane zostało w *Pieśni o nadziei* zarówno w sposób jawny, jak i utajniony. Narzucającej się już w pierwszych scenach, oczywiście paralleli pomiędzy autorem a naszkicowanym w dramacie „władcą królestwa muzyki”, towarzyszył szereg następnych, nieczytelnych bez dodatkowych kontekstów, analogii. Zawieyski odsuwał na bok rozliczne, znane ze starotestamentowych *Ksiąg Samuela*, atrybuty głównego bohatera i akcentował tylko wybrane cechy. Pomiął wątek Goliata, a inne reminiscencje awanturniczej młodości króla przeniósł do ostatniego aktu. Prezentował władcę w sile wieku, który zajmował się układaniem psalmów, podczas gdy jego wojska pod wodzą Joaba prowadziły wojnę z Ammonitami. Ojcowskie rządy ironicznie komentował siedemnastoletni królewicz Absalom: „Co tam wojna! Król Dawid jest zajęty wielką rzeczą: układa muzykę! Jest w natchnieniu, gdyż podsłuchuje śpiewu siedmiu chórów anielskich [...]”⁴⁸.

Obraz artysty, który zamyka się w wieży, by tam obcować ze sztuką i wielbić Pana, zakłócony został przez nagłe wtargnięcie cielesnych pokus. Uosabiała je dostrzeżona przez okno naga piękność, zażywająca kąpeli w sąsiednim domostwie. Zastłuchana w dobiegający z oddali śpiew dziwiła się przerwie, która nastąpiła po słowach „Czymże jest człowiek?”, gdy królewscy posłańcy wezwali do pałacu. Dawid jasno wyłożył powody tego zaproszenia, mówił o powodującej nim namiętności, która domagała się natychmiastowego spełnienia. Racjonalne argumenty kobiety nie powstrzymały jego miłosnych zapałów. To Betsabee uległa urokowi i w ymowie monarchy, uwierzyła, że „Już się stało i nic tego nie cofnie”.

Zbieżność między sytuacją króla i własnymi doznaniem pisarz zachował w tajemnicy. Tylko za fasadą literackiej fikcji mógł podjąć dyskusję o wymykających się jego woli, społecznie nieakceptowanych zachowaniach, dyktowanych przez płeć. Dawid potraktowany jako jego literackie *alter ego* umożliwiał przyjrzenie się przyczynom pożaru, który wielokrotnie ogarniał i trawił osobowość artysty. Początek pożądaniu i fascynacji, opartym z jednej strony na doskonałości zewnętrznych kształtów, a z drugiej – na podziwie dla artystycznego i społecznego autorytetu, dawała zwykle przypadkowa iskra. To ona rozpaliała namiętności, odrywała od pióra, czyniła „nieprzystojnym”. Ten stan dokumentowali później pracownicy organów bezpieczeństwa, opisując np. jak Zawieyski przez telefon usilnie namawiał partnera z Wrocławia, aby ten wsiadł do samolotu i niezwłocznie przybył na spotkanie do Warszawy.

Pokazany w sztuce muzyk i poeta, nawet skupiony na akcie tworzenia, pozostawał istotą z krwi i kości. Ostatnie, urwane słowa jego pieśni zapowiadały gwał-

⁴⁸ J. Zawieyski *Pieśń o nadziei*, s. 166.

towne przejście pomiędzy różnymi wymiarami egzystencjalnych doświadczeń, oznaczały zawieszenie praw moralnych i czas władania instynktów. Uogólniając te treści Zawieyski pytał później w jednym z esejów: „Co to jest człowiek? Wraca do mnie uporczywe pytanie z niedawnej rozmowy, pytanie, które w swym natężonym zdumieniu dało początek sztuce, tak jak zdumienie światem dało początek filozofii”⁴⁹.

Perspektywa miłosnego zbliżenia zakłócała ascetyczny tryb życia i przesłaniała istniejące zobowiązania. Dawid wiedział, że zabiega o względy żony Uriasza, Zawieyski wiązał się z osobami, które komu innemu ślubowały wierność lub czystość. Powodowany nowym uczuciem władca Izraela odpychał od siebie przeszłość i zapominał o własnych, prawowitych małżonkach, chociaż w przekonaniu Betsabee miał ich aż czterdzieści. Ta liczba (niepewna i w dramacie – bo „nikt nie ma dostępu do żon królewskich”, także w odniesieniu do intymnych związków autora) przestawała mieć znaczenie, gdy król oznajmiał kolejnej wybrance, że „po raz pierwszy poznaje miłość”. Całe tłumaczenie zamykał w stwierdzeniu: „Mam wiele żon, które, zdawało mi się, że kochałem. Dawały mi rozkosz i radość, niekiedy dawały trochę szczęścia, ale było ono nietrwałe i prędko mijało. Nie cierpiałem nigdy na ich widok tak, jak cierpię teraz, gdy patrzę na ciebie”⁵⁰.

Nacisk położony w *Pieśni o nadziei* na doświadczeniu głównego bohatera i ewokowanie jego artystycznej natury stają się jeszcze bardziej wyraziste w zestawieniu z interpretacją tego samego biblijnego przekazu dokonaną przez Emila Zegadłowicza. W trzyaktowej *Betsabie* król był człowiekiem czynu, dążył do wojny i konfliktował się z synem, który nawoływał do zaprzestania rozlewu krwi. Żonie Uriasza przypadła nie mniej ważna rola pierwszoplanowej heroiny, w której zachowaniu dostrzec można było prefigurację nawiązanego później romansu. Zegadłowiczowska Betsaba ubolewała nad zaniedbywaniem łoża przez męża-wojownika, snuła marzenia o macierzyństwie i widziała się w roli „matki Mesjasza”. Jej obraz klócił się z (przydaną jej czterdzieścia lat później) charakterystyką „niewiasty, która nie ma wielkiego rozumu”, pozwalała sobą powodować, stawia się w pozycji ofiary.

Uwaga Zawieyskiego koncentrowała się na Dawidzie. To męski bohater nie potrafił okiełznać namietności, to on adresował do Betsabee retorycznie w istocie pytanie: „Dokąd uciec? Jeśli wiesz, powiedz mi, a ucieknę czym prędzej!”. Również król pierwszy odczuł konsekwencje miłosnej schadzki. Kierowany wewnętrznym przymusem ukrycia grzesznej miłości napisał list z wyrokiem śmierci na Uriasza. Zrobił to w desperacji, z poczuciem, że wysyła na zatracenie najwierniejszego sługę, uosobienie wszelkich cnót. Skazaniec, dla którego te fakty pozostały tajemnicą, zdążył jeszcze powierzyć opiece władcy swą żonę i złożyć mu czołobitny hołd:

⁴⁹ J. Zawieyski *Drugi człowiek*, „Tygodnik Powszechny” 1950 nr 1, przedr. w: tegoż *Próby ognia i czasu*, Pallotinum, Poznań 1958, s. 31.

⁵⁰ J. Zawieyski *Pieśń o nadziei*, s. 171.

[...] Jesteś wielki, Dawidzie, wielkością trudną do nazwania. Jesteś wielkim wodzem, który nie poniósł klęski, wielkim mężem narodu, prorokiem i dawcą prawa! Jesteś wielkim pieśniarzem i natchnionym poetą. Nikt się przed siłą twojej wielkości nie zdoła obronić. Trzeba cię wielbić i kochać. Szczęściem mojego życia jest to, że mogę być blisko ciebie. [...] ⁵¹

Ta zbrodnia wydaje się przekładać w biografii Zawieyskiego na świadomość unicestwienia najwartościowszej części własnego „ja”. Zacieranie śladów burzliwego życia uczuciowego wymagało przekreślenia imponderabiliów, zmuszało do posługiwania się kłamstwem i obłudą. Przyjmowane w takich okolicznościach pochwały zabarwiała się autoironiczną drwiną. Ci, którzy je wygłaszali, nie wiedzieli o dziwnym, moralnym paraliżu, którego nadejście sygnalizował Dawid w pożegnaniu skierowanym do Uriasza: „Ale pamiętaj, że Pan się ode mnie odwrócił. Pamiętaj, że nie ja jestem winien. Nie jestem winien! Idź już!”⁵². Ogromny ładunek ekspresji zawarty w tych enigmatycznych słowach oddawał tragizm sytuacji, w której nie ma dobrych rozwiązań. Alternatywa pokazana w dramacie Zegadłowicza była jeszcze bardziej okrutna. Małżonek Betsaby słuchał w tej sztuce szepotanych wieści o królewskim romansie, potem powtarzano mu je głośno wobec tłumu, a w końcu osobiście czytał królewski list z wydanym na siebie wyrokiem. Giął dręczony wątpliwościami, w ostatniej chwili porzucając samobójcze myśli.

Traumy towarzyszące życiu erotycznemu Dawida miały u Zawieyskiego ciąg dalszy. W trzecim akcie Absalom zażądał od ojca tłumaczenia ze skutków romanisu z Betsabee. W odpowiedzi usłyszał najpierw: „Nic się nie stało w pałacu Dawida”⁵³, a potem sam został oskarżony o kłamstwo, mściwość i nieojalność. Do zilustrowanego w tych scenach mechanizmu wyparcia się trudnej prawdy uciekał się również pisarz. Bagatelizował zdrady, którymi ranił dotkliwie swego życiowego towarzysza, przypisywał mu nadinterpretację faktów, negował je lub – jak w marcu 1961 – prosił partnera „o zmianę atmosfery i spokój w domu potrzebny do pracy pisarskiej i działalności politycznej”⁵⁴. Korespondencja tej pary pokazuje, że podobne konflikty zdarzały się już wcześniej, choć dopiero z czasem zaczęły wykraczać poza ściany ich wspólnego mieszkania i docierać np. do Krakowa. W końcu 1961 roku przybyły stamtąd książdz w półoficjalnej rozmowie poprosił prezesa KIK o wyjaśnienia, dotyczące „nierządnych” zachowań podczas pobytu w Anglii. Problem ucięło wówczas kategoryczne zaprzeczenie oraz zrzucenie winy na plotkarzy i politycznych przeciwników.

Ostatni akt utworu przynosił Dawidowi nowe cierpienia. Zdemoralizowani ojcowskim przykładem królewicze dopuścili się kazirodztwa, a później bratobójstwa. W Biblii związki przyczynowo-skutkowe między romansem z Betsabee a po-

⁵¹ Tamże, s. 185.

⁵² Tamże, s. 189.

⁵³ Tamże, s. 195.

⁵⁴ IPN BU 0648/125, t. 2.

gmatwanymi emocjami królewskich potomków zrodzonych z innych matek nie były tak oczywiste. Zupełnie pominął ten wątek Zegadłowicz, który przyczyn buntu Absaloma upatrywał w wodzowskich ambicjach młodzieńca. Czy zarzutem zgorzsenia włożonym w usta bohatera dramatu, Zawieyski obarczał samego siebie? W materiałach IPN można znaleźć pewne analogie. Dla zrozumienia sztuki wystarczy wszakże dojrzeć w tym fragmencie niszczące konsekwencje bezwzględnego prymatu uczucia, oglądanego – tym razem – z pozycji bezsilnego świadka. Ta rodzicielska klęska umacniała władcę w poczuciu popełnionych błędów i w słuszności surowej pokuty, którą już wcześniej sam na siebie nałożył.

Zewnętrzną oznaką zmian zachodzących w psychice Dawida była dobrowolnie wybrana, pustelnicza samotność. Król nie zrezygnował z miłości do Betsabee. Przeciwnie, uznał ją za swoją prawną małżonkę, ale wyzoliwszy się spod władzy instynktów, odsunął od siebie cielesne pokusy i oddał się rozpamiętywaniu win. Dojrzał do tego bez niczyjej pomocy, bez słuchania – jak w Biblii czy u Zegadłowicza – parabolicznej przypowieści o bogaczu, który ukradł biedakowi jedyną owieczkę. Pograżony w ekspiacji z pokorą przyjmował dosięgające go ciosy – hańbę sprowadzoną nań przez dorosłe dzieci i zgon niemowlęcia urodzonego przez Betsabee, a potem wiadomość o ciągnących przeciwko niemu obcych wojskach, prowadzonych przez Absaloma. Pragnął śmierci i nie znajdował dla siebie kary dotkliwszej niż trwanie przy życiu⁵⁵. Znowu intensywnie odczuwał obecność Boga i ufnie powierzał Mu swój los. Tę postawę skojarzyć można ze wspomnieniem podwarszawskich Lasek, o których Zawieyski pisał:

Czynię tu sąd nad sobą: przeliczam swoje grzechy indywidualne i publiczne, mierzę swoją głupotę i nieudolność, spoglądam na swoje dno. Przecież wiem, że wszystko powinno wyglądać inaczej. Mam tego świadomość. Ale nie żyje się nigdy tak, jak się myśli. To samo z moim pisanie.⁵⁶

W ośrodku dla ociemniałych, prowadzonym przez siostry franciszkanki, powstał w 1948 roku *Owoc czasu swego*, tom rozmyślań w wielu miejscach nasuwający skojarzenia z *Pieśnią o nadziei*. Fragmenty tego utworu, ze względu na szczególnie ładunek emocjonalny, przedrukowano w pośmiertnym zbiorze Zawieyskiego pt. *Droga katechumena*. Czytamy tu m.in.:

Dopuszcza On [Bóg] zło dla tym większego dobra, którego miara jest nieogarniona, obecna zawsze i wszędzie, nawet tam, gdzie oko nasze dostrzega tylko pustkę. [...]

⁵⁵ Podobny tok myślenia (przy odmiennych konsekwencjach dla erotyki) przypisuje K.L. Konińskiemu badaczka jego twórczości, kiedy stwierdza, że autor *Noxatra* „W miejsce samobójstwa proponuje trwanie w sytuacji granicznej jako «wyraz boskiej wolności»”. Zob. K. Nadana-Sokołowska *Dziennik albo samobójstwo?*, „Teksty Drugie” 2009 nr 4, s. 79.

⁵⁶ J. Zawieyski *Dziennik*, zapis z 18.06.1962, z. 19, s. 51.

Wierząc ufamy i wiemy, że cokolwiek jest lub cokolwiek będzie – jest dobre i będzie dobre mimo zła. Obok imion, które nadajemy Synowi Boga – imieniem Jego jest także Nadzieja.⁵⁷

Takie refleksje i akty skruchy powtarzały się w życiu Zawieyskiego również później. W materiałach IPN, w *Komunikacie* z czerwca 1958 roku, zarejestrowano błagalną prośbę o pocieszenie i rozgrzeszenie z czynów popełnionych w afekcie. Adresowana była do osoby duchownej, pozostającej w fizycznej zażyłości z pisarzem. Podsluchujący zapisał m.in.: „Mówił, że nieraz tak jest wyczerpany folgowaniem popędowi seksualnym, że «potem chodzi jak po ścianie», a jednocześnie «opłakuje każdy czyn»”⁵⁸. Sygnalizując istnienie tego typu przekazów (istotnych dla zrozumienia dramatu), uszanować trzeba fakt, że kierowane były do konkretnych osób, którym przysługuje prawo do szczegółowego analizowania ich treści.

Warto natomiast zwrócić uwagę na inną paralelę pomiędzy doświadczeniami Dawida a losami Zawieyskiego z okresu międzywojnia. Została ona naddana w czwartym akcie poprzez (nieobecny w kanonicznym przekazie) epizod, eksponujący wizytę złożoną królowi przez jego dawnych towarzyszy z jaskini Adullam. Przypomnieli oni pokutnikowi czasy młodości, gdy prześladowany przez Saula osiadł na pustyni „i zebrali się do niego wszyscy, którzy byli dłużni, wydziedziczeni, pozbawieni praw, i wszyscy, którzy byli w gorzkości serca”⁵⁹. Mimo upływu lat Dawid pozostał dla tych ludzi „księciem nędzarzy”, obrońcą i opiekunem, którego znów chcieli widzieć między sobą. Ich dawny przywódca nie skorzystał jednak z szansy na doraźny ratunek, bo – jak tłumaczył – straciłby wówczas i ziemię, i niebo. Zawieyski wyraźnie odsyłał w tych scenach do społecznikowskiej pasji, która od młodości lat popychała go do pracy kulturalno-oświatowej wśród najuboższych. Związany najpierw z Towarzystwem Uniwersytetu Robotniczego w Łodzi, a potem ze ZMW „Wici” oraz Związkiem Teatrów i Chórów Ludowych, angażował się później na rzecz proletariackiej emigracji we Francji, a powróciwszy do kraju – w Instytucie Teatrów Ludowych. Pozostając przez cały ten czas poza Kościołem dzielił materialne troski, był powiernikiem i doradcą tych, którzy szukając dla siebie lepszej rzeczywistości, mogli twierdzić jak towarzysze z jaskini Adullam: „Jesteśmy sami i nie ma żadnej woli nad nami. To ładne w pieśniach”⁶⁰. Z dramatu przebijało przekonanie, że ta zamknięta karta osobistej historii (opisana później w eseju pt. *Droga Katechumena*), w niczym nie mogła ulżyć emocjonalnym problemom pisarza.

Projekcja wątków autobiograficznych przybrała szczególną postać w finale *Pieśni o nadziei*. O losach Dawida i Betsabee, tak jak w księgach Starego Testamentu, rozstrzygnął Bóg. Rozwiązanie węzła dramatycznego o pozorach antycznego *deus*

⁵⁷ J. Zawieyski *Owoc czasu swego*, [fragm.] w: tegoż *Droga katechumena*, s. 274, 275.

⁵⁸ IPN BU 0648/ 124, t. 1.

⁵⁹ J. Zawieyski *Pieśń o nadziei*, s. 210.

⁶⁰ Tamże, s. 211-212.

Dociekania

ex machina miało solidne umocowanie w religijno-filozoficznej refleksji wpisanej we wszystkie części utworu. Ostatnia scena tylko zamykała dyskusję, mniej lub bardziej dyskretnie towarzysząc akcji, rozpisaną na wiele głosów i wyraziście spiętą w dialogu z trzeciego aktu:

Amon: [...] nic nie zmieni klęski Dawida, która otwiera drogę jego prawdziwej wielkości.

Wielkość człowieka, Etanie, mierzy się wielkością jego upadku.

Etan: Mierzy się wielkością jego wzniesienia. Stosunkiem do nieba.

Amon: Na jedno wychodzi, bo niebo jest milczeniem [...].⁶¹

W zakończeniu sztuki Zawieyski dawał wyraz przekonaniu, że owo „milczenie nieba” jest w istocie wolnością daną człowiekowi. Dawid uczynił z niej zły użytek i pogrążył się w upadku, z którego później mozolnie się podnosił. Osądzany z ludzkiej perspektywy – stracił wszystko. Postawiony przed boskim trybunałem zachował to, co najcenniejsze – zdolność do głębokiego żalu za wyrządzone zło i nadzieję, że Bóg go nie opuścił. Posługując się biblijnym *exemplum* autor dramatu dowodził, że ułomność leży w naturze wszystkich śmiertelników, a decyzje o tym, kto zasługuje na wybaczenie, nie zapadają na ziemi.

Ekspiacja nie tylko zmazała winy głównego bohatera. Pan „podniósł go z upadku i dźwiga wysoko”, a na jego klęskach buduje plan zbawienia świata. Ten eschatologiczny wymiar podkreślało proroctwo o narodzinach Salomona. Królewska, grzeszna miłość musiała zyskać spełnienie, by „gdy minie pokoleń dwa razy po czternaście” z krwi Dawida i Betsabee przyszedł na świat Mesjasz. Poza chrześcijańską otuchą pisarz zdawał się czerpać z tego przykładu także osobiste pocieszenie, dostrzegając w nim głębszy sens własnej uczuciowej szamotaniny. W wyznaniu zarejestrowanym we wspomnianym już *Komunikacie* z czerwca 1958 roku⁶² Zawieyski twierdził, iż poprzez erotyczne udręki lepiej rozumie „dramat duszy ludzkiej”. Umacniał go w tym przekonaniu jego rozmówca, przedstawiciel duchowieństwa, który utożsamiał talent pisarski z „widomym znakiem łaski bożej”.

Nić łącząca miłość, twórczość i religię przewija się w prywatnej korespondencji autora *Pieśni o nadziei*. W liryczno-żartobliwym liście z 1948 roku portretował się jako Anioł Stróż swego życiowego partnera, polecał go boskiej opiece i kreślił własne powołanie:

Trzeba tylko kochać Boga i Jego aniołów, a potem trzeba kochać biednego Anioła z lenkami [Inianymi włosami?] i niebiańskimi oczkami, który się martwi za Maćka i martwi się za cały świat. Martwi się, bo tak mu Bozia kazała, bo po to przyszedł pomiędzy ludzi, aby ich pokochał w ich biedzie i w ich niedoli. Anioł z lenkami czasem także kaprysi i sprawia Bozi przykrość i skarży się, że już nie może wytrzymać, że mu ciężko i że nie da rady. Pokaprysi i znów robi, co mu nakazano. [...] Bozia chce, by napisał coś bardzo ślicznego i on też chce, ale nie wie, czy co z tego chcenia wyjdzie. Na razie siedzi i siedzi, aż go nieraz anielska pupa boli. Wtedy

⁶¹ Tamże, s. 193.

⁶² IPN BU 0648/ 124, t. 1.

Tyszkiewicz Królewska miłość

łazi po dywanach perskich, wacha wodę kolońską, tę, której nie chciał dać jednemu chłopcu, ćmi papieroska, kaszle, wzdycha, ręce łamie nad głową i znów siada i znów się martwi, czekając – i tak aż do nocy, do snu. [...] No, tak się zachowuje ten Anioł z lenkami. Jest bardziej za poetę, niż za anioła. [...] ⁶³

W zgoła odmiennej, patetycznej tonacji pisarz wracał do „anielskiej” metafory w tomie rozważań religijnych z 1949 roku. Kondycję człowieka oddawał tu m.in. w apostrofie:

Oto odeszła noc, bracie, i Niebo nachyla się nad ziemią, nad tobą – i wszystko, co jest, patrzy na ciebie, czeka, bo jesteś synem Nieba, młodszym bratem Aniołów – jesteś bezcenny, niepowtórzony w nikim, wolny, jedyny! Ty jesteś „Skarb ukryty”, „Sól ziemi” i tobie obiecano jest Niebo. Bracie... ⁶⁴

W recenzji tej książki Irena Gombrowicz stwierdzała „bolesne wprost zbratanie autora z czytelnikiem” i doceniała „najgłębsze zrozumienie tragedii, jaką ciągle przeżywa cała ludzkość poprzez indywidualne przeżycia człowieka” ⁶⁵. Niezwykłą empatię dostrzegli też w publicystyce Zawieyskiego pracownicy Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk. Tłumaczyli ją jednak we właściwy sobie sposób. Referent podpisany pod oceną 42. numeru „Tygodnika Powszechnego” z 1948 roku zdumiewał się wymową artykułu pt. *Zmierzch będzie jako południe* i notował: „dziwnie jest pojmowana moralność katolicka: «Kochaj i rób co chcesz» (zdanie wyjęte ze św. Augustyna); typowe operowanie erystyką i tautologią” ⁶⁶. Urzędnik, który oceniał miesięcznik „Królowa Apostołów”, zauważył, że numery 2/3 z 1949 roku Zawieyski i ksiądz Jan Zieja

starają się usprawiedliwić „błądzących” księży, wskazują na „ułomną ludzką naturę”, liczne „pokusy” itd. Pan Zawieyski pisze już wyraźnie, że „[...] każdy ksiądz [...] jest powyżej naszego obstrzału z racji łaski sakramentalnej, jaka na nim spoczywa” (ingerencja). Mamy i twierdzenia, że czasy, w jakich żyjemy, to „czasy apostołstwa” i „zamówienie społeczne” na „kapłana świętego”, bo „świętość jest odkrywczą, awangardowa i rewolucyjna” (Zawieyski). Związek tej akcji z licznymi procesami księży jest oczywisty. ⁶⁷

Między potrzebą ekspresji i autocenzurą

Rosnący prestiż literacki oraz role społeczne, w które Zawieyski wchodził w pierwszych latach powojennych, znacząco rzutowały na rozwój jego twórczości.

⁶³ Korespondencja Jerzego Zawieyskiego ze Stanisławem Trębaczkiwiczem, list z 11.10.1948, wol. 2, s. 117-118.

⁶⁴ J. Zawieyski *Owoc czasu swego*, s. 2.

⁶⁵ I. Gombrowicz *Owoc czasu swego*, „Znak” 1949 nr 3, s. 267.

⁶⁶ AAN, zespół 1102: Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, sygn. 122,teczka arch. 9/19b, s. 134: *Ocena „Tygodnika Powszechnego” [1948] nr 42.*

⁶⁷ Tamże, s. 27-28: „Królowa Apostołów” za okres luty-sierpień 1949 r.

Zarówno w praktyce artystycznej, jak i w wypowiedziach programowych pisarz deklarował wówczas katolickie widzenie rzeczywistości. Przyjmowany był przez prymasa Hlonda, wchodził w skład prymasowskiej Rady Odbudowy Kościołów. Współpracował z katolickimi pismami i oficynami wydawniczymi, i – co się z tym wszystkim wiąże – nie mógł epatować opinii publicznej zachowaniami i poglądami nieakceptowanymi przez Kościół. Także później, kiedy obdarzony został zaufaniem prymasa Wyszyńskiego, objął w 1956 prezesurę warszawskiego Klubu Inteligencji Katolickiej, a od następnego roku zasiadał w Sejmie i Radzie Państwa PRL, jawna wiwisekcja homoseksualnych skłonności wykraczała poza uznawane przez niego granice artystycznej swobody. Tymczasem materiały z podsłuchu dowodzą, że tematyka taka była przez niego rozważana, dyskutowana w cztery oczy z gośćmi o artystycznych profesjach, dostrzegana w realizacjach zachodnioeuropejskich. Szanse, aby te teoretyczne dywagacje nabrały konkretnych, literackich kształtów malały tym bardziej, im więcej Zawieyski miał do stracenia.

Geneza *Pieśni o nadziei*, ograniczona do zadumy nad kartami Biblii oraz polemiki z ich wcześniejszym odczytaniem, nie wypacza sensów utworu, ale je spłyca. Sztuka nabiera głębi, jeśli dostrzec w niej napięcie pomiędzy przemożną potrzebą ekspresji osobistego doświadczenia i autocenzurą wymuszoną względami obyczajowymi i religijnymi. Homoseksualna miłość, której publiczne ujawnienie groziło ostracyzmem, żądała nie tyle wykrzyczenia, ile oddania „niehumanitarnej” skali problemu. Losy Dawida egzemplifikowały potęgę zmysłowego pożądania, z którym ani nie można wygrać, ani biernie mu ulec. Przełożenie emocji na język dramatu stanowiło formę autoterapii, było sposobem, by – bez odsłaniania intymnych szczegółów – zyskać empatię czytelników. Zamiast analizować specyfikę homoseksualnego „getta”, pisarz uniwersalizował swoje doznania i znajdował dla nich wyraz w judeochrześcijańskim kanonie. Posługując się biblijną topiką i kostiumem podejmował dyskusję z czarno-białymi schematami funkcjonującymi w ocenie ludzkiej seksualności, także (a może przede wszystkim) w oficjalnej nauce Kościoła. Pokazywał, że dopiero pod presją cielesnych uwarunkowań miałkie „bycie” przewartościowuje się w świadome istnienie, że właściwe śmiertelnikom słabość i skłonność do upadku mieszczą się w planach ich Stwórcy.

Perspektywa biograficzna pozwala docenić rozległość wpisanej w utwór problematyki i zdynamizować wizerunek autora. Właściwe zastosowanie znajduje jednak dopiero jako optyka uzupełniająca, wyostrowająca pomijany dotąd potencjał tekstu. Potraktowanie dramatu wyłącznie w kategoriach literatury „homoseksualnej”, „gejowskiej” przekreśla istotę artystycznego zamysłu, wokół którego *Pieśń o nadziei* została skonstruowana.

Abstract

Barbara TYSZKIEWICZ

**The Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences
(Warszawa)**

Royal love. Biblical universe and personal experience in Jerzy Zawieyski's *Song of hope*

In the literary work of Jerzy Zawieyski one can find an expression of his intimate problems related to the hidden homosexuality. This can be seen especially in his play from 1947 entitled *A Song of Hope*. Emotional turmoil of the author (considered one of the leading representatives of the catholic literature of that period) inscribed in this work have remained a secret since now. In the process of their reconstruction the key role was played by the juxtaposition of biographic sources with literary practice and the author's programmatic statements. Only from this perspective one can realize that the Old Testament motive of King David' affair, employed in the play, should not be treated merely as a literary version of the philosophical and religious discourse, but also as the record of Zawieyski's personal experience, hidden in the ambiguous biblical universe.

Ewa OPAŁKA

Nawiedzony szklany dom – romans lesbijski a przestrzeń publiczna w filmie *Chloe* Atoma Egoyana

It is the uncanny house that the heroine is forced to inhabit
– and to explore.

Patricia White *Uninvited*

Taking the figure of the phantom one step further, we may ask
if the lost of the public is constructed to deny that
democratic public sphere must, in some sense, be a phantom.

Rosalyn Deutsche *Evictions*

Myślę, że zawsze dobrze radziłam sobie ze słowami. W mojej profesji umiejętność opisanego tego, co właściwie się robi jest równie istotna, jak samo wykonywanie czynności. Trzeba wiedzieć, w którym momencie coś powiedzieć, jakie dobrać słowa. [...] Mogę stać się dziewczyną, z którą całowałeś się po raz pierwszy albo przeobrazić w modelkę z *Playboya*, którego znalazłeś mając dziewięć lat. Jestem twoją sekretarką? Twoją córką? Może jestem nauczycielką matematyki, której nie cierpieałeś? Wiem jedno – jeśli zrobię wszystko poprawnie, mogę stać się twoim żyjącym, oddychającym marzeniem. I wtedy właśnie – zniknę.

Film *Chloe* Atoma Egoyana rozpoczyna monolog wewnętrzny tytułowej bohaterki, któremu w sferze wizualnej towarzyszy portretowanie jej poprzez powolne, sprawiające wrażenie zmysłowego ślizgania się po skórze, ruchy kamery. W zaciemnionym pomieszczeniu, naprzeciw wielkiego, choć lekko zamazującego odbicie lustro, ubrana w bieliznę Chloe dopełnia swoją skąpą garderobę o charakterystyczną, staromodną, srebrną szpilkę do włosów. Ten gest wykonany za pomocą charakterystycznego rekwizytu (podłużna szpilka konotująca falliczność i groźbę kastracji to nieodzowny ekwipunek kobiet fatalnych o niesprecyzowanej tożsa-

mości seksualnej)) jednocześnie metaforycznie dopina akt wytwarzania obrazu – bohaterka staje przed lustrem jako piękny obiekt – filmowy przedmiot pożądania.

Ostatnim słowem Chloe odnoszącym się do ucieleśnienia fantazmatu – działania wpisanego w pracę luksusowej prostytutki (elementy tej pracy bohaterka wyszczególnia w swojej wypowiedzi) – towarzyszy jej wyjście z hotelu na ulicę, w obręb przestrzeni, którą określić można jako publiczną. Kilka kolejnych ujęć kamera wykonuje z niesprecyzowanych punktów widzenia (przywodzących na myśl wielość perspektyw, z jaką możemy mieć do czynienia na ruchliwej ulicy), aby następnie usytuować się znów w obrębie budynku, na poziomie któregoś z pięter, za szybą. Anonimowe spojrzenie po chwili skojarzone zostaje z postacią Catherine – głównej bohaterki filmu, spoglądającej z wysokości swojego sterylnego gabinetu lekarskiego na tętniącą życiem, chaotyczną, ale pociągającą, obserwowaną z dystansu, wielkomiejską ulicę Toronto.

Otwierająca scena w szkicowy sposób kreśli najistotniejsze punkty odniesień, wokół których buduje się fabuła filmu Atoma Egoyana. Centralną kategorią jest w niej (jak w wielu innych, klasycznych filmach reżysera, jak choćby *Ararat* czy *Family Viewing*) spektakl filmowy oraz problem reprezentacji i medialnego zapośredniczenia. Intrygującym założeniem i pewnym *novum* w twórczości Egoyana jest usytuowanie w centrum opowiadanej historii kobiecej bohaterki (Chloe) niejako bezpośrednio ucieleśniającej samo medium filmowe, stanowiącej poniekąd jego zmaterializowaną metaforę. Jednocześnie dramaturgia filmu wspiera się z jednej strony o formułę erotycznego thrilleru, z drugiej – lesbijskiego roman-su. Historia nosząca znamiona konfliktu, mającego swoje źródło w odczuwanym przez Catherine kryzysie wyznawanych przez nią mieszczańskich wartości, to jednak przede wszystkim opowieść o homoerotycznej fascynacji czy wręcz obsesji. Film łącząc wątek pożądania kobiety przez inną kobietę z charakterystycznie Egoyanowską refleksją nad kryzysem reprezentacji, odsyła zarówno do szeroko opisywanego w teoretyczno-filmowej literaturze feministycznej problemu z przedstawieniem odczuwanego przez kobiety pożądania, jak również do kwestii kobiecego widza. Celem mojego artykułu byłoby natomiast nakreślenie relacji, jakie łączą opisane powyżej zagadnienia ze sposobem ukazywania w filmie Egoyana współczesnej architektury czerpiącej z tradycji modernizmu w relacji do zagadnienia przestrzeni publicznej.

Powracającym w *Chloe*, a obecnym również we wcześniejszych filmach reżysera, motywem, jest umieszczanie różnego rodzaju przestrzeni i miejsc w specyficznym kontekście znaczeniowym. Charakterystyczne dla Egoyana pytanie o aktualność tradycyjnego podziału na przestrzeń prywatną i publiczną, na kojarzoną w kulturze z poczuciem bezpieczeństwa sferę domowego zacisza oraz trudną do skategoryzowania, łączoną z kondycją tożsamościowego rozbicia sferą zewnątrz – ulic, barów, klubów i zaułków, pojawia się w *Chloe* w połączeniu z refleksją nad statusem współczesnej architektury, czerpiącej z tradycji modernizmu oraz postmodernistycznej. W filmie będącym w znacznej mierze portretem Toronto jako współczesnej metropolii, *gros* scen rozgrywa się na tle, a tym samym wobec swoich

ikon architektury współczesnej: Royal Conservatory of Music projektu Kuwabara Payne McKenna Blumberg Architects, Royal Ontario Museum autorstwa Daniela Liebeskinda czy Art Gallery of Ontario Franka Ghery. Warto zauważyć, że wszystkie budynki, których projekty sygnują nazwiska gwiazd współczesnej architektury, stanowią siedziby instytucji kultury i sztuki. W filmie Egoyana przestrzenie te grają dwuznaczną rolę – z jednej strony poprzez reprezentowanie tzw. kultury wysokiej „zabezpieczają” nieokreśloną przestrzeń publiczną eksplorowaną przez powiązanych ze środowiskiem akademickim, wywodzących się z klasy średniej bohaterów. Z drugiej, co charakterystyczne dla Egoyana, stanowią miejsce produkcji zinstytucjonalizowanej iluzji, są domeną związanego ze sztuką pozoru. To także przestrzenie oddzielenia – utrzymujące pozór przestrzeni publicznych, *de facto* elitarystyczne i niedemokratyczne, odseparowujące bohaterów, w szczególności zaś kreowaną przez Julianne Moore Catherine, od b r u d n e j, niemożliwej do jednoznacznego skategoryzowania, niepokojącej, ale stanowiącej poznawcze wyzwanie i wyzwalającej nielinearne, nieukierunkowane pożądanie heterogenicznej przestrzeni ulicy.

Charakterystyka różnych rodzajów przestrzeni wprowadzana jest konsekwentnie od pierwszych scen filmu. Catherine widzi „pracującą na ulicy” Chloe z okna prywatnego gabinetu lekarskiego. Bohaterka wykonuje zawód ginekologa – scena badania pacjentki (również związanej ze sferą kultury baletnicy) ukazuje główną bohaterkę jako postać całkowicie wpisującą się w dyskurs racjonalistyczny, medykaliżujący i mechanizujący cielesność i seksualność. Obrazuje to krótka wymiana zdań z pacjentką: „Uprawia pani bezpieczny seks? – Nigdy nie miałam orgazmu. – W wyniku stosunku seksualnego? – Właściwie można powiedzieć, że nigdy nie uprawiałam seksu. Nie łapię tego. – Och, orgazm to tylko wynik zsumowania się kilku czynników, zasadniczo bierze się z łechtaczki. Nie ma w tym żadnej magii”. Miejsce pracy Catherine, gabinet ginekologiczny, jest więc z jednej strony przestrzenią publiczną, ale z ograniczonym dostępem, związaną z cielesnością, ale z drugiej strony od tej cielesności odseparowaną, zabezpieczaną przez sterylność, zdroworozsądkowy, nowoczesny dyskurs klasy średniej.

Z kolei przestrzenie związane z profesją Davida, męża Catherine (Liam Neeson), wykładowcy akademickiego, specjalisty od muzyki klasycznej i opery, to uniwersyteckie aule, sale koncertowe *etc.*, mieszczące się we wspomnianych już przeze mnie instytucjach kultury i sztuki. Scena, w której po raz pierwszy widzimy męża Catherine w charakterystyczny dla Egoyana sposób wprowadza wątek iluzoryczności wytworów sztuki jako elementów spektaklu, zwodzi samych odbiorców *Chloe*. Bohater prowadzi gościnny wykład, w trakcie którego analizuje *Don Giovanniego* W.A. Mozarta. Zakończeniu zajęć towarzyszy rozluźniona atmosfera – studenci odśpiewują wykładowcy sto lat, nastawione na flirt studentki próbują wyciągnąć go na piwo. Gdy opierający się początkowo bohater ostatecznie nie dociera na bombastyczne przyjęcie urodzinowe organizowane przez Catherine w Toronto, zarówno w samej bohaterce, jak i widzach zaczyna kiełkować podejrzenie, czy David nie jest współczesną wariacją na temat *Don Juana*.

Wszystkie przywołane w opisanych scenach rodzaje przestrzeni: publiczna przestrzeń ulicy, na poły publiczna, ale elitarystyczna przestrzeń pracy dwójki bohaterów oraz prywatna przestrzeń mieszczańskiego domu stanowią nie tylko znaczące tło, ale przede wszystkim powodują napędzającą akcję filmu dramaturgiczne zwroty. W sposobie ukazywania miejskich krajobrazów *Chloe* odsyła przede wszystkim do *Klubu Exotica* (1994) będącego „pierwszym filmem Atoma Egoyana, w którym odnajdziemy nawiązania do poetyki kina gatunków”¹, i który „jest dyskursem na temat spojrzenia. Metaforyczną funkcję pełni [w nim] lustra weneckie, za którymi ukrywają się bohaterowie. Wskazują one na motyw uwięzienia w pułapce i kontroli, ale funkcjonują również jako mechanizm obronny lub sposób monitorowania przestrzeni publicznej”². Weneckie lustra – element scenerii nocnego klubu, miejsca odgrywania „erotycznego spektaklu” – powracają w zmodyfikowanej formie w fabule *Chloe*, zapośredniczającej, podobnie jak *Klub Exotica*, formułę thrilleru erotycznego, a także w pewnym stopniu stanowiącej trawestację filmu gotyckiego (o czym w dalszej części artykułu). Zamiast luster weneckich pojawiają się tu szklane tafle okien i ścian stanowiące integralny element architektury zamieszkiwanego przez Catherine i jej rodzinę domu. Symptomatyczne przeniesienie i przetransponowanie elementu architektury wnętrza z niebezpiecznej, niedefiniowalnej, będącej domeną iluzji przestrzeni klubu *go-go* w obręb domu – bezpiecznej przystani, ostoi mieszczańskiej tożsamości – wskazuje na rodzaj zaburzenia, któremu ulega główna bohaterka. Wiąże się ono ze stanem paranoi uruchamiającej mechanizm projekcji.

Charakterystyczne dla kanadyjskiego reżysera kwestionowanie wiary w obraz i reprezentację, podkreślanie niepokojących efektów zapośredniczenia medialnego są w *Chloe* odzwierciedlone nawet na poziomie wyboru scenerii zdjęć. Dom jako silnie nacechowane symbolicznie, centralne miejsce akcji filmu to szklany dom o pozornie transparentnych ścianach. Twórcy wykorzystali dwa istniejące w rzeczywistości budynki – wizerunku zewnętrznego użycza Heathdale House projektu Teeple Architects, przeszklone wnętrza pochodzą zaś z Ravine House studia Drew Mandel Design. Oba budynki stanowią bardzo ciekawe przykłady współczesnego mieszkaniowego *designu*, w tle którego bez trudu odkryć można specyficzną „filozofię projektowania” czy też może prądy myślowe kształtujące współczesne trendy architektoniczne, urbanistyczne i designerskie, odzwierciedlają stosunek do kategorii wnętrza i zewnątrz, przestrzeni prywatnej i przestrzeni publicznej.

Odnosząc się do konkretnych, istniejących budynków, które w filmie Egoyana stanowią przestrzeń domu Catherine, warto zacytować opisy towarzyszące ich prezentacji na stronach internetowych macierzystych pracowni architektonicznych. „Grający” fasadą Heathdale House powstał w wyniku

renowacji i przebudowy powstałego w 1930 roku domu, usytuowanego od południowej strony jaru. Projekt prezentuje model transformacji i modernizacji tradycyjnej, charak-

1 K. Loska *Tożsamość i media. O filmach Atoma Egoyana*, Rabid, Kraków 2006, s. 151.

2 Tamże, s. 155.

Dociekania

terystycznej dla ulic Toronto architektury rezydencyjnej, poprzez rygorystyczną eksploatację połączeń starych i nowych elementów³,

natomiast „używający” swoich wnętrz Ravine House

koncentruje się na leśnym tle jaru. [...] Szklane ściany wyznaczają podział na wnętrze i zewnątrz, stalowa konstrukcja umożliwia otwieranie się przestrzeni na jar, co poprzez zastosowanie szklanych ścian i mahoniowych paneli pozwala na swobodny i bezpośredni dostęp do tego, co na zewnątrz. [...] Poprzez wymienione elementy budynek łączy nowoczesny dom z jego dzikim usytuowaniem [...].⁴

Chociaż opis pierwszego budynku akcentuje umiejętne łączenie starych i nowych elementów architektonicznych, zwracając tym samym uwagę na potrzebę zachowywania ciągłości tradycji, oba przytoczone fragmenty podkreślają przede wszystkim nowoczesność projektów. Innowacyjność formy łączy się w tych opisach z konsekwentnym zachowaniem ducha modernizmu w rozumieniu pewnego specyficznego spojrzenia na samą funkcję projektowania, jego wpływu na życie codzienne. Poszukując najbardziej adekwatnej definicji modernizmu, wykraczającej poza ograniczone rozumienie go w kategoriach stylu, Andrzej Szczerski, autor tomu *Modernizacje*, poświęconego specyfice środkowo- i wschodnioeuropejskich odmian tego prądu w sztuce, zwraca się ku kryteriom zaproponowanym przez Christophera Wilka. Kurator wystawy *Modernism. Design and New World 1914-1939* stwierdza, że

modernizm należy postrzegać nie jako styl i kolejny -izm, ale heterogeniczny zbiór idei odnoszących się do działalności wielu ugrupowań artystycznych i pojedynczych artystów zainteresowanych budową „nowego, lepszego świata” i odrzuceniem tradycji, a także przekonanych o konieczności ponownego rozpoczęcia historii.⁵

Jednocześnie obaj badacze zwracają szczególną uwagę na totalność modernistycznego podejścia, związaną z nim chęć projektowania nie tylko materialnych wytworów, lecz także poszczególnych płaszczyzn życia nowoczesnego człowieka – „równie istotne jak na przykład projekty wnętrz okazywało się wysportowane ciało zamieszkujących w nich ludzi, a w latach 30. XX wieku także fascynacja naturą traktowaną jako źródło inspiracji formalnych i technologicznych”⁶. Chociaż w *Chloe* wykorzystane zostały budynki zaprojektowane współcześnie (w pierwszej dekadzie XXI wieku), kilka dziesięcioleci po postmodernistycznym zwrocie, jaki dokonał się w architekturze i ogólniej – w projektowaniu na przełomie lat 70. i 80.

³ <http://www.taylorsmyth.com/portfolio/residential/heathdale/>, data dostępu: 15.08.2012.

⁴ <http://www.drewmandeldesign.com/index.php?/projects/ravine-house/>, data dostępu: 15.08.2012.

⁵ A. Szczerski *Modernizacje. Sztuka i architektura w nowych państwach Europy Środkowo-Wschodniej 1918-1939*, Muzeum Sztuki, Łódź 2010, s. 10.

⁶ Tamże.

ubiegłego stulecia, to jednak, zwłaszcza w przypadku Ravine House, wybrzmiewają w nich charakterystyczne dla modernistycznego podejścia założenia, przede wszystkim zaś transparentność, funkcjonalność, pewna sterylność oraz właśnie specyficzny stosunek do przyrody. Projektowanie w duchu modernistycznym pozostaje symbolem zuniwersalizowanego postępu, w pewnym stopniu jest też skierowane do klasy średniej i z nią zintegrowane.

Zanim przejdę do szerszego omówienia znaczenia, jakie w filmie Atoma Egoyana zajmuje architektura inspirowana modernizmem i w jaki sposób łączy się ona ze stosunkiem reżysera do kategorii nowoczesności i ponowoczesności, chciałabym w tym miejscu usytuować figurę domu w kontekście bardziej bezpośrednio związanym z feministycznymi badaniami filmoznawczymi. Dom i domowość w kulturze, w tym oczywiście w kinie, posiadają wektor genderowy, są kojarzone z kobiecością. Teresa de Lauretis w swoim klasycznym, odwołującym się do myśli formalistów rosyjskich tekście *Desire in Narrative* zauważa, że to, co kobiece, jest w narracji wiązane bardziej z m i e j s c e m niż z d z i a ł a n i e m:

Pary opozycji, takie jak wewnątrz/zewnątrz, surowe/gotowane czy żywe/martwe, wydają się być prostymi pochodnymi fundamentalnej opozycji pomiędzy granicą a przejściem. A jeżeli przejście może odbywać się w dowolnym kierunku, z wewnątrz na zewnątrz i *vice versa*, od życia do śmierci i na odwrót, wszystkie te terminy są przewidziane dla pojedynczej figury herosa, przekraczającego granicę i zagłębiającego się w inną przestrzeń. Działając w taki sposób bohater, mityczny podmiot, jest konstruowany jako istota ludzka i jako mężczyzna, jest aktywną zasadą działania kultury – inicjuje rozróżnienie, tworzy różnicę. Natomiast kobieta nie jest podatna na transformację, na przejście od życia do śmierci. Stanowi element wątku-przestrzeni, *topos*, opór, matrycę i materię.⁷

Patricia White, koncentrując się z kolei na figurze nawiedzonego domu – miejsca akcji gotyckich filmów grozy – pisze: „Dalsze powiązania między znaczącymi kobiecością i domowością nie wydają się niczym niezwykłym: w kinie pojawiają się one we wszystkich możliwych gatunkach od westernu po melodramat”⁸. Jednak to właśnie w filmach gotyckich spotkać można specyficzne utożsamienie posępnej, nieprzyjaznej posiadłości z samą kobietą czy też przetransponowanymi w sferę symboliczną elementami kobiecej fizjologii. Barbara Creed poszukująca w filmach grozy „kobiecej potworności”, nawiązując do freudowskiej koncepcji n i e s a m o - w i t e g o (*Unheimlich*) oraz do teorii abiektu Julii Kristewej, pisze wprost o gotyckim nawiedzonym domu jako o metaforze kobiecego łona/macicy.

Niesamowite [*Unheimlich*] jest miejscem „znanym od dawien dawna”, miejscem, z którego jednostka wzięła swój początek, a z którego została wyalienowana poprzez represję. [...] Freud zaznacza, że w niektórych odmianach języków germańskich termin „n i e s a -

⁷ T. de Lauretis *Alice doesn't. Feminism, semiotics, cinema*, Indiana University Press, Bloomington 1984, s. 119. Wszystkie tłumaczenia z języka angielskiego w tym artykule pochodzą od autorki – E.O.

⁸ P. White *Uninvited. Classical Hollywood cinema and lesbian representability*, Indiana University Press, Bloomington 1999, s. 75-76.

Dociekania

m o w i t y [Unheimlich] dom” można przetłumaczyć jedynie jako „n a w i e d z o n y dom”. Dom nawiedzony jest przez ducha bądź ślad pamięci sprawiający, że jednostka powraca do wcześniejszej, być może ukształtowanej właśnie w łonie, więzi z matką.⁹

Jednocześnie to właśnie kobieca bohaterka filmu gotyckiego, czego przykładu dostarczą chociażby *Rebeka* (1940) Alfreda Hitchcocka czy *Tajemnica za drzwiami* (1948) Fritza Langa, musi skonfrontować się z nawiedzonym domem, zbadać i odkryć jego sekrety. Jak podkreślają cytowane badaczki, gotyckie filmy grozy często określane są jako „paranoiczne filmy kobiece” – ich bohaterki cierpią na rodzaj obsesji czy też manii prześladowczej, nie potrafią dociec motywów postępowania najbliższych im osób (zwykle jest to podejrzewany o mordercze zamiary mąż).

Paranoiczna obsesja stanowi podstawowy motor działań głównej bohaterki filmu Egoyana. Kompulsywnie podejmowane próby dotarcia do prawdy oraz towarzyszące Catherine poczucie bycia oszukiwaną przez męża nie wiążą się jednak z lękiem przed zbrodnią, ale z podejrzeniami o zdradę. Mimo tej różnicy, warto przyrzeć się subtelnym relacjom wiążącym *Chloe* z tradycją gotyckich filmów grozy. Chociaż nic nie wydaje się bardziej odległe od zmurszałej, wiktoriańskiej posiadłości niż współczesna, odnosząca się do modernizmu miejska architektura, jednak to właśnie opisana powyżej mieszczańska rezydencja Stewartów, na scenografię której złożyły się Heathdale House i Ravine House, stanowi postmodernistyczną wariację Atoma Egoyana na temat gotyckiego nawiedzonego domu.

W tym kontekście warto przyrzeć się kilku scenom filmu, w których Catherine skonfrontowana zostaje z przestrzeniami szklanego domu. Pierwsza ze scen ukazuje bohaterkę jako gospodynię urządzonego z mieszczańską pompą przyjęcia organizowanego z okazji urodzin Davida. Kamera śledzi ubraną w czerwoną sukienkę Catherine, która z wprawą, wśród niezobowiązujących towarzyskich small talków, porusza się w gęstym tłumie zaproszonych gości. Sposób filmowania bohaterki podkreśla jej pewność siebie, a także utożsamienie z przestrzenią domu. Sytuacja ta zmienia się w chwili, gdy wzorowa gospodyni odbiera telefon od męża – wchodząc po schodach, znajduje się na wyższym piętrze. Informacji o tym, że David nie pojawi się na przyjęciu, towarzyszy ujęcie z ptasiej perspektywy – zdystansowana i dodatkowo oddzielona szklaną szybą Catherine, spogląda z góry na patrzących wyczekując gości. Kiełkującemu stanowi niepewności i zachwianiu tożsamościowego bezpieczeństwa w sferze wizualnej towarzyszy wytworzenie atmosfery opresji o charakterze przestrzennym związanej z wystawieniem bohaterki na zintensyfikowane spojrzenie.

Fabula filmu konsekwentnie rozwija wątek utraty poczucia bezpieczeństwa skojarzonego ze zmianą statusu przestrzeni prywatnej. Modernistyczna transparentność domu, możliwości przejrzenia na wylot przez kolejne ściany, która na płaszczyźnie symbolicznej oddaje przejrzystą strukturę rodzinnego życia inteli-

⁹ B. Creed *The monstrous feminine. Film, feminism, psychoanalysis*, Routledge, New York–London 1997, s. 54.

genckiej klasy średniej, zmienia się w przestrzeń zbudowaną z nakładających się na siebie, zwielokrotnionych odbić, specyficznych wizualnych kolaży uniemożliwiających jednoznaczną ocenę tego, co bohaterka właściwie widzi. Poprzez zabiegi montażowe kumulujące ujęcia poszczególnych fragmentów wnętrza domu, uzyskany zostaje efekt pewnej labiryntowości, nieprzewidywalności przestrzeni, w której porusza się Catherine. Ujęcia wykonywane z jej punktu widzenia charakteryzuje ujmowanie obrazu w ramę – tę funkcję spełniają właśnie framugi okien oraz wszystkie obramowania szklanych taflí – w ten sposób widzi ona swojego męża i syna w chwili, gdy emocjonalnie czuje się od nich coraz bardziej oddalona. Reżyser stosuje jednocześnie specyficzne kadrowanie, zwracając się ku formule obrazu w obrazie – w scenie, w której kobieta odkrywa, że u jej syna nocuje koleżanka, za plecami bohaterki widzimy fotografię przedstawiającą Catherine z synem (znacznie młodszym) w objęciach. W obrębie tego samego kadru Michael wraz z koleżanką ukazują się *vis-à-vis* Catherine – można ich jednak zobaczyć jedynie poprzez zapośredniczone odbicie. Widoczny na rodzinnej fotografii gest otaczania ramionami, obejmowania wskazywałby na funkcję wykadrowanego obrazu jako rodzaju zabezpieczenia i ustabilizowania relacji matka – syn. Poprzez zasugerowanie trzeciego, związanego z przestrzenią wymiaru, iluzja bezpieczeństwa zostaje rozbita, pojawia się poczucie dystansu, odległości stanowiącej jednocześnie puste miejsce podatne na projekcję¹⁰.

W przerażającej, gotyckiej posiadłości rodzinnej [...] żadne drzwi, schody, lustro, portret nigdy nie są po prostu tym, czym się wydają. Tytuł filmu Fritza Langa *Tajemnica za drzwiami* (*Secret beyond the door*) podsumowuje enigmatyczność wielu „kobiecych filmów o paranoi”, w których pytania o motywy działania męża stają się przyczynkiem do poszukiwań prowadzonych w obrębie domu [...].¹¹

Patricia White rozwijając refleksję na temat figury nawiedzonego domu podkreśla, że jest on „projekcją nie tylko kobiecego ciała, ale też kobiecego umysłu”¹². Paranoja doświadczana przez bohaterkę gotyckiego filmu była odczytywana przez feministyczne badaczki, przede wszystkim zaś przez Mary Ann Doane w klasycznej już książce *The desire to desire*¹³, jako mechanizm „zabezpieczający” ją przed

¹⁰ „W filmie Egoyana transgresja wiąże się zarówno z seksualnością, jak i śmiercią, wyłania się z ontologicznej pustki, jaka powstała po stracie obiektu miłości. Rytuał [...] jest próbą odtworzenia mitu nieskalanej miłości, szansą na przywrócenie utraconej niewinności – w przypadku *Chloe* utrata obiektu miłości odnosiłaby się do utraty kontaktu z Davidem i Michaelem, a seria paranoicznych projekcji, które stają się udziałem Catherine, wiąże się zarówno z seksualną transgresją (relacja homoerotyczna), jak i ze zrytualizowanym erotycznym spektaklem”. K. Loska *Tożsamość i media*, s. 162.

¹¹ P. White *Uninvited*, s. 77.

¹² Tamże, s. 77-78.

¹³ M.A. Doane *The desire to desire. The woman's film of the 1940s*, Indiana University Press, Bloomington 1987.

homoseksualnym pożądaniem. Odnosząc się do przeprowadzonych przez Zygmunta Freuda analiz przypadków tego zaburzenia¹⁴, Doane stwierdza, że „paranoja [...] zostaje technicznie zdefiniowana jako obrona przed homoseksualizmem oraz jako efekt towarzyszący «fiksacji na fazie n a r c y s t y c z n e j»”¹⁵. Paranoiczna narracja polegałaby na ciągłym odczuwaniu bycia obserwowaną, co z kolei wiązałoby się z lękiem przed byciem przyłapaną na kompromitującej czynności¹⁶. „Kobieca paranoja znalazła zatem swoje psychoanalityczne wytłumaczenie w projekcji cielesnego doznania dokonanej z wewnątrz na zewnątrz, w przemieszczeniu w rzeczywistość zewnętrzną”¹⁷ – w ten sposób wytłumaczone zostaje uruchomienie mechanizmu projekcji towarzyszące doświadczanej przez kobiety paranoi. Autorka tłumaczy, że ciągle przemieszczenie takiego wewnętrznego doznania w obręb przestrzeni na zewnątrz oraz towarzyszący paranoi brak jednoznacznego rozróżnienia na podmiot i przedmiot, powoduje upłynnienie granicy pomiędzy nimi. „Tę destabilizację opozycji pomiędzy podmiotem a przedmiotem najsilniej wykazuje kompensacyjny mechanizm specyficzny dla paranoi – projekcja”¹⁸. Doane wskazuje, że w filmach gotyckich mamy właśnie do czynienia z takim mechanizmem projekcji, co powoduje, że tego rodzaju filmowa formuła działa metakrytycznie wobec samego aparatu kinematograficznego, wskazując na „kryzys wizualizacji w relacji do seksualności”. Chodziłoby oczywiście o kryzys dotyczący reprezentacji „kobiecego” pożądania czy też bardziej szczegółowo – pożądania kobiety przez kobietę.

W kontekście współczesnych filmów odwołujących się do gotyckiej formuły, a tym samym do problematyki reprezentacji lesbijskiego pożądania, warto na moment przywołać film w reżyserii Barbette Schroeder *Współlokatorka*. Oskarżana

¹⁴ Z. Freud, *Psychoanalityczne uwagi o autobiograficznie opisanym przypadku paranoi*, w: tegoż *Charakter a erotyka*, przeł. R. Reszke, KR, Warszawa 1996, s. 105-167.

¹⁵ M.A. Doane *The desire to desire*, s. 142.

¹⁶ W rozdziale „Paranoia and Specular” M.A. Doane odwołuje się do opisanego przez Freuda przypadku cierpiącej na paranoję pacjentki, która odbywając stosunek seksualny w mieszkaniu mężczyzny, była przekonana, iż została sfotografowana przez ukrytego za zasłoną nieznajomego mężczyznę. „Pragnienie, aby być oglądaną [związane z narcyzmem – przyp. E.O.], przekształca się w lęk przed byciem podglądaną bądź lęk przed aparatem systematyzującym i zarządzającym procesem patrzenia. [...] Przypominając, że ten przypadek [kobiecy paranoi] dotyczy młodej kobiety, która w trakcie uprawiania seksu ze swoim przyjacielem, słyszy hałas – stukanie bądź tykanie – które interpretuje jako odgłos aparatu fotograficznego robiącego jej kompromitujące zdjęcie. W swojej analizie Freud stawia w wątpliwość istnienie jakiegokolwiek dźwięku: «Nie wierzę, żeby zegar tykał, czy, że pacjentka słyszała jakikolwiek odgłos. Kobieta wytłumaczyła w ten sposób doznanie płynące z jej lechtaczki. Zaprojektowała je na zewnątrz i odebrała jako dźwięk znajdującego się na zewnątrz przedmiotu»”, tamże, s. 168.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Tamże, s. 143.

przez krytyków o wybitnie homofobiczne i mizoginiczne przesłanie, *Współlokatorka* w bardzo interesujący sposób ukazuje relacje łączące zagadnienia związane z architekturą, przestrzenią prywatną i publiczną właśnie z wątkiem homoerotycznej fascynacji i towarzyszącej jej paranoi. W filmie, w którym „podstawową funkcję pełni miejsce akcji [...], wykorzystujące wnętrze i zewnątrz budynku jako wsparcia konstrukcji psychologicznej bohaterki”¹⁹, fabuła koncentruje się na przedstawieniu erotycznej obsesji tytułowej współlokatorki, której podstawowy, związany z narcystyczną kondycją problem, wiąże się z niemożliwością wyznaczenia granic własnego *ego*. Rola architektury, która jest zarówno scenerią, jak i bohaterem filmu, wiąże się ze specyficzną lokalizacją w nowojorskim, usytuowanym na Manhattanie, wybudowanym w 1902 roku luksusowym apartamentowcu Ansonia. Jak pisze Lee Wallace, nowoczesne, wielokondygnacyjne apartamentowce budowane w Nowym Jorku na przełomie XIX i XX wieku stanowiły wyzwanie dla dotychczasowego uzależnionego od klarownej separacji przestrzeni prywatnej i publicznej²⁰ modelu życia rodzin wywodzących się z klasy średniej. Wiele z przestronnych apartamentów pozbawionych było kuchni czy jadalni i projektowanych z myślą o zredukowaniu funkcji związanej z utrzymaniem domu, co powodowało konieczność przededefiniowania linii podziału między przestrzenią prywatną a przestrzenią publiczną wytyczonej w domach przedstawicieli klasy średniej i usytuowanie aktywności pierwotnie zlokalizowanych w samym sercu rodzinnego życia, jak na przykład przygotowywanie i spożywanie rodzinnych posiłków, w przestrzeni komercyjnej i publicznej²¹. Odpowiedzialnością za rozpad heteroseksualnego związku i wpisanych we planów budowania rodziny, przedstawionych w pierwszych scenach filmu, oraz za wkroczenie postaci lesbijskiej do apartamentu zajmowanego przez główną bohaterkę filmu, obarczona zostaje niejako sama architektura i stojący za nią sposób myślenia o nowoczesnym, wielkomiejskim życiu. Poprzez wątek architektoniczny odzwierciedlający relację bohaterów do otaczającej ich przestrzeni, *Współlokatorka* przemycą komentarz na temat lęków przedstawicieli klasy średniej przed rozpadem tradycyjnego, heteronormatywnego modelu rodziny.

Podobny rodzaj lęku można również odnaleźć w obrębie filmowej fabuły *Chloe*. Z jednej strony sposób wykorzystania współczesnej, ale odwołującej się do tradycji modernistycznych architektury, ukazuje ją jako ostoję, wsparcie modelu życia rodziny z klasy średniej. Jest to życie przejrzyste, uporządkowane, harmonijne – opis dwóch wykorzystanych jako scenografia budynków odnosi się również do zbalansowanego połączenia przestrzeni wewnętrznej i zewnętrznej, domowości i dzikości. Jednak problem tożsamościowego kryzysu Catherine sugeruje, że ta równowaga jest krucha. To, co oddziela i pozwala na zdystansowany wgląd w to,

¹⁹ L. Wallace *Lesbianism, cinema, space. The Sexual life of appartments*, Routledge, London–New York 2008, s. 66.

²⁰ Tamże, s. 69.

²¹ Tamże, s. 69-70.

Dociekania

co na zewnątrz – w sferę niepoddającą się udomowieniu dzikości – staje się przestrzenią niedefiniowalną, miejscem projekcji (nakładające się na szybę odbicia) i miejscem przejścia, transgresji (jest to miejsce pomiędzy, zajęcie którego grozi niespodziewanym, gwałtownym upadkiem w nieokreśloność przestrzeni na zewnątrz).

Czy okna, podobnie jak tradycyjne modele perspektywy, utwierdzają pozycję podmiotu pozwalając odseparowanemu spojrzeniu przenikać przez okno i panować nad światem umieszczonym w ramie jak nad odrębnym, zewnętrznym obiektem? A może okna pozwalają światłu – zewnętrznemu światu – wnikać do środka, ingerować w sposób widzenia, uniemożliwiać podmiotowi kontrolę nad otoczeniem i zaburzać bezpieczeństwo panujące we wnętrzu?²²

Rosalyn Deutsch w rozdziale *Agorafobia* odwołuje się do analizowanej przez Thomasa Keenana figury okna – architektonicznego elementu rozgraniczającego i odróżniającego sferę prywatną od publicznej. Figura ta świetnie oddaje napięcie, które wyzwała w podmiocie usytuowanie pomiędzy tymi dwiema sferami. Jak wynika z analiz autorki, sama przestrzeń publiczna pozostaje we współczesnym dyskursie artystycznym, architektonicznym i politycznym tym, co niepokoi. Deutsch stwierdza, że charakteryzuje ją rodzaj demokratycznej niedefiniowalności.

W tym kontekście autorka przywołuje koncepcję sfery publicznej jako fantomu ukutą przez Waltera Lipmana w 1925 roku i przeformułowaną przez Bruce'a Robbinsa w książce *The Phantom Public Sphere*²³. Gdy Lippmann używa wobec sfery publicznej określenia *fantomowa*, podkreśla pewną jej pozorność czy wręcz jej zanikanie – według niego sfera publiczna jest dostępna wyłącznie dla elit i przez nie zarządzana. Natomiast Robbins, odnosząc się do stanowiska Jurgena Habermasa, krytykującego pojmowanie tego, co publiczne, jako koherentnej całości, argumentuje, że

tradycyjnie pojmowana sfera publiczna jest fantomem w mniejszym stopniu dlatego, że nigdy w pełni nie realizuje fundujących ją założeń, a w większym dlatego, że wpisane w nią pojęcie społecznej koherencji jest samo w sobie zwodnicze, a wręcz opresyjne. Ideal niewymuszonej zgody [pomiędzy sferą prywatną a publiczną – przyp. E.O.], którą osiąga się poprzez rozum, jest iluzją zapewnioną poprzez wypieranie różnic i poszczególnych przypadków (*particularities*)²⁴.

Znikanie, ulatnianie się tego, co publiczne także na płaszczyźnie estetycznych i politycznych dyskursów na temat przestrzeni, jest dla autora niepokojące – kiedy Robbins „łączy status publiczny pojmowany jako fantom z tendencją do rozpływania się w powietrzu, rozwija pojmowanie fantomu o element za-

²² R. Deutsch *Evictions. Art and spatial politics*, MIT Press, Cambridge 1996, s. 323.

²³ B. Robbins *The phantom public sphere*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1993.

²⁴ R. Deutsch *Evictions*, s. 320.

grożenia istnienia samej sfery publicznej”²⁵. Ostatecznie podejmuje jednak próbę wyzyskania alternatywnych wariantów znaczenia i rozumienia fantomowości sfery i przestrzeni publicznej zadając pytanie: „czy pojęcie utraconej sfery publicznej jest konstruowane jedynie po to, by zaprzeczyć temu, że demokratyczna sfera publiczna musi, w pewnym sensie, pozostać właśnie fantomem?”²⁶. O przestrzeni publicznej jako fantomie, przestrzeni rozumianej jako niejednorodna, heterogeniczna i zawieszona pisze także, cytowany uprzednio, Thomas Keenan, który łączy widmowy (*ghostly*) aspekt publicznego z pojawianiem się, a nie znikaniem, przestrzeni publicznej. Bardziej precyzyjnie – sugeruje, że sfera publiczna staje się fantomem właśnie w momencie jej znikania²⁷. Reasumując – to właśnie próby wtłoczenia rozumienia przestrzeni publicznej w ramy homogenicznego opisu, koherentnej zwartej struktury powoduje jej rozpyływanie się. Aby faktycznie nie zniknąć, musi pozostać niepodatnym na zniesienie fantomem.

„Jeśli zrobię wszystko poprawnie, mogę stać się twoim żyjącym, oddychającym snem. I wtedy właśnie – zniknę”. Otwierający *Chloe* fragment monologu wewnętrznego i autocharakterystyki tytułowej bohaterki traktuje o stawianiu się ucieleśnioną, ale jednocześnie ulotną fantazją. Znamionuje go znaczna doza niepokojącej widmowości. Bohaterka filmu Egoyana w szeregu scen konsekwentnie kojarzona jest właśnie z publiczną przestrzenią ulic, hotelowych lobby, barów *etc.* Z punktu widzenia Catherine (usytuowanego za szybą gabinetu lekarskiego), utożsamionego ze sferą racjonalizmu i dystansu, parająca się zawodem ekskluzywnej prostytutki Chloe postrzegana jest z jednej strony jako to, co niedefiniowalne, niemieszczące się w obrębie mieszczańskiego porządku, z drugiej – pociągające i wciągające bohaterkę w o t w a r t ą, a l e i b r u d n ą przestrzeń miasta. Przypisana do jego widmowej przestrzeni, sama Chloe w mniejszym stopniu jest duchem, w większym – medium.

Do spotkania Catherine i Chloe dochodzi w przestrzeni baru, gdzie tytułowa bohaterka umawia się ze swoimi klientami. Wybór tego miejsca jest charakterystyczny – przywoływana scena na przestrzeni całego filmu w sposób najbardziej bezpośredni sygnalizuje, że fabuła *Chloe* jest *de facto* ledwie kamuflowanym romansiem lesbijskim. Jak wykazują teoretyczki badające specyfikę filmowych reprezentacji kobiecego homoseksualnego pożądania, miejskie bary to, oprócz szkół dla pensjonarek, n a j c z ę ś c i e j o d w i e d z a n e przestrzenie na topograficznej mapie lesbijskich romansów filmowych²⁸. Związki filmowych scenerii z ukazywaniem lesbianizmu są jednak znacznie bardziej złożone i rozległe, ponieważ (jak podkreśla cytowana już uprzednio Lee Wallece):

homoseksualna opowieść w porównaniu ze swoim heteroseksualnym odpowiednikiem w mniejszym stopniu wspiera się na postaciach, w większym właśnie na scenerii. Zdol-

²⁵ Tamże, s. 321.

²⁶ Tamże.

²⁷ Tamże, s. 322.

²⁸ Por. A. Weiss *The vampires and violets: Lesbians in film*, Penguin Books, London 1993.

Dociekania

ność klasycznych tekstów filmowych do oddawania w sferze wizualnej tego, co gejowskie i lesbijskie przy jednoczesnym niewidocznianiu homoseksualizmu w obszarze narracji, została udokumentowana zarówno w popularnych jak i teoretycznych opracowaniach kina Hollywoodzkiego.²⁹

W poczet „uprzywilejowanych” homoerotycznych kobiecych scenerii filmowych badaczka zalicza także przestrzeń mieszkania, które

jawi się jako kinematograficzny chronotop lesbianizmu [autorka odwołuje się do formalistycznej koncepcji fabuły Proppa – przyp. E.O.] – nie jest wyłącznie neutralnym miejscem akcji, ale przestrzenią w większym stopniu przeznaczoną do wspierania rozwoju lesbijskiej narracji aniżeli odnoszącą się do jakichkolwiek innych seksualnych tropów. Czasowo-przestrzenne współrzędne kinowego apartamentu wprowadzają w obręb reprezentacji kobiecą seksualność obarczoną osławionymi problemami w relacji do widzialności.³⁰

Szczególnie interesujące (i zaskakujące) w kontekście filmu Atoma Egoyana jest wyjściowe stwierdzenie Wallece, opowiadającej się z większą sympatią po stronie filmów powstających jeszcze w czasach obowiązywania tzw. Kodu Haynese’a, kamuflujących w obrębie narracji wątki gejowskie czy lesbijskie, ujawniane jedynie poprzez „wizualne retro-narzędzia i techniki montażowe”, niż po stronie późniejszych, niepoddawanych cenzurze (hollywoodzkich) filmów, w których prezentowane bezpośrednio postaci homoseksualistów przedstawiane są jako „histeryczne, patologiczne, pogrążone w depresji i posiadające skłonności samobójcze”.

Powstały w 2009 roku film kanadyjskiego reżysera, który z całą pewnością nie musiał obawiać się cenzury, w dużej mierze posługuje się jednak przywoływanymi przez Wallece retro-narzędziami, sięgając po nie chociażby na poziomie inscenizacji czy wyboru miejsca akcji. Świadczy o tym przetransponowanie w obręb fabuły zmodyfikowanej figury nawiedzonego domu czy konstruowanie paranoicznej bohaterki rodem z filmów gotyckich. Egoyan nie ukazuje postaci lesbijskich wprost – żadna z bohaterek świadomie nie identyfikuje się jako osoba o homoseksualnej tożsamości. Jednocześnie postać labilnej seksualnie Chloe budowana jest jako czarny charakter, typowa *femme fatale*, uosabiająca destrukcję tradycyjnego porządku, zagrożenie anihilacją modelu mieszczańskiej rodziny. Z drugiej jednak strony to właśnie odwołanie się reżysera do techniki *kamuflowania* homoseksualnego pożądania, tendencja do opowiadania historii poprzez miejsca i scenerie, umożliwia odczytanie pierwotnie mizoginicznego i homofobicznego przekazu filmu *à rebours* – podobnie jak ma to miejsce w przypadku wspomnianego powyżej filmu *Współlokatorka*. Reżyserski zabieg sprawia, że punkt ciężkości przesunięty zostaje z samej historii na obserwację funkcjonujących w obrębie spektaklu filmowego, ulegających ciągłej reprodukcji mechanizmów stanowczego wypychania fenomenu lesbijskiego afektu na margines filmowej reprezentacji.

²⁹ L. Wallece *Lesbianism, cinema, space*, s. 1.

³⁰ Tamże, s. 2.

Spotkanie bohaterek, motywowane odczuwaną przez Catherine chęcią zgłębienia prawdy, dotarcia do źródeł (wyimaginowanej) mężowskiej zdrady, inicjuje biznesowo-erotyczną relację budowaną w oparciu o mechanizm projekcji rozumianej w kategoriach psychoanalitycznych, ale skojarzonej przez reżysera z projekcją filmową. Cathrine, pragnąc odzyskać kontrolę nad swoim małżeństwem, zleca Chloe uwiedzenie Davida, oferując w zamian sówite wynagrodzenie. Jednak tak zaprojektowana fabuła wyuzdanego, lecz wciąż heteroseksualnego romansu między młodszą kobietą a starszym mężczyzną, okazuje się być wyłącznie projekcją lesbijskiego pożądania odczuwanego przez dojrzałą kobietę. Snuta przez nią paranoiczna narracja o niewiernym mężu stanowi lękową odpowiedź na autentycznie odczuwane pragnienie nawiązania erotycznej wizji z Chloe. Egoyan w charakterystyczny dla siebie sposób sygnalizuje, że próby zbadania prawdy, poznania rzeczywistości muszą rozbić się o to, co ją zapośrednicza – o medium, które staje się jedyną dostępną realnością. Pojawieniu się tego medium, jego niezbywalnej obecności towarzyszy przejawiana przez bohaterów potrzeba fikcji, inscenizacji, spektaklu. Na poziomie narracji filmowej zaaranżowany przez Catherine szpiegowsko-erotyczny spektakl przedstawiony zostaje niemal jako film w filmie. Kiedy bohaterka wprowadza młodą dziewczynę w szczegóły swojego planu – wyznacza miejsca spotkań, opisuje scenerię, jednym słowem na bieżąco pisze przeznaczony do odegrania romansowy scenariusz, jej głos przetransponowany zostaje w obręb kolejnej, będącej rodzajem futurowspekacji sceny, w których widzimy Chloe „zastawiając sidła” na Davida. Zastosowany przez reżysera zabieg wskazuje na podważenie wiary w transparentność obrazu filmowego i stanowi rodzaj przestrogi – zgadzając się na reguły rządzące filmowym spektaklem, decydujemy się na poznanie zapośredniczone, stajemy się jednocześnie podatni na manipulację.

Druga część filmowej fabuły buduje się wokół sekretnych spotkań bohaterek, podczas których Catherine, a także widz, uwikłani zostają w serię fałszywych retrospekcji – opowieści tworzonych przez Chloe, opisującą rozwój romansu z Davidem. Obcujemy w nich z sekwencją wizualizacji zdrady odtwarzanych/wytwarzanych przez Chloe na potrzeby Catherine. Opłacając kolejne seanse (historia romansu i zdrady „sprzedawana” jest w odcinkach), kreowana przez Moore bohaterka posługuje się wynajętą dziewczyną jak narzędziem, traktuje ją instrumentalnie, jako medium – pośredniczkę, ale jednocześnie medium – bierną płaszczyznę skojarzoną z powierzchnią ciała kobiety, na którą można bezpośrednio zaprojektować swoją wizję i pożądanie. Jednak pożądanie lesbijskie nie mieści się w granicach praktykowanego przez Catherine mieszczańskiego modelu życia ani, w związku z tym, w sferze jej wyobraźni, nie może zatem również pojawić się w projektowanej wizji w swoim właściwym kształcie – musi zostać zakamuflowane i przetransponowane; jedyna wizja jaką jest w stanie zaprojektować, stanowi reprodukcję zaadaptowanego przez film hollywoodzki schematu heteroseksualnego romansu, w tym przypadku maskującego homoseksualne pragnienia. Sama uwodzicielka również zostaje skonstruowana wedle reguł takiego scenariusza: Chloe odgrywa rolę kobiety, której nie można się oprzeć, podkreśla swój status pośredniczki, utoż-

samiając się z dostarczającym przyjemności medium – ekranem, na który każdy, kto zapłaci, może rzuć swoje wyobrażenie kobiecości i pożądania.

W tym miejscu warto odnieść się do koncepcji autorstwa Judith Mayne piszącej o ekranie kinowym jako o figurze posiadającej ambiwalentny status – będącej zarazem przeszkodą, parawanem oddzielającym widza od obrazu, jak i przejściem, portalem pozwalającym na wniknięcie w obręb diegezy³¹. Ekran jednak, jak podkreśla Mayne, może być jednocześnie symbolem dominacji męskiego spojrzenia oraz samego prymatu wizualności, widzialności, poznania wzrokowego; stanowi element systemu reprodukującego układ władzy podmiotu nad obiektem. Działania Catherine potwierdzają jej wpisanie w tak zarysowaną strukturę. Racjonalizująca wszystko bohaterka próbuje kontrolować zdarzenia, narzucać scenariusze, z pozycji ekonomicznego uprzywilejowania wykorzystywać Chloe i traktować ją instrumentalnie. Jednak postać samej młodocianej *femme fatale* zdradza podwójne znaczenie figury ekranu, który zasłania prawdę i separuje od prawdziwej historii, jednocześnie pozwalając na wejście w obręb opowiadanej historii. Tytułowa bohaterka pełni poniekąd rolę przewodnika – pozwala na wkroczenie w niemieszczące się w sztywnych kategoriach *nieznane*, którym jest zarówno otwarta, publiczna przestrzeń miasta jak i fenomen pożądania kobiety przez kobietę. Jednocześnie Chloe nie pozostaje biernym odbiorcą paranoicznej narracji Catherine, odczytuje jej intencje, „przechwytuje” historię, prowadzi ją w sposób, który poprzez podanie w wątpliwość niezaprzeczalnego wizualnego poznania *u myślenia* Catherine istnienie tego, co pozostaje dla niej *nieprzedstawialne* – lesbijskiego pożądania. Przejęcie przez Chloe inicjatywy w kreowanym przez Catherine spektaklu widzialności i pożądania można skomentować poprzez odwołanie do tekstu Marylin Frye, która za Teresą de Lauretis stwierdza:

gdy lesbijka widzi kobietę, kobieta może zobaczyć widzącą ją lesbijkę, co generuje wysyp ogromu nowych możliwości. Kobieta, czując, że jest widziana, dowiaduje się, że może być dostrzeżona, ale także, że sama kobieta może coś zobaczyć [podkreślenie – E.O.], może stać się autorką percepcji. W ten sposób lesbijska percepcja wyhamowuje mechanizm odpowiedzialny za to, że produkcja i nieustanna reprodukcja heteroseksualności jest kobietom oferowana niemal automatycznie.³²

Rozpoznawanie przez Catherine swojej pozycji, zasugerowana możliwość zobaczenia siebie w obrębie reprodukowanego, ale przechwyconego przez Chloe spektaklu, wiąże się ze strategią ukazywania ambiwalencji, która towarzyszy identyfikacji bohaterki w obrębie projektowanej, romansowej historii. W miarę zagłębiania się bohaterki w odtwarzany/wytwarzany romans, zdradza ona symptomy utożsamienia zarówno z Chloe, która w obrębie heteroseksualnego układu pozo-

³¹ Por. J. Mayne *The woman at the keyhole. Feminism and women cinema*, Indiana University Press, Bloomington 1990.

³² M. Frye *The politics of reality: Essays in feminist theory*, Ten Speed Press, Berkeley 1983, s. 172.

staje przedmiotem pożądania mężczyzny, jak i z Davidem, aktywnie pożądanym młodej kobiety. Można odnieść wrażenie, że proste rozróżnienie na pragnienie bycia pożądaną a aktywnym pożądaniem ulega upłynnieniu, a identyfikacja – przemieszczeniu. Cały mechanizm związany z jasnym, binarnym podziałem na podmiot i przedmiot, który charakteryzuje ekonomię heteroseksualnego pożądania, zostaje zatarty. Pierwszy sygnał o tym, że Catherine wnikając w autorską opowieść Chloe, wślizguje się na pozycję pożądanego innej kobiety kobiecego podmiotu, pojawia się w scenie ilustrującej (zmyśloną) opowieść o erotycznej wyprawie „zdradzieckiej pary” do ogrodu botanicznego.

Jest to przestrzeń specyficzna, należąca z pewnością do domeny publicznej, charakteryzująca się jednocześnie interesującym rodzajem inwersji – to, co dzikie, nieudomowione, skojarzone z naturą, znajduje się wewnątrz. Oranżerie i palmiarnie zbudowane są ze szkła – w ten sposób reżyser kreśli rodzaj analogii między ogrodem botanicznym a szklanym domem Stewartów. „Uwięzienie” roślin we wnętrzu odnosi się do sytuacji samej Catherine, dla której przeszklony dom jest rodzajem pułapki, w której w pewnym sensie „przyłapane” zostaje jej pożądanie (skojarzone właśnie z tym, co dzikie, niemieszczące się w obrębie kultury). Wykorzystanie egzotycznych roślin jako tła dla przedstawienia kipiącej napiętności sceny, wiąże się oczywiście z egzotyzacją pożądania i sygnalizowaniem, że jest ono potencjalnym zagrożeniem. Jednak przede wszystkim usytuowanie postaci Chloe w obrębie tej „szklanej gabloty” mówiłoby o jej dzikości, akulturowości, a jednocześnie podkreślałoby jej funkcję pośredniczki i łączniczki – postaci znajdującej się pomiędzy, przylegającej zarówno do tego, co wewnętrzne, jak również wychylającej się ku temu, co na zewnątrz (co łączyłoby się z wykorzystaniem szklanych elementów w architekturze oranżerii). Właśnie dzięki tej ambiwalentności i labilności bohaterki sama Catherine zmierza w kierunku zawieszenia dotychczasowych modeli identyfikacji. W trakcie kąpeli, która przedstawiona została z właściwą dozą intymności i erotycznego napięcia, Catherine przywołuje w pamięci opisaną przez Chloe scenę schadzki w ogrodzie botanicznym. Seria przenikających się ujęć sugeruje identyfikację głównej bohaterki z postacią mężczyzny, jej pożądanie utożsamione jest z pożądaniem odczuwanym przez mężczyznę wobec kobiety, o czym wymownie świadczy powtarzanie przez Catherine wyrażających erotyczne napięcie gestów Davida. Przekroczenie granicy heteronormatywnego pożądania ujawniające się w opisanej powyżej scenie wciąż jednak pozostaje jedynie prostą inwersją – wejściem bohaterki „w skórę” pożądanego Chloe mężczyzny. Jednak nie mniej istotne dla obecnej w filmie kwestii kobiecego widza – specyficznie kobiecego, patrzącego i odczuwającego podmiotu, opisana scena, obok innych, mówi o fantazmatycznym i realnym wkraczaniu Catherine w przestrzeń publiczną. Przebywanie w niej stwarza bohaterce szansę „przejrzenia na oczy”, uwolnienia od paranoicznej narracji, konfrontacji z odczuwanymi pragnieniami. Jest to pierwszy krok w kierunku utożsamienia się bohaterki jako podmiot specyficznie kobiecy, jako autorka percepcji.

W tym kontekście warto jeszcze na chwilę wrócić do cytowanej uprzednio Rosalyn Deutsch, która analizuje współczesną sztukę kobiet oraz jej Związki z poję-

ciem przestrzeni publicznej, a także przywołuje feministyczną wystawę *Public Visions*, która odbyła się w 1982 w Nowym Jorku. Według badaczki wystawa stała się

wyzwaniem dla oficjalnej, modernistycznej doktryny mówiącej, że wzrok jest nadrzędnym narzędziem dostępu do autentycznych i uniwersalnych prawd, ponieważ jest on z założenia odseparowany od obserwowanych obiektów. Idea wizualnego oddzielenia i związane z nią przekonanie o gwarancji bezinteresownego osądu i neutralnego oglądu wynika z założenia, że porządek znaczenia istnieje sam przez siebie, w samych rzeczach, jako obecność.³³

Obowiązujący w sztukach wizualnych paradygmat modernistyczny sprawił że „wzrokowi przypisano znaczenie esencjonalne. Prestiż, którym cieszyła się sztuka tradycyjna, bazował na doktrynie wizualnej czystości. Muzea i galerie jedynie odkrywają i przechowują beczasowe, transcendentne wartości obecne w obiektach sztuki”³⁴. Sztuka kobiet stawiając wyzwanie modernistycznej doktrynie, kwestionuje także specyficzną przestrzeń muzeów sztuki, instytucji gromadzących odseparowane od widza obiekty, niejednokrotnie zamknięte w szklanych gablotach. Jednocześnie zwraca się ona właśnie ku przestrzeni publicznej, która w tym sensie może stać się domeną działań kobiet, jeśli zachowuje swój niedookreślony status, pozostając niedającym się znieść fantomem.

„Lesbianizm jest duchem w maszynie, znakiem ciała, pożądania, innej kobiecy”³⁵ – Patricia White w rozdziale *Female Spectator, Lesbian Spectre* poddaje analizie w i d m o w y sposób uobecniania się lesbisjkiego pożądania zarówno w filmach grozy, jak i w feministycznej teorii filmu. Stwierdza, że w horrorach (w tym w filmach gotyckich) spotykamy się z

kadrowaniem [*framing*] nastawionym na wzbudzenie lęku przed tym, co znajduje się poza kadrem [*frame*] [...] ujęciami z niewytłumaczalnych punktów widzenia, ustawieniem widza w jednym szeregu z monstrem albo czymś innym, w celu osiągnięcia efektu i afektu. Taka gra z adekwatnością reprezentacji, usytuowanie na granicy, niepokojące odwrócenie pozycji podmiotu i przedmiotu, dramatyczne zaingerowanie w pole widzialnego, ma swoje specyficzne odzwierciedlenie w teorii homoseksualnej reprezentacji usytuowanej na marginesach. Duch lub może bardziej abstrakcyjnie – nawiedzenie, zdaje się szczególnie pasować do tak zarysowanych kwestii widzialności.³⁶

Element tego rodzaju nawiedzenia, „opętania” homoseksualnym pożądaniem, można odnaleźć również w *Chloe*. Jednym z jego symptomów jest przywołanie postaci matki tytułowej bohaterki i związanego z nią artefaktu – pojawiającej się już w pierwszej scenie srebrnej szpilki do włosów. Sugerowane w filmach gotyckich lesbijskie pożądanie łączy się zwykle z problem zerwania więzi matrylinear-

³³ R. Deutsch *Evictions*, s. 295.

³⁴ Tamże, s. 295.

³⁵ P. White *Uninvited*, s. 61.

³⁶ Tamże, s. 63.

nych, zniknięciem z historii figury matki, której duch unosi się jednak nad fabułą filmu. Chloe spotykając Catherine próbuje przekazać jej specyficzny przedmiot stanowiący symbol więzi pomiędzy kobietami.

Najistotniejszym przekazem dającym wyłonić się w trakcie analizy filmu Egozana jest jednak właśnie skojarzenie widmowego charakteru samej Chloe z fantomową sferą publiczną. Wizualnej, niezwykle przejrzystej (*sic!*) metafory takiego zestawienia dostarcza jedna ze scen składających się na końcową sekwencję filmu, przedstawiając ostatni etap specyficznego *ménage à trois*. Zacieśnianie się więzi między Chloe i Catherine wywołane przez wspólne spędzanie czasu, ale także przez współuczestnictwo w konfabulacji, sprawia, że fałszywy romans między dziewczyną a Davidem przeoblega się ostatecznie w autentyczny lesbijski romans. Scena aktu erotycznego między bohaterkami usytuowana jest w scenerii hotelu, w ciemnych, mrocznych wnętrzach. Spełnieniu, którego doświadcza Catherine w ramionach młodej kochanki, towarzyszy nagły atak paniki i chęć wycofania się z całego układu, powrót do znanej, bezpiecznej struktury modelowego mieszczańskiego życia. Jednak im bardziej dojrzała kobieta stara się wypchnąć z pola widzenia tytułową bohaterkę – z powrotem w sferę nierozpoznanego, na zewnątrz, tym silniej Chloe pragnie uzyskać jak najściślejszy dostęp do Catherine. Gdy ta decyduje się na konfrontację – spotkanie trójki zaangażowanych w romansową historię osób – Chloe zostaje zdemaskowana jako konfabulatorka i manipulatorka.

Ostatecznym gestem, jaki wykonuje lesbijska *femme fatale*, jest wdarcie się do wnętrza szklanego domu i uwiedzenie syna Stewartów, Michaela. Jest to rzecz jasna gest przekroczenia tabu, akt zaprojektowany jako anihilacja pozornej mieszczańskiej idylli poprzez wkroczenie brudnego zewnątrz w obręb sterylnego, przeszklonego układu. Gdy Catherine pojawia się w domu, zastaje syna wraz z Chloe we własnej, małżeńskiej sypialni. Próbuje nakłonić dziewczynę do wyjścia, wyrzuca z pokoju również Michaela. Kłótni kochanek towarzyszy dobijanie się chłopaka do drzwi. Ostatecznie dostaje się on do sypialni okrężną drogą, kamera śledzi wysilek, z jakim bohater pokonuje kolejne przestrzenie sprawiającego wrażenie ogromnego i labiryntowego mieszkania, próbując zapobiec nadchodzącemu nieszczęściu (w sferze symbolicznej tym nieszczęściem byłoby oczywiście porzucenie przez Catherine domu i rodziny i ostateczne zaangażowanie się w namiętny związek z kobietą). W chwili, gdy między bohaterkami dochodzi do pocałunku, Catherine dostrzega postać syna odbitą w szybie i w gwałtownym odruchu odpycha od siebie Chloe³⁷. Bohaterka pchnięta w ogromną szybę, która wypada na zewnątrz (co nasuwa skojarzenie, że dom Stewartów to faktycznie domek z kart), na chwilę zawisa na krawędzi okna, znajduje się jednocześnie wewnątrz i na zewnątrz, na styku tego, co prywatne i tego, co publiczne, do-

37 Ciekawe i wymagające szerszego omówienia jest podobieństwo między opisywaną sceną a finałową sceną *Zawrotu głowy* Alfreda Hitchcocka, w której Jud pod wpływem widoku zakonniczki wypada z ramion Scottiego (James Stewart) i spada z kościelnej wieży.

Dociekania

mowe i dzikie. Jej status pośredniczki między przestrzeniami, zawisanie między tym, co podmiotowe, a tym, co przedmiotowe, uwydatnia długie ujęcie, w którym spadającą – wypchniętą z pola reprezentacji – Chloe widzimy kolejno na tle splątanych gałęzi rozpościerającego się za domem, zatopionego w ciemności jaru, na geometrycznym, uporządkowanym tle wejścia do domu oraz – w ostatnim kadrze, gdy następuje przenikanie się scen – „na tle” ulicy Toronto. W tym kadrze postać Chloe dosłownie się rozplywa, przybierając widmową postać, unosi się nad ulicami miasta. Zmaterializowana na potrzeby erotycznego, zinstytucjonalizowanego spektaklu zaprojektowanego przez Catherine, jak również na potrzeby samego filmu Atoma Egoyana, znów staje się lesbijskim duchem zawisającym nad kinematografią. Gdy wraz z kolejną sceną kończy się *Chloe*, wychodzimy z kina na ulicę.

Abstract

Ewa OPAŁKA
Jagiellonian University (Kraków)

Haunted glass house – a lesbian love-affair and the public space in Atom Egoyan's *Chloe*

The article analyses the representations of female homoerotic desire in contemporary cinema on the example of Atom Egoyan's *Chloe*. The author searches for connections between this work and other, more traditional cinematic genres, such as the erotic thriller, but most of all, the gothic film, understood as a female genre dedicated to paranoia. The analysis also addresses contemporary reflections on the urban public space, contemporary architecture and Modernist paradigm in visual arts, which was rejected in the course of constructing the artistic female subject and the idea of the female authorship. The article aims at answering the question, how is the problem of a female spectator linked to the issue of lesbian desire and to the changes both in public space as well as in contemporary cinema.

Magda SZCZEŚNIAK

Queerowanie historii, czyli dlaczego współcześni geje nie są niczymi dziećmi

W badaniach archeologicznych powojennego męskiego podmiotu gejowskiego badacze bezustannie natykają się na kryjówki pełne płyt z nagraniami musicali. Jak uważają naukowcy, były one wykorzystywane w rytuale dojrzewania, który – mimo że odprawiany w samotności i wstydzie – był tak szeroko rozpowszechniony, że przez wiele pokoleń był właściwie normą wśród gejów, pozostając praktycznie nieznanym heteroseksualistom.

D.A. Miller *Place for us. Essay on the Broadway musical*¹

Normatywnie o nienormatywności

W instalacji *Some gay-lesbian artists and/or artists relevant to homo-social culture born between c. 1300-1870* (2007) duński artysta Henrik Olesen powtórzył archiwalistyczny gest Aby'ego Warburga z Atlasu *Mnemosyne* – zebrał, uporządkował i wystawił reprodukcje powstałych na przestrzeni kilku wieków dzieł przedstawiających podobne motywy. Kilkaset obrazów i towarzyszących im opisów, wycinków gazetowych i autorskich notatek wisi na siedmiu planszach, obitych – jak *Mnemosyne* Warburga przed sfotografowaniem i złożeniem w atlas – czarnym płótnem i podzielonych na trzydzieści jeden grup. Każda z nich posiada tytuł, wypisany na panelach białą kredą. Plansze Olesena wypełnione są obrazami rozmaicie związanymi z homoerotycznością. Niektórym towarzyszą wycięte z nieznanych źródeł i czasów teksty, opisujące związki miłosne artystów, ich otwartą bądź skrywaną

¹ D.A. Miller *Place for us. Essay on the Broadway musical*, Harvard University Press, Cambridge–London 1998, s. 11.

„homoseksualną tożsamość” czy zainteresowanie motywami homoerotycznymi. Inne obrazy prezentowane są same, bez opisów, a czasem nawet bez podpisu informującego o autorze, tytule czy dacie powstania. Większość łączona jest w grupy tematyczne z bardzo różnych porządków: potwory i sodomici; ojcowie; łaźnie; zniewieściany syn; pokoje dziewcząt; kobiece stowarzyszenia, amazonki, mity itd. Tytułowy nacisk na homoseksualną tożsamość artystów został więc w samej pracy zastąpiony poszukiwaniem wizualnych oznak homoerotyczności, zawartej w ciałach, gestach, spojrzeniach, pozach.

Ekspozowane archiwum Olesena mieści obrazy pochodzące z różnych epok, wskazując figurę powtórzenia jako nadrzędną kategorię porządkującą. Poprzez powtórzenie i podobieństwo, a więc h o m o-właściwości obrazów, Olesen konstruuje lub rekonstruuje wielowątkową historię homoerotyczności sztuki zachodniej. Na powierzchni atlasu widnieje jednak widoczny autorski gest – notatki, oznaczenia, wycinki przyklepione taśmą do plansz. Dyskursywną ramę sztuki (a nie, jak w przypadku Warburga, historii sztuki) ostatecznie potwierdza umieszczenie instalacji w galerii. Archiwum Olesena jest wehikułem, artystyczną konstrukcją czy, jak pisze Philippe-Alain Michaud o Atlasie *Mnemosyne*, „narzędziem orientacji, zaprojektowanym do śledzenia migracji figur w historii reprezentacji – migracji poprzez różne obszary wiedzy”². Michaud zwraca uwagę, że wyjątkowość atlasu Warburga, której instalacja Olesena stanowi rozpustne powtórzenie, polega na tym, że nie opiera się jedynie na geście porządkującym, lecz na widocznym geście reprodukcji obrazów w medium fotografii. „Atlas nie ogranicza się więc do opisanie migracji obrazów w historii reprezentacji. On je reprodukuje. [...] używa figur nie w celu wyrażenia znaczeń, ale wytwarzania efektów”³.

Szósta plansza instalacji duńskiego artysty nosi tytuł *Some Faggy Gestures* i, zgodnie z obietnicą, prezentuje kilka pedalskich gestów. Pierwsze dwa obrazy planszy przedstawiają ptaki: dumnego pawia wraz z towarzyszącą mu ptasią świtą oraz martwego koguta powieszonoego za nogę. Kolejne obrazy to portrety białych (poza jednym wyjątkiem) mężczyzn o różnym statusie społecznym. Olesen podzielił je na osiem grup. Każda z nich przedstawia mężczyzn sportretowanych w jednej pozie: opierających się prawą ręką o murek, lewą trzymających na wygiętym biodrze; opierających się lewą ręką o murek, prawą trzymających na biodrze; stojących przodem do oglądającego i opierających jedną ręką na biodrze; wystawiających lewy półprofil i lekko wyglądających w kierunku widza, i tak dalej. Z fotograficznego portretu umieszczonego w dolnej części planszy spogląda Freddie Mercury, prawdopodobnie jedyny mężczyzna ze wszystkich tu zebranych, który ucieszyłby się z włączenia go do tej grupy nieznanomych facetów. Co stanowi o pedalskości gestów, póz czy nawet nakryć głowy (jedną z grup obrazów przedstawia mężczyzn w, dla dzisiejszego oka, nietypowych nakryciach głowy)? Pedalskość kryje się rzecz

² P.A. Michaud *Przekraczanie granic. Mnemosyne – pomiędzy historią sztuki a kinem*, przeł. Ł. Zaremba, „Konteksty” 2011 nr 2, s. 149.

³ Tamże.

jasna wyłącznie w montażowym geście artysty i spojrzeniu widza. Nie w przedstawionych na obrazach detalach – monotonnie powtarzającym się wygiętym biodrze i miękkim nadgarstku – lecz w moim spojrzeniu, dzięki któremu dziś zobaczę w przedstawionych detalach przegięcie, niewidoczne być może dla pierwotnej publiczności oglądającej choćby arystokratyczne portrety. W projekcie Olesena przyjemność i satysfakcja (obecna, jak się wydaje, niezależnie od osobistego nastawienia widza do odmienności seksualnej) płynąca ze wspólnego anachronicznego rozpoznania pedalskości gestów portretowanych mężczyzn, zakłócana jest przez powszechność tych gestów, każącą zwrócić uwagę na kulturowy charakter naszego rozpoznania. Czy moje paranoiczne spojrzenie, oznaczające ciała portretowanych mężczyzn jako pedalskie, nie pracuje także w innych, pozagaleryjnych sytuacjach, naznaczając nie tylko reprezentacje, lecz również rzeczywiste ciała napotymane w przestrzeni publicznej? Czy nie pracuje wreszcie również w historycznych poszukiwaniach tożsamości homoseksualnej na przestrzeni wieków?

Praca Olesena prowokuje serię pytań powracających w dyskusji na temat badania i pisania historii homoseksualizmu – pytań o skalę elastyczności terminu i figury homoseksualisty/tki, ale także o konsekwencje ich używania. Warto zauważyć, że – według tytułu pracy – poszukiwania Olesena kończą się w 1870 roku – roku, który Michel Foucault w *Historii seksualności* oznacza jako „datę narodzin” medycznej kategorii homoseksualizmu⁴. Projekt Olesena mógłby więc uchodzić za zaprzeczenie rozpoznań francuskiego filozofa, gdyby nie tytuł – rozpadający się na dwie części, sygnalizujący dwa modele badania historii nienormatywnych zachowań i relacji seksualnych. Pierwsza z nich anachronicznie definiuje podmiotowość artystów urodzonych między 1300 a 1870 rokiem jako tożsamość gejowską i lesbijską (*gay and lesbian artists*). Druga, przywołując pojęcie homospołeczności oraz wpływ treści kulturowych na społeczność (*artists relevant to homo-social culture*) odżegnuje się od idei stałych tożsamości, idąc za rozróżnieniem dokonany przez Michela Foucaulta, który w słynnym fragmencie *Woli wiedzy* wskazał na cenzurę w dyskursywnym definiowaniu aktów seksualnych pomiędzy mężczyznami. O ile przed drugą połową XX wieku czyny świadczyły jedynie same o sobie, o tyle po 1870 roku były już świadectwem homoseksualnej tożsamości⁵. W pozornie niewielkiej różnicy, ledwie zasygnalizowanej w tytule pracy Olesena spójnikami „i/ lub”, kryje się konflikt pomiędzy tradycyjną historią homoseksualizmu a, ciągle kształtującą się, historiografią *queer*. Istotą i osią konfliktu jest właśnie, wydobyte przez artystę, pytanie o to, kogo właściwie badamy i kogo szukamy w przeszłości, oraz jakiego typu narrację budujemy z wyników naszych poszukiwań.

⁴ M. Foucault *Historia seksualności*, przeł. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 38.

⁵ Na temat dyskusji wokół rozbieżnych interpretacji rozróżnienia na czyny i tożsamości u Foucaulta (w polskim wydaniu *Historii seksualności* tłumacze zdecydowali się na użycie słowa „osobowość”) por. D.M. Halperin *Forgetting Foucault. Acts, identities and the history of sexuality*, „Representations” 1998 no 63.

Nienormatywne zachowania i relacje seksualne stanowią rzecz jasną jeden z tematów czy jedno z pól badawczych historii. Wynika z tego z kolei zarówno to, że pisanie historii takich zachowań należy odnosić do pisania historii innych, być może bardziej mainstreamowych, zagadnień, jak i to, że pewne krytyczne rozpoznania dotyczące pisarstwa historycznego (mam tu na myśli zwłaszcza nurt meta-historii) mogą okazać się pomocne przy krytycznej analizie historii nienormatywnych zachowań i relacji seksualnych. Dodatkowo jednak, jak sądzę, krytyka normatywnego – jak je będę nazywać – pisania historii nienormatywności może na nowo naświetlić bardzo ogólne założenia dominujących nurtów pisarstwa historycznego. Od przełomowej dla dziedziny historii książki *Metahistory: The historical imagination in nineteenth century Europe* z 1973 roku, Hayden White pozostaje wierny tezie o narracyjnej strukturze pisarstwa historycznego⁶ i wywiedzionym z pism Nietzschego rozpoznaniom o niemożliwości dotarcia do prawdy doświadczenia historycznego. Historia jest więc konstrukcją, powtarza za Nietzschem White, sposoby jej językowego oddawania amerykański historyk analizuje zaś za pomocą systemu tropów retorycznych (tropologia). Ze zgody na tezy White'a – na których szczegółową charakterystykę nie ma tu miejsca – musi wynikać rozpoznanie, że polemika z normatywną historiografią nienormatywnych zachowań i relacji seksualnych nie może opierać się na kategorii prawdy. Moim celem będzie więc przede wszystkim zwrócenie uwagi na konsekwencje stosowania określonych kategorii przez normatywną historiografię nienormatywności, na ich charakter i strukturę oraz – obecne w każdym tekście historycznym – umocowanie ideologiczne. Aby wskazać, dlaczego krytyka sposobów pisania historii nienormatywnych relacji seksualnych wydaje się istotna, być może wręcz kluczowa dla bieżącej polityki ruchu LGBT, można ponownie przytoczyć słowa White'a. Odpowiadając na zarzuty o całkowitą dewaluację pisarstwa historiograficznego płynącą z podważenia kategorii prawdy w historii, White pisze: „Tak czy owak, czy ktokolwiek naprawdę wierzy, że mit i fikcja literacka nie odnoszą się do świata rzeczywistego, nie objawiają prawd o nim i nie dostarczają użytecznej wiedzy na jego temat?”⁷. I – dodajmy – czy historia jako mit nie wpływa na charakter współczesnych tożsamości, czy nie determinuje postrzegania siebie jako części grupy, czy nie wyznacza wreszcie polityki poszczególnych grup społecznych?

Główną kategorią dyskusji toczzonej zresztą zarówno w obszarze badania historii nienormatywności seksualnej, jak i w bieżącej polityce mniejszości seksualnych, jest

⁶ H. White *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, przeł. E. Domańska, M. Loba, A. Marciniak, M. Wilczyński, Universitas, Kraków 2000. Zmieniają się jednak oczywiście zarówno sposób badania, jak i kategorie, którymi posługuje się White. Na temat przemian w pisarstwie White'a por. E. Domańska *Przyczynek do biografii intelektualnej Haydena White'a*, w: H. White *Proza historyczna*, red. E. Domańska, przeł. R. Boryśławski, Universitas, Kraków 2009.

⁷ H. White *Teoria literatury i pisarstwo historyczne*, przeł. T. Dobrogoszcz, w: tegoż *Proza historyczna*, s. 54.

już od dłuższego czasu kategoria tożsamości (zwłaszcza tożsamości homoseksualnej). Prowadzone od końca lat 70. XX wieku badania nad historią homoseksualności opierały się na założeniu, że istnieje względnie stała, transhistoryczna tożsamość homoseksualna, możliwa do uchwycenia i wytropienia, pozwalająca na rozpisanie linearnej genealogii losów mniejszości seksualnych. Cele uprawiania tak zdefiniowanej historiografii determinowane są rzecz jasna także przez bieżące potrzeby polityczne (w szerokim rozumieniu tego słowa). Zarówno podkreślanie faktu istnienia gejów i lesbijek „od niepamiętnych czasów”, jak i wskazanie na stopniową poprawę „ich” losu wraz z „rozwojem cywilizacji”, zmierzającej ku pełnej emancypacji w (nie-dalekiej) przyszłości, posiadało istotny wymiar polityczny. Założenia tej odmiany historiografii nienormatywnych zachowań i relacji seksualnych bodaj najlepiej oddaje długi tytuł niedawno przetłumaczonej na język polski książki Johna Boswella z 1980 roku *Chrześcijaństwo, tolerancja społeczna i homoseksualność: geje i lesbijki w Europie Zachodniej od początku ery chrześcijańskiej do XIV wieku*⁸; widoczne są również w tomie *Geje i lesbijki. Życie i kultura*, opisującym „ewolucję tożsamości gejojsko-lesbijskiej, od starożytnej Grecji i Rzymu aż po czasy współczesne”⁹.

Normatywne badania historii nienormatywnych zachowań i relacji seksualnych popełniają więc zazwyczaj klasyczne błędy „naiwnej” historiografii i antropologii, z których najpoważniejszym bodaj jest błąd anachronizmu – wykorzystywania pojęć, kategorii i struktur ukształtowanych w epoce innej niż opisywana. Jeżeli przyjmiemy za Michele Foucaultem, że homoseksualista jako szczególna i odrębna tożsamość rodzi się w ramach dyskursu medyczno-prawnego w XIX wieku, stosowanie tej kategorii w stosunku do początku ery chrześcijańskiej wydaje się niezgodne z rzeczywistością kulturową Imperium Rzymskiego. Zagrożenia wynikające z takiego zabiegu są wielorakie – jednym z nich jest z pewnością pominięcie lub zawłaszczenie całej gamy pośrednich, bądź też całkowicie odmiennych, jednopłciowych relacji seksualnych i emocjonalnych, charakterystycznych dla danego momentu historycznego czy kręgu kulturowego. Interpretowanie wszystkich jednopłciowych relacji jako przejawów represjonowanego homoseksualizmu umożliwia jednak zbudowanie linearnej opowieści o, nierzadko heroicznym, przodkach współcześnie żyjących gejach i lesbijskach. Wiara w „transhistoryczną esencję homoseksualizmu”¹⁰ utrwała także tożsamości seksualne istniejące współcześnie. Konflikt pomiędzy „esencjalistami” a „konstruktywistami” w ramach badań nad tożsamością seksualną (obecny w całej humanistyce) rozgrywał się więc również w odniesieniu do przeszłości. Przypominając ten konflikt, Ross Chambers pisze:

⁸ J. Boswell *Chrześcijaństwo, tolerancja społeczna i homoseksualność: geje i lesbijki w Europie Zachodniej od początku ery chrześcijańskiej do XIV wieku*, przeł. J. Krzyspiał, Zakład Wydawniczy „Nomos”, Kraków 2006.

⁹ Cytat z okładki. Por. *Geje i lesbijki. Życie i kultura*, red. R. Aldrich, przeł. P. Nowakowski, Universitas, Kraków 2009.

¹⁰ E. Kosofsky Sedgwick *Epistemology of the closet*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles 1990, s. 44.

Opinie

esencjaliści [...] obawiali się, że [...] konstrukcjonizm zostanie wykorzystany w homofobicznych majaczeniach prawicy, zawsze gotowej zdefiniować homoseksualizm jako perwersyjny „styl życia”, który każdy, zależnie od swojej woli, może przyjąć lub odrzucić. Według esencjalistów, homoseksualizm mógł zostać uznany za prawdziwy (a więc zarazem za uprawniony do istnienia) dopiero wtedy, gdy istniały dowody nadające mu uniwersalną formę, można powiedzieć, wbudowaną w ludzką biologię – i z tego powodu czyniący go zjawiskiem naturalnym.¹¹

Budowanie ewolucyjnej narracji miało więc na celu udowodnienie trwałości tożsamości homoseksualnej zarówno na przestrzeni wieków, jak i współcześnie. Jak wskazuje jednak Eve Kosofsky Sedgwick w kanonicznej już książce *Epistemology of the closet*, również badacze świadomi zróżnicowanego charakteru historycznych nienormatywnych relacji seksualnych (uznający więc rozróżnienie Michela Foucaulta na „czyny” i „osobowości”), wpadają w pułapkę esencjalizowania tożsamości. Według Sedgwick,

[...] motyw „homoseksualizmu takiego, jaki znamy dziś” [...] dostarczył wielu badaczom niezbędnego punktu oparcia w badaniach denaturalizujących historię. Niefortunnym efektem ubocznym tego zabiegu było jednak wynikające z niego założenie, że „homoseksualizm taki, jaki znamy dziś” sam w sobie zawiera spójne, możliwe do zdefiniowania pole, a nie przestrzeń nakładających się na siebie sprzecznych i skonfliktowanych sił.¹²

Wydaje się więc, że problematyczność opisywanych narracji polega nie tylko na rzutowaniu współczesnej kategorii w przeszłość, lecz być może na normatywnym charakterze samej narracji historycznej – jej przyczynowo-skutkowej konstrukcji, która – mówiąc wprost – nadaje jej rys heteronormatywny, oparty bowiem na produktywności i reprodukcji. Jak pisze amerykańska teoretyczka *queer* Elizabeth Freeman, wykładając ukuty przez siebie termin chrononormatywności:

[...] w posiadanie życia wpisana jest umiejętność ujmowania go w ramę narracji [...] powieściowej: jako zorganizowanego wokół wydarzeń, zorientowanego na cele, intencjonalnego i kulminującego w chwilach oświecenia lub wielkich przełomach. Logika produktywnego czasu staje się w tym porządku logiką powtarzalnego systemu przyczynowo-skutkowego: przeszłość wydaje się bezużyteczna, o ile nie przewiduje przyszłości i nie staje się dla niej tworzywem [podkreślenie – M.Sz.].¹³

Heteronormatywna jest więc nie tylko kategoria homoseksualizmu (zdefiniowana zawsze w opozycji do powszechniejszego heteroseksualizmu), lecz sam porządek opowiadania historii za pomocą produktywnej osi czasowej i związanych z nią

¹¹ R. Chambers *Strategic constructivism? Sedgwick's ethics of inversion*, w: *Regarding Sedgwick. Essays on queer culture and critical theory*, ed. S.M. Barber, D.L. Clark, Routledge, New York 2002, s. 167.

¹² E. Kosofsky Sedgwick *Epistemology of the closet*, s. 45.

¹³ E. Freeman *Time binds. Queer temporalities and queer histories*, Duke University Press, Durham, s. 5.

założeń: o dziedziczeniu (przejmowaniu, wynikaniu, przekazywaniu), podporządkowanej mu reprodukcji (przywołującej porządek biologiczny, paradoksalny w przypadku relacji jednopłciowych) oraz integralnie z nimi związanym przeświadczeniu o wspólnej istocie¹⁴.

Jak więc pisać historię nienormatywnych seksualności? Jak squeeerować historiografię – tę opartą na logice ciągłości, reprodukcji, wierze w postęp – tak, by o nienormatywności nie opowiadała normatywnie? Jak badać istnienie mniejszości seksualnych bez powtarzania języka i obrazów przemocy (wszak i słowo nienormatywność budzi wątpliwości)? Jak ujmować tworzone przez przedstawicieli mniejszości relacje, by nie popadać w patetyczny lament nad represjonowaną seksualnością? Jak równocześnie mówić o bolesnych momentach, by nie ulegać mitologizującej sile narracji historycznej? Być może wyjściem jest przetrącenie linearnej narracji badań, skupiając się raczej na pokazywaniu i opisywaniu historii częściowych, fragmentarycznych, przegiętych? Może innym rozwiązaniem mogłoby być rozpoczęcie poszukiwań poza ścisłymi ramami pisania historiografii, wykonanie ruchu podobnego do tego, na który zdecydowali się badacze traumy, a więc skorzystanie z rozwiązań proponowanych przez sztukę?

Przyjemność a pragnienie, czyli podpowiedzi Michela Foucaulta

Sądę, że szukanie odpowiedzi należy zacząć od powrotu do świętego Foucaulta – by przywołać tytuł biografii autorstwa Davida Halperina – patrona historii seksualności¹⁵. Moim celem nie będzie jednak ani analiza zwrotu ku „trosce o siebie”, wykonanego przez francuskiego filozofa w ostatnich latach życia (choć związany był on zarówno z erotycznością, jak i z historią), ani przytaczanie wybitnych

¹⁴ Teoretycy historiografii *queer*, której założenia postaram się przybliżyć w dalszej części tekstu, proponują redefinicję kategorii wykorzystywanych do badania przeszłości oraz celów, dla których te badania są realizowane. Z kolei Lee Edelman, w pracy rozpoczynającej tzw. zwrot anty-społeczny w teorii *queer*, postuluje odrzucenie kategorii przyszłości (antropomorfizowanej przez figurę Dziecka), wyznaczającej cele bieżącej polityki. Jak pisze Edelman, „Figura Dziecka (nie mylić z rzeczywistym doświadczeniem dzieci w jakimkolwiek rzeczywistym momencie historycznym) służy regulowaniu politycznego dyskursu – ustalaniu tego, co będzie liczyć się jako dyskurs polityczny – poprzez zobowiązanie tego dyskursu do przyjęcia z góry istnienia kolektywnej przyszłości, na której wyłącznie figuratywny status nie pozwala się nam zwracać uwagi, ani się z nim zmierzyć”. Równoczesne odrzucenie linearnego badania przeszłości oraz podporządkowania się polityce zorientowanej na przyszłość znacznie ogranicza pole działania teorii *queer*, ale wydobywa również tkwiący w niej potencjał radykalnego przededefiniowania relacji społecznych. Por. L. Edelman *No future. Queer theory and the death drive*, Duke University Press, Durham 2004, s. 11.

¹⁵ D.M. Halperin *Saint Foucault – towards a gay hagiography*, Oxford University Press, New York 1995.

analiz innych badaczy na temat metodologii Foucaulta (choćby tekstów Haydena White'a¹⁶). Zamiast tego skupię się na rozmowie z Foucaultem przeprowadzonej w 1978 roku przez francuskiego aktywistę Jeana Bitoux dla powstającego wtedy gejowskiego magazynu przewrotnie zatytułowanego „Gai Pied”¹⁷. W ciągu kilku lat rozmowa stała się tekstem kultowym wśród aktywistów LGBT, jednak nie ze względu na swoją treść, gdyż ta pozostawała nieznana. Jako że Foucault nie zaakceptował dokonanych przez Bitoux skrótów redakcyjnych, tekst ostatecznie nigdy nie został opublikowany w „Gai Pied”. Bitoux nieopatrznie wysłał jednak odrzucony przez autora *Historii seksualności* zapis rozmowy do grupy holenderskich działaczy gejowskich, która po dokonaniu jeszcze większych skrótów i dodaniu fragmentów z innych źródeł opublikowała tekst bez zgody rozmówców. Dalsza historia rozmowy jest równie zawiła – Bitoux kolejno bowiem zgubił taśmę i opublikował odrzucony przez Foucaulta skrócony zapis w piśmie „Mec” w 1988 roku, by następnie siedem lat później odnaleźć oryginalną kasetę w archiwach i, po dokonaniu dokładnej tym razem transkrypcji, opublikować rozmowę w kolejnym efemerycznym czasopiśmie gejowskim zatytułowanym „La Revue H”, a dziesięć lat później – w zbiorze wywiadów. Szerszej publiczności akademickiej tekst w angielskim tłumaczeniu został udostępniony dopiero w 2011 roku w czasopiśmie „Critical Inquiry”¹⁸.

Le Gai Savoir jest rozmową inspirującą z kilku powodów – jednym z nich jest z pewnością sama jej historia, ujawniająca zarówno zróżnicowanie gejowskiej sfery publicznej w latach 70. i 80. w krajach zachodnich, jak i potrzebę posiadania patrona w osobie Foucaulta, żywioną przez aktywistów LGBT oraz teoretyków powstających wtedy studiów gejowsko-lesbijskich. Foucault był zresztą często krytykowany przez działaczy pracujących na rzecz emancypacji mniejszości sek-

¹⁶ Por. H. White *Dyskurs Foucaulta: historiografia antyhumanizmu*, przeł. M. Wilczyński, w: tegoż *Poetyka*.

¹⁷ *Gai pied* – dosłownie fr. gejowska stopa, lecz również homonim słowa *guêpier*, oznaczającego gniazdo szerszeni, a w przenośni pułapkę.

¹⁸ Szaloną historię rozmowy zatytułowanej *Le Gai Savoir* przytaczam za Jeanem Bitoux i Davidem Halperinem. W tekście poprzedzającym opublikowaną po raz pierwszy po angielsku rozmowę Halperin opisuje swoją styczność z różnymi wersjami wywiadu oraz starania o jego publikację. Jak zaznacza Halperin, rozmowa nie została włączona do redagowanego przez Daniela Deferta i François Ewalda czterotomowego zbioru pism filozofa *Dits et écrits 1954-1988*, wydanego w 1994 roku. Decyzja pominięcia tekstu najprawdopodobniej wiązała się z tym, że Foucault nigdy nie zrehabilitował rozmowy. Halperin spotkał się z Bitoux w sprawie tłumaczenia *Le Gai Savoir* w 1996 roku, tekst został jednak opublikowany w „Critical Inquiry” dopiero piętnaście lat później. Por. J. Le Bitoux *At the source of thought, silence and laughter*, „Critical Inquiry” 2011 no 3. D.M. Halperin *Michel Foucault, Jean Le Bitoux and the gay science lost and found*, „Critical Inquiry” 2011 no 3. M. Foucault *The gay science*, „Critical Inquiry” 2011 no 3. Ostatnia opublikowana wersja rozmowy w oryginale por. M. Foucault *Le Gai Savoir*, w: *Entretiens sur la question gai*, ed. J. Le Bitoux, H&O, Béziers 2005.

sualnych – za niedostatecznie wyraźne wyjście z szafy, za zbyt słabą walkę o prawa mniejszości, rzadkie wypowiedzi wspierające ruch gejowski¹⁹. Autor *Historii seksualności* nie pisał wiele o współczesnych mu praktykach seksualnych czy ruchach społecznych związanych z tożsamością seksualną; był o nie jednak regularnie pytany.

Legendarna rozmowa różni się jednak znacząco od zachowanych tekstów i wypowiedzi francuskiego filozofa – Foucault jest tam bezpośredni, swobodny, żartobliwy, wylewny, „niezredagowany”. Pozwala sobie na żarty z amerykańskich macho-gejów („Musi mieć co najmniej trzydzieści pięć lat, być zbudowany jak gracz baseballa, mieć wąsy i kłaczki wszędzie”), używa niecenzuralnych słów na określenie aktów seksualnych, chwali anonimowy seks w łaźniach (jak sam przyznaje, wygłasza „mowę pochwalną na cześć łaźni”), ujawnia znajomość klubów gejowskich w różnych częściach świata. Rozmowa o współczesnych praktykach seksualnych i ich potencjale emancypacyjnym zanurzona jest jednak w szerszym historycznym kontekście. Poprzez włączenie w przestrzeń jednej rozmowy praktyk takich, jak anonimowy seks w paryskich saunach w latach 70. i transwestytyzmu w armiach w okresie wczesnej nowożytności, Foucault i Bitoux wydobywają historyczny charakter obu praktyk – ich uwikłanie w dyskursywny i kulturowy porządek swoich czasów. Równocześnie autor *Historii seksualności* pokazuje historyczne umocowanie współczesnych kategorii politycznych – uporczywie nastaje na konieczność uhistoryczniania używanych pojęć, wskazując tym samym na bezpośrednie skutki działania dyscypliny historii. Jako historyk Foucault chce być przydatny ruchowi gejowskiemu, jego przydatność jednak jest nieco przekorna – zamiast ujednolicić kategorię, na której ów ruch się opiera, podważa ją, zadając serię niewygodnych pytań. Rolą historiografii w ujęciu Foucaulta jest więc nie uspołnianie, a podważanie współczesnych kategorii. Odpowiadając na prowokacyjne pytanie Bitoux o destrukcyjny wpływ jego tekstów na emancypacyjne starania ruchu gejowskiego, Foucault odpowiada:

Myślę, że teraz trzeba będzie, w pewnym sensie, wykonać skok w tył [...], zadać pytanie o to, czym właściwie jest to pojęcie seksualności? Bo, o ile rzeczywiście umożliwiło nam ono walkę, przyniosło równocześnie wpisane weń rozmaite zagrożenia. W pojęciu seksualności jest mnóstwo psychologizmu, mnóstwo biologizmu, a za tym idzie możliwość przejęcia seksualności przez [...] normalizujące autorytety. [...] Czy nie trzeba zaproponować czegoś innego? Na przykład praw przyjemności? [...] Musimy wyzwolić się od pojęcia seksualności. To właśnie ten ruch starałem się opisać, ruch prowadzący nie do wyłamania się z walki, lecz odwrotnie – chodzi o propozycję rozszerzenia pola walki, swego rodzaju zmianę zaplecza, zmianę osi konfliktu.²⁰

¹⁹ Jedną z hipotez na temat odrzucenia przez Foucault rozmowy *Le Gai Savoir* mówi o strachu filozofa przed tak otwartą prezentacją opinii na temat gejowskich praktyk seksualnych. Według Halperina, Bitoux zdecydowanie zaprzeczał takiej interpretacji.

²⁰ M. Foucault *The gay science*, s. 367-368.

Kolejnym powodem, dla którego *Le Gai Savoir* wydaje się niezwykle ważnym elementem dziedzictwa Foucault, jest jej usytuowanie na styku dwóch etapów myślenia filozofa o seksualności. Obecne już w wydanym w 1976 roku pierwszym tomie *Historii seksualności* przekonanie o obosieczności dyskursywnych narodzin homoseksualisty (kategoria ta nadaje widzialność nienormatywnym tożsamościom seksualnym – z jednej strony więc ich stygmatyzuje, z drugiej jednak, może im nadać podmiotowość polityczną) przekształca się w chęć wykroczenia poza kategorię seksualności ku kategorii przyjemności, zasygnalizowanej już w ostatnich akapitach *Woli wiedzy*²¹, analizowanej zaś w kolejnych tomach *Historii seksualności* (obu wydanych w 1984 roku). W samej rozmowie Bitoux i Foucault przyglądają się pojęciu przyjemności: „Dlatego właśnie teraz, jeśli pozwolisz, w sposób wyłącznie szkicowy proponuję kategorię przyjemności, której nie potrafię jeszcze na tę chwilę wypełnić treścią”²², mówi niepewnie Foucault, by w dalszej części skonkretyzować rozróżnienie na przyjemność i pragnienie – podział, który traktować możemy zarówno jako metodologiczną, jak i polityczną wskazówkę. Zawiera ono w sobie bowiem całą serię przeciwstawięń – pragnienie ma charakter teleologiczny oraz zaświadcza o tożsamości; przyjemności nie da się przyporządkować stałej tożsamości. Pragnieniu można zaprzeczyć („nie pragniesz tego naprawdę”), przyjemności nie da się podważyć. Pragnienie jest zorientowane na podmiot, przyjemność jest „jedynie” zdarzeniem²³. Co niezwykle istotne, zwrot ku przyjemności w myśleniu Foucaulta następuje zarówno w sferze badania historii seksualności (czego dowodem jest przededefiniowanie projektu kolejnych tomów *Historii seksualności*²⁴), jak i w sferze bieżących projektów politycznych. *Le Gai Savoir* pokazuje zaś współlistnienie tych dwóch sfer – w rozmowie przeplatają się wątki historyczne i współczesne, ich zderzenie zaś ujawnia zarówno wpływ historii na politykę teraźniejszości, jak i teraźniejszości na rozpoznania historyczne.

21 Na ostatnich stronach *Woli wiedzy* Foucault pisze: „Trzeba się wydostać spod instancji seksu, jeżeli przez taktyczne odwrócenie rozmaitych mechanizmów seksualności chcemy siłom przeciwstawić ciała, a przyjemności wiedzę – w ich wielorakości i możliwości oporu. W kontrataku na urządzenie seksualności nie seks-pragnienie ma być punktem oparcia, lecz ciała i przyjemności”. Por. M. Foucault *Historia seksualności*, s. 108.

22 M. Foucault *The gay science*, s. 388.

23 Na temat różnicy pomiędzy pragnieniem a przyjemnością u Foucault por. A.I. Davidson *Foucault, psychoanalysis and pleasure*, w: *Homosexuality and psychoanalysis*, ed. T. Dean, Ch. Lane, University of Chicago Press, Chicago 2001.

24 Por. T. Komendant *Testament Michela Foucaulta*, w: M. Foucault *Historia seksualności*.

„Chcemy porno, a nie ormo. Wiwat homo, precz zomo”²⁵,
czyli projekty queerowej/kłirowej historiografii

Przeniesienie nacisku ze stałej tożsamości seksualnej determinowanej przez to, kogo pragnę, na nieświadczącą o osobowości i ustanawianą w relacjach przyjemność, stanowi jeden z najważniejszych postulatów historiografii *queer*. Ma ona więc wymiar afektywny – przygląda się nie faktom, lecz strukturom uczuć, zachowanym w tekstach i obrazach, oraz uczuciom żywionym przez badaczy wobec badanych. Jak pisze Heather Love w książce *Feeling backward. Loss and the politics of queer history*, w ostatnich kilku latach zmienił się charakter pytań stawianych przez teoretyków badających historię nienormatywnych zachowań i relacji seksualnych. Zamiast pytać o to, czy w przeszłości istnieli geje i lesbijki, zastanawiają się, czemu właściwie tak bardzo interesuje nas to, czy geje i lesbijki istnieli w przeszłości, a nawet – jaką relację mamy nadzieję nawiązać z tymi postaciami²⁶. Przyznanie się do całej gamy emocji – od melancholii, przez pragnienie, po ból – wpływających na kształt poszukiwań, odbiera pozycji badacza/badaczki obiektywność, odsłaniając skalę i mechanizmy ich uczuciowego zaangażowania w analizowany materiał. W oczywisty sposób tworzy też nienormatywne relacje w przestrzeni tekstu – między badaczkami a poetkami²⁷, badaczami a odwiedzającymi pikiety mężczyznami²⁸, czy nieokreślającymi swojej płci teorety(cz)kami a XIX-wiecznymi figurami potworów²⁹. Opisywanie afektywnych relacji posiada jednak wymiar nie tylko indywidualny, ma bowiem również na celu otworzenie wyobrażonej wspólnoty między nienormatywnymi podmiotami – wspólnoty opartej nie na stałych tożsamościach seksualnych, lecz na różnicowanych, sprawiających przyjemność praktykach oraz wspólnym poczuciu wyizolowania i odrzucenia przez normatywną większość. Kategoria wspólnoty i wspólnotowości pozostaje jednak kontrowersyjnym pojęciem w ramach teorii *queer*, przez wielu badaczy uznawana jest bowiem za opartą na mechanizmach włączania i wykluczania³⁰.

²⁵ Cytat pochodzi ze slajdów z kolekcji Ryszarda Kisiela, przedstawionej w filmie *Kisieland* Karola Radziszewskiego (2012), który opisuję w dalszej części tekstu.

²⁶ H. Love *Feeling backward. Loss and the politics of queer history*, Harvard University Press, Cambridge–London 2007, s. 31.

²⁷ V. Traub *The Renaissance of lesbianism in early modern England*, Cambridge University Press, Cambridge–New York 2002.

²⁸ M.W. Turner *Backward glances. Cruising the queer streets of New York and London*, Reaktion Books, London 2003.

²⁹ J. Halberstam *Skin shows: Gothic horror and the technology of monsters*, Duke University Press, Durham 1995.

³⁰ Por. np. M. Joseph *Against the romance of community*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2002. Lauren Berlant i Michael Warner zamiast kategorii wspólnoty proponują pojęcia queerowej przeciwpubliczności i kultury *queer*. „Mówiąc «kultura queer» mamy na myśli projekt tworzenia świata, w którym świat, [...] różni się od

Opinie

Zawieranie i poddawanie refleksji relacji między badaczami a badanymi wpływa na naruszenie linearności narracji. Badacz nie jest już obiektywnym historykiem, cofającym się w nierozpoznaną przeszłość. Historiografia *queer*, a także wiele związanych z nią projektów, nienależących definicyjnie do dziedziny historii (do atrakcyjności takich działań dla projektu historii kultury *queer* jeszcze przejdziemy), stara się więc przetrząść normatywną czasowość, odwołując się często do Derridiańskiej koncepcji nawiedzania, istnienia resztek historii w teraźniejszości. We wstępie *Widm Marksa* Derrida wyjaśnia nękającą go potrzebę zwrócenia się ku widmom i duchom, nawiedzającym pozornie uporządkowaną teraźniejszość:

Żadna sprawiedliwość [...] nie jest możliwa, ani nawet do pomyślenia bez założenia jakiejś odpowiedzialności – przekraczającej żywą aktualność; istniejącej w obrębie tego, co rozczłonkowane jest aktualność – wobec duchów tych, którzy jeszcze się nie narodzili, albo tych, którzy już nie żyją: czy to ofiar wojennych, ofiar przemocy politycznej i innych rodzajów przemocy, nacjonalizmu, rasizmu, kolonializmu, seksizmu czy innych rodzajów eksterminacji, ofiar przemocy kapitalistycznego imperializmu lub wszelkich innych form totalitaryzmu. W sytuacji innej niż taka, gdy żywa teraźniejszość jest niewspółczesna z samą sobą; takiej, gdy nic nie podważa jej sekretnie, gdy nie istnieje ta odpowiedzialność i szacunek dla sprawiedliwości w odniesieniu do tych, których tu nie ma, tych, których już tu nie ma lub których nie ma tu jeszcze jako żywych, jaki sens miałyby pytania „gdzie?”, „gdzie jutro?”, „kiedy?”³¹

Czas u Derridy jest przetrzącony, zwichnięty – teraźniejszość nie jest sobie współczesna, nawiedzają ją bowiem nieustannie duchy przeszłości, ale także duchy nigdy nienarodzonej przyszłości, niespełnionych rewolucji, niedokonanych przewrotów. Nietrudno więc zgadnąć, czemu „widmologia” Derridy powraca w tak wielu pracach poświęconych historii nienormatywnych zachowań i relacji seksualnych. Nie tylko bowiem przełamuje linearną czasowość, w której współczesność rozmawia jedynie z tymi duchami, które wybrała sobie do zasiadania w panteonie pamięci, ale również zwraca uwagę na etyczny aspekt uprawiania historiografii – na odpowiedzialność wobec tych, którzy do panteonu nie należą. Interwencja Derridy – sama silnie zakotwiczona w konkretnym momencie historycznym, momencie

wspólnoty czy grupy, ponieważ w jego skład wchodzi więcej ludzi niż może zostać zidentyfikowanych, więcej przestrzeni niż można zmieścić na mapie, na której znajdzie się jedynie kilka punktów odniesienia, oraz reakcje uczuciowe, które nie są wrodzone, lecz których trzeba się nauczyć. [...] Tworzenie świata, czy to w ramach *dirty talk*, czy dokonujące się w zapośredniczonych przez druk reprezentacjach, rozproszone jest w tak wielu rejestrach, że niemożliwa jest jego realizacja w ramach ograniczonych do jednej wspólnoty czy tożsamości”. Jednym z rejestrów kultury *queer* mogłaby więc być historia. Por. L. Berlant, M. Warner *Sex in public*, „Critical Inquiry” 1998 no 24, s. 558.

³¹ J. Derrida *Spectres de Marx*, Editions Galilée, Paris 1993. Tłumaczenie za: tegoż *Specters of Marx. The state of debt, Work of Mourning and the New International*, trans. P. Kamuf, Routledge, New York London 1994, s. xviii.

pozornego odejścia i odrzucenia bohatera *Widm Marksa*³² – staje się więc również ramą teoretyczną dla badania afektów pozornie zamierzchłych, pochodzących sprzed epoki wyzwolenia gejów i lesbijek Europy Zachodniej i Stanów Zjednoczonych, a więc afektów takich, jak wstyd, nieśmiałość, rozpacz, zażenowanie. Emocje te – oficjalnie odrzucone przez retorykę dumy ruchu LGBT – powracają i nawiedzają współcześnie żyjących przedstawicieli nienormatywnych seksualności³³.

D.A. Miller wskazuje sztuczność podziału ustanowionego przez zmitologizowany moment wybuchu emancypacyjnego – wydarzenie znane jako Stonewall³⁴ – dzielącego historię ruchu gejowsko-lesbijskiego na „przed” i „po”. Zgodnie z tym podziałem uczucia samotności, wyizolowania czy wstydu zostają wyparte – w narracji historycznej ruchu LGBT, ale i w życiu każdego geja i lesbijki, dla których wyjście z szafy ma działać niczym prywatne Stonewall – i zastępuje je duma, otwartość, oparcie we wspólnocie. Jak wskazuje Miller, zmiana ta jest jednak sztuczna i niepełna (czy możliwe jest ostateczne i całkowite wyjście z szafy?). W eseju Millera *Place for us* broadwayowski musical staje się metonimicznym obiektem gejowskiego zacofania – reprezentującym niemożliwe do wyeliminowania struktury uczuciowe, które niczym musicalowe albumy i afisze zostają „wciśnięte do szafy, zajmując miejsce zwolnione przez erotyczne zabawki przeniesione na stolik koło łóżka”, ciągle istnienie tych struktur zamienia jednak geja w „żywy relikw”³⁵. Normatywna historiograficzna teza o przełomie i postępie zostaje więc przetrącona przez zalegające uczucia, stale nawiedzające nienormatywne podmioty. Podobne nienormatywne zacofanie, opieranie się wartkiemu nurtowi postępu, opisuje w *Lubiewie* Michał Witkowski. Opublikowana w 2004 roku powieść przełamuje zarów-

³² *Widma Marksa* czytać możemy rzecz jasna między innymi jako odpowiedź na *Koniec historii* Francisca Fukuyamy.

³³ Na temat miejsca wstydu w polityce gejowsko-lesbijskiej por. np. D. Crimp *Co za wstyd*, *Mario Montezie!*, przeł. T. Basiuk, B. Żurawiecki, w: *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Quaestiones”*, red. M. Bryl, P. Juskiewicz, P. Piotrowski, W. Suchocki, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2009. D.M. Halperin, V. Traub *Beyond gay pride*, w: *Gay shame*, ed. D.M. Halperin, V. Traub, University of Chicago Press, Chicago 2009.

³⁴ Zamieszki w nowojorskim barze Stonewall Inn w dzielnicy Greenwich Village, które miały miejsce 28 czerwca 1969 roku, wyznaczają dla wielu historyków początek nowoczesnego ruchu gejowskiego. „Stonewall” szybko nabrało charakteru przełomowego wydarzenia historycznego, stanowiącego początek walki o emancypację, równe prawa i widoczność w sferze publicznej. Wydarzenia w Stonewall Inn świętowane są co roku w Nowym Jorku na paradzie Gay Pride. Jak twierdzą niektórzy krytycy, m.in. Douglas Crimp i Michael Warner, Stonewall i „parady dumy” stały się podstawą bezproblemowej, emancypacyjnej narracji środowisk gejowskich i lesbijskich, opierającej się na konformizmie, deseksualizacji polityki *queer* i niepodjęwaniu niewygodnych tematów społecznych, takich jak epidemia AIDS.

³⁵ D.A. Miller *Place for us*, s. 26.

no emancypacyjną narrację mniejszości seksualnych, jak i zwycięską narrację transformacji ustrojowej, proponując niepoprawną politycznie – w wąskim sensie systemu politycznego i w szerszym znaczeniu polityki jako zespołu norm i ideologii – opowieść o tęsknocie za minionymi czasami i ograniczoną widzialnością. Przepełnione cierpką nostalgią opowieści Patrycji, Lukrecji i innych starych ciot krążą wokół rozmaitych wrocławskich przestrzeni publicznych – koszar radzieckich żołnierzy, parków, szaletów, dworców i kawiarni, w których mężczyźni szukali innych mężczyzn, mniej lub bardziej chętnych do uprawiania seksu. Stopniowe zanikanie tych przestrzeni, wypieranych przez świadectwa transformacyjnego postępu i triumfu wolnego rynku (takich jak centra handlowe), pozbawia cioty miejsc działania: „Teraz to już nie jest to. Nie ma żołnierzy, nie ma parku, a pedały bawią się w nowym i nowoczesnym barze [...]”³⁶. Cioty zderzają się – w słynnym fragmencie spotkania na plaży w Lubiewie – z wyemancypowanymi i wyzwolonymi gejami, których tęgie, opalone ciała wyznają jedynie monogamiczne stałe związki, uprawiając bezpieczny seks w prywatnych przestrzeniach³⁷.

Lubiewo pozornie wyznaczyło queerowy zwrot w szeroko rozumianych badaniach historii nienormatywnych relacji i zachowań seksualnych w Polsce. Pozornie, ponieważ niewiele polskich badaczy i twórców podążyło tropem zasugerowanym przez Witkowskiego³⁸, zakładającym queerowanie i przeginanie historii, rozumianych nie tylko jako uwidacznianie obecności nienormatywnych seksualności w przeszłości, lecz również jako refleksję nad sposobami opowiadania i pokazywania przeszłości³⁹. Kolejnym splotem problemów, który należałoby bowiem rozwikłać, jest specyfika polskiej/wschodnioeuropejskiej czasowości – zupełnie innej od zachodniej. Joanna Mizielińska w tekście *Travelling ideas, travelling times*.

³⁶ M. Witkowski *Lubiewo*, Korporacja Ha!Art, Kraków 2006, s. 36.

³⁷ Tamże, s. 147.

³⁸ Przykładem opisywanej wcześniej normatywnej historii mniejszości są według mnie prace publicystyczne Krzysztofa Tomasika. Zarówno w *Homobiografiach*, jak i *Gejerelu* (obie książki wydane po *Lubiewie*) Tomasik wykonuje serię anachronicznych ruchów. W *Homobiografiach* siłą wyciąga polskich pisarzy z szafy („Mam wrażenie, że w tej kwestii jesteśmy na poziomie, na którym zacząć trzeba od podstaw, od powiedzenia głośno: on/a to osoby homoseksualne”), zawiązując złożone i skomplikowane relacje i identyfikacje pisarzy (żyjących od 1842 do 2001 roku) do binarnej opozycji homo/hetero. W *Gejerelu* postępuje podobnie, tropiąc dowody homoseksualizmu (lub strachu wobec niego) w rozmaitych tekstach kultury, traktowanych jednakowo niezależnie od gatunku, do którego należą (od reportażu sądowego przez film do wspomnień i plotek). Por. K. Tomasik *Homobiografie*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008. K. Tomasik *Gejeler. Mniejszości seksualne w PRL-u*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012. Por. również M. Szcześniak *Normatywnie o nienormatywności*, „Dwutygodnik.com” 2012 nr 89.

³⁹ *Lubiewo* może być interpretowane jako przegięta powieść również na poziomie konstrukcji – kwiecisty styl, dygresje, gramatyczne pomieszanie rodzajowe (płciowe), zawieszenia i zapętlenia temporalne.

On the temporalities of LGBT and queer politics in Poland and the „West” zwraca uwagę, że zachodnie kategorie czasowe opisujące emancypacyjny postęp – na Zachodzie liczony „falami” – nie przystają do kontekstu polskiego, w którym ruch LGBT (ale też, dopowiedzmy, ruch feministyczny) przyswoił jednocześnie w latach 90. treści różnych fal i nie posiada przełomowego wydarzenia, na którym mógłby oprzeć mitologizującą narrację⁴⁰.

Trudno bowiem powiedzieć, żeby rok 1989 – najbardziej oczywisty z przełomów ostatnich kilkudziesięciu lat polskiej historii – mógł być postrzegany jako moment przełomowy w procesie emancypacji mniejszości seksualnych. W oczywisty sposób pozostaje jednak momentem odniesienia, choć czasem, na szczęście, w sposób przewrotny. Przykładem mogą być dwa działania badawczo-artystyczne, dostrzegające nieprzystawalność normatywnych i nienormatywnych osi czasowych – ósmy numer magazynu „DIK Fagazine” (2011) oraz bezpośrednio wynikający z badań przeprowadzonych w „DIK-u” film *Kisieland* (2012) Karola Radziszewskiego. Ósmy numer „DIK Fagazine”, zatytułowany *Before '89*, jest zbiorem rozmów między redaktorami magazynu a mężczyznami, w większości wymienionymi z imienia i nazwiska, o ich życiu (z naciskiem na życie seksualne) w krajach komunistycznych Europy Środkowo-Wschodniej. Wbrew pozorom, stwarzanym przez dość tradycyjny (choć bezpretensjonalny) wstęp – „[...] przekopaliśmy archiwa i objechaliśmy Europę w poszukiwaniu prawdy. [...] wraz z tym numerem [...] cofamy się w czasie, szukamy swoich korzeni”⁴¹ – autorów *Before '89* nie krępują sztywne gorsety tożsamościowe, obraz kultury gejowskiej wyłaniający się z rozmów przełamuje zaś model linearnego postępu. W tekście reasumującym założenia Foucaultowskiej historii seksualności David Halperin apelował: „Jeśli, nawet przy pomocy akademickiego rygoru, nie potrafimy wyswobodzić się z konceptualnej tyranii homoseksualizmu [...], powinniśmy przynajmniej śledzić rozpad współczesnych definicji, dokonujący się w procesie odtwarzania ich przeszłości”⁴². Tym tropem zdają się podążać redaktorzy „DIK Fagazine” – gdy cofają się wraz z rozmówcami w czasie, kategorie tożsamości luzują się, jeśli nie całkowicie rozpadają. Jednym z elementów wzmacniających taki efekt jest z pewnością wybrana przez redaktorów metoda badania oraz prezentowania przeszłości, zbliżona być może najbardziej do metody historii mówionej. Dzięki formie wywiadu, rozmówcy nie są zmuszeni do całkowitego porządkowania wspomnień ani odczuć – swobodnie poruszają się zarówno w czasie, jak i przestrzeni, naginając ramy dekad, zderzając ze sobą nieprzylegające momenty, skacząc pomiędzy latami 60. a 80. i z powrotem, budując porównania oparte na skojarzeniach afektywnych. Prowadzący wy-

⁴⁰ J. Mizielińska *Travelling ideas, travelling times. On the temporalities of LGBT and queer politics in Poland and the „West”*, w: *De-centering Western sexualities: Central and Eastern European perspectives*, ed. R. Kulpa, J. Mizielińska, Ashgate, Farnham 2011.

⁴¹ Intro, „DIK Fagazine” 2011 no 8, s. 4.

⁴² D.M. Halperin *How to do the history of male homosexuality*, „GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies” 2000 no 1, s. 90.

wiady pozwalają zaś rozmówcom na niedopowiedzenia i prywatne oznaczenia czasu. Na pytanie, o to, kiedy dowiedział się o istnieniu AIDS, Piotr Glados odpowiada na przykład: „Pamiętam, że byłem wtedy z Misiuro”, czytelnik/czytelniczka nie dowiaduje się jednak, kiedy dokładnie Glados był z owym Misiuro. Wspominając elementy charakterystyczne dla polskiej rzeczywistości roku 1986, Douglas Crimp ubezpiecza się zwrotem „jeśli to możliwe”, podkreślającym rolę emocji w strukturyzowaniu wspomnień.

Zapewne większość rozmówców „DIK-a” dziś określiłaby swoją tożsamość seksualną jako homoseksualną, zadawane im pytania często jednak rozbijają się o niespójność tej kategorii, jej płynność i różnorodność. „Miałeś poczucie, że się oszukujesz?”, pyta Karol Radziszewski Piotra Gladosa, który przez pewien czas był żonaty. „Nie, ja byłem zakochany w mojej żonie!”, odpowiada Glados i nie ma powodu, żeby mu nie wierzyć. Na pytanie Pawła Kubary o to, czy mężczyźni, z którymi uprawiał seks w pociągach byli homo czy hetero, Glados rzuca z kolei: „Słuchaj, nie było nawet gadania”. Kategorie sztywnej tożsamości nie przylegają, niektórych historycznych szczegółów nie da się ustalić, nie dlatego jednak, że nie ma świadków opisywanych wydarzeń, lecz dlatego, że nie zawsze podlegały one konceptualizacji w tych samych, co dziś ramach.

Before '89 zaburza narrację linearnego rozwoju i postępu również ze względu na zawarty w nim ładunek emocjonalny i nostalgiczne nastawienie autorów numeru widoczne w sposobie prowadzenia rozmów oraz ciągłym zwracaniu uwagi na zanikające po 1989 roku elementy życia „gejowskiego”. Powracają więc rozsiane po miastach pikiety, w których można było zażyć anonimowego seksu w miejscu publicznym, zaskakuje też mnogość sfer życia gejowskiego – od prywatek, przez kawiarnie, po knajpy. Jak mówi Alin Florescu z Rumunii, „dziś na Zachodzie istnieje wielki gejowski rynek, nawet język, którego się używa, jest komercyjny. Mnie wydaje się to strasznie nudne. Ale to oczywiście tylko moja opinia, gejowskie życie w tych czasach jest po prostu mniej ciekawe, wszędzie widzi się to samo”⁴³. Zwraca się również uwagę na paradoksalny efekt niewidoczności gejów przed 1989 rokiem – niewidzialność oznaczała czasem większe bezpieczeństwo. Jak twierdzi jeden z rozmówców – choć oczywiście jego opinia nie aspiruje do miana niepodważalnej – „było bezpieczniej, zdecydowanie. Pod tym względem nie było wcale dużo gorzej za czasów komuny, a może nawet lepiej. Wtedy była mniejsza świadomość, że to istnieje, nie przychodziło to ludziom do głowy”⁴⁴.

Wydawca magazynu, artysta Karol Radziszewski, w filmie *Kisieland* rozbudowuje przestrzeń spotkania, tworząc film o szczególnym bohaterze przedemancypacyjnego ruchu gejowskiego. Ryszard Kisiel i redagowany przez niego pierwszy wschodnioeuropejski magazyn gejowski „Filo” pojawiają się już w bodaj najciekawszej rozmowie *Before* '89, której towarzyszą przedrukowane makiety „Filo”

⁴³ Alin Florescu. *Interview by Paul Dunca*, „DIK Fagazine” 2011 no 8, s. 96.

⁴⁴ Anonymous. *Interview by Kamil Julian*, tamże, s. 93.

oraz slajdy z sesji fotograficznych Kisiela⁴⁵. O ile rozmowa obracała się jednak wokół historii i sposobów funkcjonowania magazynu (w tym, co najbardziej interesujące, wokół sposobów wyobrażania i wytwarzania sobie przez Kisiela publiczności w sytuacji zamkniętego i cenzurowanego obiegu), o tyle *Kisieland* interpretować można jako performatywną interwencję w prywatne „archiwum” Kisiela.

Kisieland nie jest filmem dokumentalnym, nie jest również jedynie rejestracją inscenizacji sesji fotograficznych organizowanych przez Ryszarda Kisiela w drugiej połowie lat 80. w prywatnym mieszkaniu w Gdańsku. Jest raczej filmem-społkaniem, ożywiającym przepastne – choć nieuporządkowane i zebrane na małej przestrzeni gdańskiej kawalerki – archiwum Kisiela, gromadzące slajdy z sesjami fotograficznymi, plakaty i ulotki, gazetki i rysunki, makiety i naklejki. Film oscyluje pomiędzy dwoma przestrzeniami – mieszkaniem Kisiela a warszawską pracownią Radziszewskiego. Podczas gdy mała kawalerka jest (dosłownie) żyjącym archiwum – z szafek wylewają się papiery, a w łazience grzyb zaczyna ożywiać wiszące na ścianach plakaty kulturystów (m.in. znanego polskiego kulturysty Pawła Przedlackiego) i playboyów – studio Radziszewskiego staje się wygodną przestrzenią do prezentowania wybranych uprzednio elementów archiwum. Tutaj Kisiel prezentuje slajdy z wymyślnie zatytułowanych sesji („Indianka Szaman-ka”, „Badziewianka”, „Fakir”), podczas których on i jego chłopak Waldek przebierali się, a czasem po prostu rozbierali. Prezentacja slajdów przeplata się w filmie z ponowną ich inscenizacją, podczas której Kisiel, z pomocą dokumentującego sesję Radziszewskiego, przebiera i maluje młodego modela. Ostatnią ramę filmu stanowi, pojawiająca się zazwyczaj jako audialne tło slajdów, opowieść bohatera filmu, przybliżającego widzom kontekst „historyczny” i osobisty.

Przedstawiona przez Kisiela wersja historii zaskakuje, przeczy bowiem (podobnie jak wiele rozmów w *Before '89*) potocznej wiedzy na temat sytuacji homoseksualistów w czasach PRL. Traumatyczna dla wielu akcja „Hiacynt” (skala tej, przeprowadzonej w 1986 roku, akcji Milicji Obywatelskiej jest do tej pory nieznana) zostaje przez Kisiela przedstawiona jako mobilizująca do działania i wyzwalająca.

Milicja obywatelska zrobiła mi *coming out*. Stąd poszedłem na całość, zacząłem realizować jakieś tam moje pomysły, czy to artystyczne, czy to pornograficzne i właśnie tak stworzyłem ten cykl slajdów, właściwie zaraz po akcji Hiacynt. To było jakieś takie otwarcie się, samoistny wybuch własnej tożsamości homoseksualnej,

opowiada Kisiel. Na poziomie konstrukcji filmu opowieść zostaje zaś skonstruowana z fenomenalną sesją Kisiela – serią zdjęć parodiujących czołówkę filmową z napisami wyklejonymi charakterystyczną czerwoną czcionką na różnych częściach męskiego ciała (m.in. „Kameraman – Aleksis Vidal; dystrybucja – Cioty na licencji firmy Coty; sekretarka planu – Henia Klaps-Nielatucha”). „Nieprzyjemna”

⁴⁵ Na temat działalności i archiwum Ryszarda Kisiela por. również T. Basiuk *Uwagi na temat projektu „Kisieland” Karola Radziszewskiego*, w: *Archiwum jako projekt*, red. K. Pijarski, Fundacja Archeologia Fotografii, Warszawa 2011.

historia konfrontowana jest więc z osobistymi przyjemnościami, sam Kisiel zaś wprost wypowiada się przeciwko uogólniającemu przedstawianiu historii PRL, w którym wszelka swoboda obyczajowa była represjonowana. Wskazuje także na pewną przepuszczalność systemu oraz możliwości wytwarzania alternatywnych (queerowych) sfer, sytuujących się na pograniczu sfery prywatnej i publicznej.

Ożywienie archiwum Kisiela, zarówno przez inscenizację slajdów, jak i przez uchwycenie i zaprezentowanie jego przestrzennej formy, wydobywa równocześnie dwa, niezwykle istotne aspekty projektu queerowej historiografii. Pierwszym z nich jest samo spotkanie – dosłownie możliwe w przypadku tak niedawnej przeszłości, w badaniach dalszej historii przybierające inne formy. Spotkanie Radziszewskiego z Kisielą nie tylko zostaje zarejestrowane przez film, ale sam film jest również spotkaniem – wizualnego stylu artysty z materiałami prezentowanymi przez Kisiela. Efekt sesji w warszawskiej pracowni nie zostaje z kolei zaprezentowany widzom. Choć widzimy Radziszewskiego utrwalającego fotograficznie ostateczne, ustawione przez Kisiela, pozy, same zdjęcia nie są nam dane do oglądania, co jedynie potęguje wrażenie, że najważniejszą częścią filmu jest samo spotkanie.

Kolejnym aspektem jest zaś specyfika oryginalnych slajdów, które Kisiel jak najwierniej stara się odtworzyć podczas warszawskiej sesji z modelem. Nieprzypadkowo miejscem poszukiwań kostiumów jest, ciasna i duszna, damska garderoba Teatru Dramatycznego. Kostiumy są za ciasne, więc nie da się ich dopiąć. Sukienka udaje spódnice, firanka bolerko, a paczka kończy się tuż nad pośladkami wysokiego modela. Sesja wydaje się więc śmieszna, jednak zderzona z oryginalnymi slajdami ujawnia specyfikę polskiej queerowości – lub raczej kłiowości – w okresie PRL, a może nawet kłiowe cechy samego PRL. Na oryginalnych slajdach widzimy fantazje „artystyczne, a może nawet pornograficzne” Ryszarda Kisiela, realizowane jednak za pomocą techniki wschodnioeuropejskiego brikolażu mody. Nie oglądamy więc, jak przyznaje sam autor sesji, profesjonalnego spektaklu *drag queen*, którego celem jest jak najdokładniejsze zbliżenie się do kobiecego ideału w celu podważenia binarności i stałości płci. W przedstawianych sesjach Kisiel wypracowuje swój własny, „bliższy grotesce” model, wynikający zapewne (jak każda praktyka kulturowa) zarówno z pewnej charakterystycznej dla danej sytuacji kulturowej wrażliwości, jak i z tego, co w tej sytuacji możliwe i dostępne. „To nie jest sukienka, tylko poszczególne jakieś prosto ze sklepu materiały, typu resztki właśnie, kawałki tkanin, nawet nieobszyte, tylko jakoś poupychane za pas”, lub – dopowiedzmy – materiały w ogóle nieprzeznaczone do noszenia, na przykład zasłony i firanki. W pewnym sensie więc, dokonywane przez Tomasza Basiuka porównanie slajdów Kisiela do „estetyki improwizacji” Nan Goldin, „wyszukanej kompozycji” prac Jamesa Bidgooda, czy „eksperymentalnej sztuki lat 80. [...] w nowojorskim East Village i londyńskim East End”⁴⁶, wydają się nie tyle chybiające (być może bowiem na poziomie ikonograficznym dałoby się takie porównania

wykonać), ile po prostu niewnoszące wiele, odbierające sesjom Kisiela ich wyjątkowe ulokowanie historyczno-kulturowe.

Lubiewo, Before '89, Kisieland odpowiadają na potrzebę przyjrzenia się losom nienormatywnych podmiotów, nie zamykając ich jednocześnie w ryzach sztywnych i współczesnych tożsamości. Wytwarzając przestrzeń spotkania ożywiają archiwa opowieści i gromadzonych przedmiotów, przysłuchując się nie tylko historiiom dawnych krzywd, ale także ciągle pamiętanych cielesnych przyjemności. Projekt polskiej historiografii klir domaga się jednak snucia ich dalej, uzupełniania o inne formy – przede wszystkim te kobiece – i obrazy. Aby na koniec zatoczyć koło, przypomnijmy więc apel Michela Foucaulta o ciągłą pracę nad projektowaniem „nowych możliwości związanych z uczuciami i relacjami, nie tyle w oparciu o wrodzone cechy homoseksualisty[tki], ile o zajmowaną przez niego [nią] «ukośną» pozycję, o, ujawniające owe możliwości, przekątne linie, które może wic w społecznej tkance”⁴⁷.

Abstract

Magda SZCZEŚNIAK
University of Warszawa

Queering the history

The dominating strands of historiographical writing on non-normative sexual behaviors and relations are based on a need to identify historical ancestors of contemporary minority groups. This assumption is most often essentialist and defines identity as a stable, immutable, an almost biological entity. Drawing attention to the critique of historical writing (Hayden White), queer theory (Elizabeth Freeman, David Halperin, Eve Kosofsky Sedgwick), and Michel Foucault's well-known theses on the history of sexuality, this article aims at uncovering the anachronistic character of the above described model and proposing a new non-normative history of non-normative sexual behaviors and relations. This new model will be analyzed with regard to literary and artistic works (Michał Witkowski, Karol Radziszewski).

⁴⁷ M. Foucault *De l'amitié comme mode de vie: Un Etretien avec un lecteur quinquagénaire*, „Gai Pied” 1981 no 25. Tłumaczenie za: tegoż *Friendship as a way of life*, w: tegoż *Ethics. Subjectivity and truth. The essential works of Michel Foucault 1954-1984*, ed. P. Rabinow, The New Press, New York 1997, s. 138. Cytat pochodzi z innej, tym razem opublikowanej rozmowy przeprowadzonej dla „Gai Pied”. Czytelnicy oryginalnego wydania rozmowy, której podtytuł brzmiał „Wywiad z czytelnikiem po pięćdziesiątce”, dopiero pod koniec dowiadawali się, że tajemniczym czytelnikiem po pięćdziesiątce był Michel Foucault.

Interpretacje

Olga SZMIDT

„Na przekór sobie (i innym) stworzyć siebie z boku”.
O jednym liście Witkacego do żony

W niejednokrotnie już komentowanym przez badaczy liście¹, Witkacy, będąc pod wpływem alkoholu, pisze do żony wyznanie pełne wyrzutów, deklaracji i postulatów. Wśród nich dominują te dotyczące niedługo wcześniej zawartego małżeństwa i formuły relacji, jaką młodzi małżonkowie próbują wypracować. Do zdarzenia, bo takie określenie procesu pisania tego listu bym zaryzykowała, doszło po przyjęciu, podczas którego – zgodnie z ustaleniami Janusza Deglera² – Jadwiga była, wedle oceny swojego męża, zbyt życzliwa Augustowi Zamoyskiemu. Spór między małżonkami zaowocował listem napisanym nocą, tuż po wyżej wspomnianym incydencie. Co ciekawe, Jadwiga przebywała w tym samym pensjonacie, w którym nocował autor tekstu. Specyficzny kontekst, a także okoliczności towarzyszące jego powstaniu nie mogą ujść uwadze czytelnika. Sam Witkacy wyraźnie podkreśla swoją aktualną sytuację, miejsce pobytu oraz stan, w jakim się znajduje. Pisze:

Znalazłem wyjście z tego wieczoru i piszę list do Ciebie, która leżysz o 5 kroków ode mnie, oddzielona małostkowością wyobrażeń o innym życiu.³ (s. 24)

¹ Zob. m.in. J. Degler *Witkacy się żeni*, w: tegoż *Witkacego portret wielokrotny. Szkice i materiały do biografii (1918-1939)*, PIW, Warszawa 2009.

² J. Degler *Przypisy*, w: S.I. Witkiewicz, *Listy do żony (1923-1927)*, PIW, Warszawa 2009, s. 247.

³ S.I. Witkiewicz *Listy do żony (1923-1927)*. Cytaty z listu datowanego na 13/14.05.1923 lokalizuję w tekście podając numery stron w nawiasach.

Szmidt „Na przekór sobie (i innym) stworzyć siebie z boku”

Obok zarzutów związanych z zachowaniem żony (szczegółów nie znamy) oraz złośliwości odnoszących się do jej arystokratycznego pochodzenia⁴, pojawiają się tu refleksje dotyczące również nieco innych kwestii.

Wspomniany kontekst skłania do potraktowania deklaracji zawartych w liście z daleko idącą ostrożnością. Mamy tu zresztą do czynienia z istotnymi problemami badawczymi na co najmniej kilku poziomach. Zanim przejdę do najbardziej interesującego mnie tu problemu, a więc samego wyznania Witkacego i koncepcji zawartej w tym liście, spróbuję nakreślić specyfikę lektury tego rodzaju tekstów i ich konsekwencje dla interpretacji. Analiza tego, jakże wyrazistego przypadku daje nadzieję na wypracowanie metodologii o małym zasięgu – takiej, która pomocna okaże się w interpretacji korpusu tekstów (a właściwie: listów; raczej trudno byłoby odnieść owe ustalenia do analizy dramatów czy powieści, choć zwrócenie uwagi na rękopisy także wydaje się tu interesującą możliwością) Witkacego. Nie są one jednak na tyle swoiste, by nie móc zarazem odnieść rozpoznać (lub chociaż ich części) proponowanych w tym artykule do epistolografii innych autorów.

Sądzę, że prześledzenie kluczowych problemów tego „obiektu”, a może wręcz „mikro-obiektu”, w kontekście i z pamięcią o całej epistolografii autora *Nienasyceń*, może się okazać owocne (postrzegam to także jako spore ograniczenie czy wręcz ryzyko) wyłącznie w interpretacji twórczości Witkacego – może pozwolić wydobyć cechy szczególne jego pisarstwa – niekoniecznie zaś jako próba wydobywania cech kardynalnych epistolografii w ogóle. Punktem wyjścia jest więc tu interpretacja pojedynczych tekstów. Strategia ta wypływa z przekonania, że właśnie na bazie takich „mikro-lektur” można spróbować zbudować interpretację o nieco szerszej zakrojonych ambicjach, ujmującą interesujące zjawisko w szerszej perspektywie, charakteryzującą to pole twórczości jako część pewnego rodzaju podmiotowego projektu Witkacego. Konsekwencją ekstremalnego ograniczenia przedmiotu zainteresowania, choć nie bez nawiązań do innych przestrzeni, jest więc uwypuklanie raczej tego, co indywidualne i jednostkowe, niż tego, co tradycyjne czy konwencjonalne. Nie traktując tych kategorii opozycyjnie, lecz jako wzajemnie konieczne, w analizie listu Witkacego z nocy z 13 na 14 maja 1923 roku, nie uznaję go za syntezę epistolografii międzywojennego artysty. List ten nie stanowi dla mnie także *pars pro toto* jego listowej twórczości, ale raczej jedną z najbardziej radykalnych realizacji – symptomatyczną i nieoczywistą zarazem. Radykalnych,

⁴ Uwagi te powracają – w mniej lub bardziej serio traktowanej konwencji – w listach nie raz. Janusz Degler o pochodzeniu Jadwigi pisze: „Jej matka, Jadwiga, była córką malarza Juliusza Kossaka i siostrą Wojciecha. Wyszła za mąż za Zygmunta Unruga, zarządcę majątku Wokijówka na Wołyniu (tam przyszły na świat Jadwiga i jej siostra Zofia), ale wywodzącego się z arystokratycznego rodu niemieckiego Unrugów (Unruhów) herbu Lew, którego historia sięga pierwszej połowy X wieku [...]. Ojciec Jadwigi był oryginałem i dziwakiem, szczytującym się przy każdej okazji swoim pochodzeniem arystokratycznym i rodzinnymi koligacjami [...]”. J. Degler *Witkacy się żeni*, s. 154-171.

Interpretacje

dodajmy, przede wszystkim z punktu widzenia czytelnika, niekoniecznie samego autora. Ograniczenia i możliwości interpretacji, jakie ujawniają się w toku lektury, wyznaczają w moim odczuciu pewnego rodzaju granicę tego, w jaki sposób możemy te listy ujmować.

Wymieniony przypadek jest na tyle wyrazisty, że mógłby pozwolić także na rozpoznanie kluczowych cech i ograniczeń w procesie odbioru zarówno intymistyki, jak i epistolografii, których swoista pograniczność zmusza czytelnika do uwzględnienia, jeszcze wyraźniej niż w odniesieniu do tekstów literackich, pozatekstowych warunków ich powstania. Obawiając się jednak nadinterpretacji, rozumianej tu jako ekstrapolowanie ustaleń poczynionych na podstawie niewielkiego fragmentu, w dodatku autorstwa skomplikowanej postaci, możliwość tę pozostawiam raczej na marginesie swoich zainteresowań. Przejdę już do ogólnych ustaleń dotyczących epistolografii. Stefania Skwarczyńska tak rzecz ujęła:

List jest częstką życia. Powstaje na płaszczyźnie życia, w bezpośrednim z nim związku. Tym się różni od większości innych rodzajów literackich, które powstają w świecie duchowego odosobnienia, jakoby z dala od „gwaru” bezpośredniej rzeczywistości.⁵

Istotne przesunięcie względem literatury fikcjonalnej jest bez wątpienia kluczowe. Spór, czy epistolografia jest literaturą, czy też stanowi wyraźnie odrębny gatunek, lokowany raczej w przestrzeni piśmiennictwa, tylko pozornie zdaje się przynależeć do sztucznie wzniesionych kontrowersji. Ta podstawowa klasyfikacja określa zresztą nie tylko status epistolografii (i szerzej intymistyki), nie zmieniając tym samym sposobów lektury. Jest wręcz przeciwnie – gdy bowiem interpretować będziemy listy jak tekst literacki, utracą (lub w mogą utracić) swoją specyfikę; zyskają jednak tym samym, z pewnego punktu widzenia, wyższy status w hierarchii piśmiennictwa. Badaczka we wstępie swojej fundamentalnej rozprawy pisze:

Toteż ocena dzieł epistolograficznych, tak swą istotą odmiennych od innych rodzajów i tak dziwnych, musi pójść torem odmiennym. A raczej torami odmiennymi, bo żadna zasada metodyczna stosowana w badaniach literackich nie jest dla listu wystarczająca. Punktem wyjścia dla badań będzie już nie, jak w dziełach o charakterze czysto literackim, zawartość tekstu, lecz tekst w zespoleniu z pewnym fragmentem życia, z którego wpływa i który ukształca swoją skutecznością. Oczywiście, tak zarysowany przedmiot badania nie może się ograniczyć do metod literackich, lecz wymagać będzie także metod badających życie.⁶

Skwarczyńska ma na myśli socjologię, nauki historyczne czy biografistykę. Istotne wydaje się tu przede wszystkim podkreślenie konieczności skorzystania z rozmaitych metodologii, a zarazem uwzględnianie swoistości listów konkretnego autora. Jak pisze Ryszard Nycz:

⁵ S. Skwarczyńska *Teoria listu*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2006, s. 332.

⁶ Tamże, s. 13.

Szmidt „Na przekór sobie (i innym) stworzyć siebie z boku”

[...] o wiele bardziej interesującą perspektywę ukazują, jak się zdaje, badania nie inter-, lecz transdyscyplinowe: zmierzają one, z jednej strony, do identyfikacji powinowactw przedmiotowo-problemowych idących w poprzek (poniżej, powyżej) istniejących granic dyscyplinowych, z drugiej zaś – do uchwycenia historycznych procesów kształtowania i transformacji sztuk i nauk; procesów prowadzących współcześnie do wolnego wyłaniania się zarówno zarysów nowych dyscyplin, jak do stopniowej rekonfiguracji dyscyplinowych podziałów całego pola humanistycznej wiedzy.⁷

Interpretacyjne ograniczenia i obiecujące perspektywy tworzą tu właściwie nierozwalny splot. Obawa przed nadmiernym rozproszaniem badań jest może najłatwiej widocznym zagrożeniem. Z drugiej zaś strony trudno nie przyznać, że perspektywa ta pozwala na takie kształtowanie strategii interpretacyjnej, która w możliwie najwyższym stopniu odpowiadać będzie przedmiotowi zainteresowania.

Nader wyrazisty przykład, jaki stanowi omawiany list, niemal wymusza na interpretatorze zmianę bądź modyfikację przyzwyczajeń lekturowych. Już na początku należy uwzględnić co najmniej trzy aspekty, dotyczące zresztą nie tylko szeroko rozumianej poetyki wyznania. Po pierwsze – najbardziej oczywiste – nie można nie wziąć pod uwagę faktu, że rzeczony list został napisany pod wpływem alkoholu – posiadając tę wiedzę, nie sposób traktować go dokładnie tak samo, jak w sytuacji, gdy o stanie piszącego nie wiemy zbyt wiele. Z pozornie analogiczną sytuacją mamy do czynienia w przypadku tekstów literackich, których legenda głosi, że pisane były pod wpływem rozmaitych środków odurzających⁸. Trudno natomiast wyraźnie rozgraniczyć – a nie wiem, czy rozróżnienie przyniosłoby korzyści dla interpretacji – tekst i pewien rodzaj atmosfery towarzyszącej jego powstaniu oraz – w konsekwencji, poniekąd wtórnie – jego lekturze. Zarazem jednak, z powodu bardzo ograniczonego wglądu, jaki czytelnik ma w proces twórczy, przyjąć należy, że te specyficzne konteksty powstania dzieła stanowią jednak przede wszystkim swoistą legendę towarzyszącą dziełom literackim. Co może najistotniejsze w tym kontekście, teksty literackie, bez względu na to, w jakich warunkach powstały, przechodzą przed wydaniem szereg cenzur i korekt – od autorskiej po wydawniczą – eliminujących, na ile to możliwe, te partie, które są przez którąś z instancji niepożądane. Uznajemy więc, że tekst, mimo tego, co wymyka się spod kontroli intencji autorskiej, jest celowy oraz uwzględnione zostało istnienie od-

⁷ R. Nycz *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Universitas, Kraków 2006, s. 30.

⁸ Podobne domniemania odnosiły się przecież do samego Witkacego i jego powieści. W przypadku tego autora problem można by dodatkowo poszerzyć – chociażby o niejednoznaczne symbole (gdy chodzi o wydzźwięk, nie zaś o literalne znaczenie) umieszczane na obrazach, a określające, co malarz w tym czasie pił, palił lub kiedy nie robił tego przez kilka dni. W odniesieniu do dzieł literackich rzecz wygląda chyba nieco inaczej niż w przypadku epistolografii. Na przykład postać literacka, która w utworze przedstawia na przykład swoje narkotyczne wizje, zdaje się nie stwarzać problemów na podstawowym poziomie interpretacji, tj. określenia ich statusu wewnątrz tekstu literackiego.

biorcy utworu. Inaczej jest w przypadku epistolografii, która skierowana jest najczęściej do jednego tylko, empirycznego odbiorcy – współtworzącego niepowtarzalny kontekst komunikacyjny⁹, ponadto posiadającego specyficzną i nieodtworzalną wiedzę o nadawcy. Co równie ważne w tym kontekście – „na” cytowanym liście, innym kolorem, prawdopodobnie po napisaniu całego tekstu, u góry pierwszej strony Witkacy notuje: „List ten jutro wyszlę nie czytając” (s. 30). W myśl deklaracji, niepoddany cenzurze „trzeźwego oka”, list trafia do żony Witkacego bez modyfikacji. To gest znaczący – celem Witkacego jest, aby Jadwiga poznała te przemyślenia i postrzegała je zarazem jako pewien rodzaj *écriture automatique*, niemodyfikowany zapis autentycznych uczuć – autor nie chce tym samym zważać na radykalność wygłoszonych tam sądów, niekoniecznie odpowiadających temu, co zwykł komunikować adresatce. List ma być więc (deklaratywnie) czymś w rodzaju manifestacji niezmałowanej autentyczności.

Po drugie, nie można zignorować sytuacji komunikacyjnej¹⁰, w jaką rzucony list był włączony – stanowił on bardzo szybką reakcję na wydarzenia, które dotyczyły palących i niełatwych kwestii związanych z (nieudaną) próbą stabilizacji relacji małżonków. W sposób oczywisty lektura listów musi brać pod uwagę miejsca puste, przerwy w kontakcie za pośrednictwem tego medium czy często nie całkiem czytelny kod, jakim posługują się piszący. Nie bez znaczenia jest także, by tak rzec, istotowa eliptyczność listów (z punktu widzenia osób trzecich) – piszący nie klarują sobie podstawowych kwestii, często wrywkowo odnoszą się do spraw spoza przestrzeni listów. W odniesieniu do omawianego listu problem jest dobrze widoczny – nie wiemy, co wydarzyło się tego wieczora, nie mamy dostępu do refleksji Jadwigi, znamy tylko reakcję Witkacego. Czytelnik jest więc zmuszony – mniej lub bardziej świadomie – domyslać się zarówno sytuacji poprzedzającej tekst, jak i odrębności poglądów żony autora *Pożegnania jesieni*. Interpretując ten list skupiamy się więc ostatecznie na tym, co pozostało po zdarzeniu, jak zostało ono zapamiętane przez Witkacego, a właściwie – jak pamięć tego wydarzenia została przez niego wyrażona w liście. Nie badamy więc tak naprawdę więzi między małżonkami, ale to, w jaki sposób Witkacy funkcjonował w tej przestrzeni i jaką rolę w konstruowaniu relacji (a także tej sytuacji) odgrywał dla niego list, a także jak autor wykorzystywał w tym kontekście jego materialność.

⁹ Zob. np. K. Cysewski *Teoretyczne i metodologiczne problemy badań nad epistolografią*, „Pamiętnik Literacki” 1997 z. 1, s. 95-110.

¹⁰ Przyjmuję wersję, którą zaproponował – na podstawie ogólnej rekonstrukcji zdarzeń – cytowany już badacz. Ważnym, jak sądzę, problemem, który towarzyszy tej decyzji, ale także innym wyborom o znacznie większym znaczeniu, jest to, w jaki sposób kluczowi badacze, a także inne osoby współtworzące legendę Witkacego, konstruowały i konstruują jego obraz, a także wizję jego działań i atmosferę temu towarzyszącą. Poza listami może najciekawszym tego świadectwem jest zbiór *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca. Księga pamiątkowa*, red. T. Kotarbiński, J. Płomieński, PIW, Warszawa 1957.

Szmidt „Na przekór sobie (i innym) stworzyć siebie z boku”

Po trzecie wreszcie – co istotne w kontekście badania epistolografii w ogóle – należy zwrócić uwagę na wizualny aspekt listu. Istotne będą tu więc skreślenia i podkreślenia, bohomazy, dopiski innymi kolorami, a także zmiany w zakresie ukształtowania tekstu, które możemy obserwować na przestrzeni tych kilku stron. Nie mam tu więc na myśli wyłącznie stylistyki i retoryki na poziomie „czysto” językowym, ale także wyraźną zmianę w zapisie czy w charakterze zapisu – od starannego na początku, po ostatnie strony, na których widoczna jest duża niedbałość piszącego. Sądzę, że można te dwa problemy, a może dwa aspekty problemów, interpretować łącznie. Kluczowe pozostają tu kwestie związane z ideą autentyczności, pragnieniem bezpośredniości czy wreszcie poetyką wyznania – sądzę, że także w ich kontekście warto zwrócić uwagę na materialność listów, ich wizualny aspekt. Analizę tych zagadnień chwilowo zawieszam, by powrócić do nich po rozważeniu propozycji metodologicznej autorstwa Pawła Rodaka, łączącej się z wyżej wymienionymi zagadnieniami, a dotyczącej sposobów i możliwości badania dzienników.

Rodak, w swojej książce *Między zapisem a literaturą. Dziennik polskiego pisarza w XX wieku*, zakłada, iż nie tylko ujęcia narratywistyczne i konstruktywistyczne warto uwzględnić w odniesieniu do, wymienionego w tytule, pisarstwa diarystycznego. Słusznie wskazuje na inne funkcje dzienników, które nie są tylko polem dla, najchętniej w ostatnich latach omawianych, szeroko pojętych autokreacyjnych strategii pisarzy. Rozmaite rozróżnienia, jakich dokonuje badacz w odniesieniu do dzienników osobistych, prowadzą do rezygnacji z obowiązującego dotąd modelu czytania dziennika wyłącznie jako rodzaju wypowiedzi – o pewnych istotnych cechach strukturalnych, zawierający określone treści czy konwencje i tak dalej¹¹. Inna droga, o której pisze Rodak, przewiduje, że sam dziennik (nie tyle zapis w dzienniku, ile dziennik jako pewną całość) postrzega się inaczej:

W drugim przypadku dziennik to rodzaj indywidualnej praktyki, pewien sposób działania słowem, który sprawia, że powstający w ramach tego działania tekst jest tylko jednym ze składników, obok składnika performatywno-funkcjonalnego (miejsce, jakie zajmuje prowadzenie dziennika w życiu piszącego, funkcje dziennika) oraz materialnego (nośnik dziennika, jego struktura materialna, wygląd).¹²

Najważniejszy wydaje się w tym ujęciu uprzywilejowanie materialności diariusza, która w standardowej lekturze wydanego w formie książkowej dziennika jest właściwie nieobecna – poza, oczywiście, umieszczanymi obok tekstu (zwykle nielicznymi) fotografiami rękopisów – traktowanymi skądinąd raczej jako pewna ciekawostka, poświadczenie autentyczności dokumentu, ewentualnie ozdobnik, rzadziej jako istotny dla interpretacji element. Mimo że propozycja metodologiczna Rodaka wydaje się nader obiecująca, jej ryzykowności upatrywać można w co najmniej kilku istotnych punktach.

¹¹ P. Rodak *Między zapisem a literaturą. Dziennik polskiego pisarza w XX wieku*, Wydawnictwo UW, Warszawa 2011, s. 29.

¹² Tamże, s. 29.

Interpretacje

Interpretacja skupiona na tym – materialnym – aspekcie może okazać się za- nadto psychologizująca lub mimowolnie może stać się nową wersją metody bio- graficznej. Z kolei upatrywanie w materialności dziennika, a więc na przykład w śladach leżących pozostawionych na papierze, zagięciach i tak dalej, istotnego zna- czenia, dorównującego znaczeniu samego tekstu, może prowadzić do ekstrapolo- wania własnych doświadczeń emocjonalnych na to, co obserwujemy w rękopisach¹³. Ponadto istnieje ryzyko, że za nadto zawierzmy podmiotowi piszącemu, który kreować się może nie tylko poprzez tekst, ale także poprzez jego materialność. Ślady oznaczać mogą, iż piszący się „autodramatyzuje”, że może chcieć, aby karta dziennika była naznaczona w ten sposób, aby jego własna cielesność została, na ile to możliwe, włączona w jego tworzenie. Zastrzeżenie, które można by wysunąć, wyrażałoby się w prostodusznie postawionym pytaniu: po co piszący miałby to robić? Sądzę, że w dokładnie tym samym celu, w jakim dokonuje się autokreacji. Idąc krok dalej: nie sądzą, że istnieje bezwzględna konieczność rozważania tego problemu w innym porządku. Nie jestem w ostateczności przekonana, czy fortun- ne jest wyraźne rozdzielanie tych działań – autokreacyjnych i sprawiających wra- żenie autentycznych. Określanie tych kategorii jako przeciwnych nie jest zgod- ne z tym, jak chcę postrzegać pisanie diarystyczne i epistolograficzne – najistot- niejsza wydaje mi się w gruncie rzeczy podstawowa konstatacja: włączenie czy to dziennika, czy listu z jego materialnością w przestrzeń doświadczenia (także emo- cjonalnego) podmiotu jest ważnym, by nie powiedzieć: koniecznym, wyborem.

W klasycznych już strategiach interpretacyjnych dziennik będzie postrzegany zarazem niemal jako osoba (co jest potwierdzeniem tezy jakoby od epistolografii do diariusza nie było tak daleko¹⁴), wobec której podmiot się kreuje, i jako prze- strzeń pozwalająca mu upamiętnić doświadczenia w taki sposób, że nie da się go określić ani mianem autentycznego czy adekwatnego, ani cynicznie autokreacyj- nego. Zapisywanie zdarzeń, czy może lepiej: zapisywanie wrażeń ze zdarzeń tak, jak podmiot chce je pamiętać i jakie emocje chce mu przypisać, zakładałoby także niczym nieograniczoną świadomość, panującą w pełni nad tym, co zaistniało w tek- ście, a także w jego materialności. Zmierzam więc do tego, że tak jak w przypadku teorii performatywnych zwracających uwagę na pewną przestrzeń gry i spektaklu, w której autokreacja podmiotu nie może być rozpatrywana w odniesieniu do kry- teriów prawdziwości, ale raczej fortunności, skuteczności i adekwatności, tak i tu należałoby uznać, że ślady pozostawiane na kartach dziennika mają – lub: mogą mieć – podobny charakter. Możemy tu więc mówić raczej o pewnym efekcie au- tentyczności czy wręcz spektaklu autentyczności, nie zaś o „autentyczności samej w sobie”.

¹³ Także jednoznaczne przypisanie osoby do śladu (trzeba wziąć pod uwagę możliwość ingerencji innych osób – nie tylko, gdy chodzi o przechowywanie dziennika) wydaje się dość problematyczne.

¹⁴ Por. M. Czermińska *Między listem a powieścią*, w: *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznaczenie i wyzwanie*, Universitas, Kraków 2000.

Szmidt „Na przekór sobie (i innym) stworzyć siebie z boku”

Obok teoretycznych analiz (choć zestawionych z ryzykownymi propozycjami, jak na przykład z diagnozą „trzech prawd dziennika”¹⁵), w książce Rodaka znajdują się nader kontrowersyjne rozpoznania. W części poświęconej tekstowi dziennika badacz pisze:

Jeśli bowiem w samym tekście dziennika między jego konstrukcją (ze wszystkimi jej wyznacznikami) a tożsamością piszącej osoby istnieje daleko idący związek, który można ukazać jako „formę tekstualizacji własnego doświadczenia”, to w praktyce diarystycznej mamy zawsze konkretną osobę, której empiryczny i egzystencjalny charakter nie ulega wątpliwości. Dodatkowo potwierdzone to jest śladem, jaki pozostawia ona w materialności dziennika.¹⁶

Sądzę, że problem jest tu dalece bardziej złożony. Jak już to wcześniej zostało powiedziane – tak, jak nie sposób zweryfikować autentyczności śladów (na przykład tekstowych), tak tożsamość piszącego, a więc podmiotu tekstowego i podmiotu empirycznego, nie jest możliwa do jednoznacznego ustalenia. Co ciekawe, w odniesieniu do listów Witkacego Anna Micińska formułowała zbliżone wnioski:

I tu jeszcze raz wracamy do „lodowej góry” – ileż nieporozumień wokół Witkiewicza narosłych pozwala lektura jego listów ujawnić, ile wątpliwości rozproszyć, z ilu warstw legendy i plotki jego osobę i dzieło odczyścić. Jakże inny jawi się, piszący w bezpośrednim kontakcie z adresatem (a więc i z nami), niż we wspomnieniach – choćby tych samych adresatów – lecz przecież już przepuszczonych przez filtr czasu, a także ich własnych osobowości i intelektualnej potencji.¹⁷

I dalej:

W rezultacie – nieprzeparta spontaniczność i autentyzm tych listów, rozwibrowanych zmianami tonacji i nastrojów, sprawia, że pochylony nad nimi czytelnik daje się w nie wciągnąć bez reszty. W poczuciu, że oto po raz pierwszy tak istotnie, tak do końca obcuje z człowiekiem, którego wiele twarzy już widział lub przeczuwał, lecz żadnej tak bardzo prawdziwej – czyta jego listy do żony jak fascynujący romans literacki, tym bardziej że pisany tak bardzo właściwym Witkacemu, niepodrabialnym i z żadnym innym nieporównywalnym językiem.¹⁸

Poza podstawowym wnioskiem, który nasuwa się podczas lektury tej interpretacji, a więc że badaczka wyraziście eksponuje przede wszystkim niezaburzoną autentyczność listów, która w dodatku ma tak dużą moc, że zdoła obalić legendy narosłe wokół Witkacego, zwraca tu uwagę także inna myśl. Ta mianowicie, że Micińska, podkreślając ten aspekt listów, mimowolnie używa określenia „romans literacki”. Uznać można to za zbyt daleko idącą podejrzliwość, ale wydaje się, że

¹⁵ Tamże, s. 116-124.

¹⁶ P. Rodak *Między zapisem a literaturą*, s. 65.

¹⁷ A. Micińska *Autoportret „Alcoforado”. O korespondencji Stanisława Ignacego Witkiewicza*, w: *też: Istnienie Poszczególne: Stanisław Ignacy Witkiewicz*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2003, s. 269-270.

¹⁸ Tamże, s. 275-276.

Interpretacje

i tym razem, by przeformułować znane powiedzenie, diabeł tkwi w języku. Jeżeli bowiem badaczka z jednej strony eksponuje literackość listów, z drugiej zaś, w innym miejscu, mówi o tym, że listy stworzone są z tej samej „materii językowej” co powieści Witkacego¹⁹, upierając się zarazem przy ich niezwyklej autentyczności, wpadamy tu w pewnego rodzaju paradoks. Paradoks, by od razu dodać, właściwy przede wszystkim tekstom nowoczesnym. Ryszard Nycz proponuje rzecz rozważać w następujący sposób:

Można by zatem zaryzykować ogólną hipotezę, że z punktu widzenia sposobów ujawniania „piętna osobowego” literaturę XX wieku charakteryzują dwie, po części komplementarne, po części przeciwstawne, tendencje: jedna zmierza do fikcjonalizacji, a druga do empiryzacji głosu autorskiego.²⁰

W przypadku tekstów fikcjonalnych czy, pozornie, czysto autobiograficznych problem będzie może najlepiej rozpoznawalny. Badacz pisze dalej:

Tak więc bezosobowy podmiot fikcjonalnej literatury okazuje się – oglądany od strony kulis artystycznego przedstawienia – podszyty osobową empirią, rezultatem obiektywizacji oraz uniwersalizacji egzystencjalnego doświadczenia piszącej jednostki. Widziany zaś w tej samej perspektywie empiryczny podmiot wypowiedzi autobiograficznej – odśladania z kolei rysy fikcyjne, czy może raczej cechy celowo budowanego konstruktu.²¹

Z tej perspektywy żadnego z tekstów nie sposób traktować jako gatunku niezmałoczonego, jednoznacznego w swoim stosunku do autobiografii i fikcji. Rozpoznawanie obu strategii jest już raczej obowiązkowym punktem wyjścia interpretacji skupionej na podmiocie ujawniającym się w tekstach – nie tylko zresztą literackich. Rodak, dystansując się jednak od konstruktywistycznych i performatywnych teorii podmiotu, proponuje, jak sędzę, nie dość przekonująco, powrót do niemal nieskażonej idei autentyczności. Nie rezygnując z kategorii prawdy, a wręcz eksponując jej doniosłość, wykonuje wysoce ryzykowny gest interpretacyjny. Uobecniać się mają, albo: ostatecznie potwierdzać swoją istotność i adekwatność, owe właściwości tekstu właśnie w materialności dziennika. Dzienniki osobiste czy – odchodząc od terminologii Rodaka – intymne, tworzone wyjściowo wyłącznie dla własnych potrzeb²² nie jawią mi się jako idylliczne przestrzenie autentyczności i niezapośredniczonego stosunku pisarza do samego siebie. Atrakcyjność propozycji interpretowania dziennika także poprzez jego materialność ciekawie poszerza pole badawcze, nie zaś znosi omawiane tu problemy.

¹⁹ Tamże, s. 270.

²⁰ R. Nycz *Literatura jako trop rzeczywistości*, Universitas, Kraków 2001, s. 63.

²¹ Tamże, s. 63.

²² Wydaje mi się kłopotliwe przyjęcie, że takowe, w czystej postaci, mogły istnieć. Problematiczne jest tu uznanie, że pisarz nie bierze pod uwagę możliwości późniejszej publikacji swojego dziennika. Także wielokrotnie pojawiających się w bardzo wielu dziennikach deklaracji, jakoby piszący obawiał się publikacji bądź żądał od znalazcy ich zniszczenia, nie zawsze byłabym skłonna czytać literalnie.

Szmidt „Na przekór sobie (i innym) stworzyć siebie z boku”

Podmiot, poprzez działania w materialności dziennika, które mogą dodatkowo wzmacniać emocjonalne postrzeganie relacjonowanego zdarzenia, może wchodzić w podwójną rolę. Może być zarówno tym, który zdarzenia w określony sposób relacjonuje, jak i odbiorcą relacji, do której we własnym dzienniku może bez ograniczeń powracać. Także nadanie diariuszowi dodatkowych cech, ciążących już ku pewnej jego personifikacji może mieć duże znaczenie – jeżeli bowiem traktujemy go jako miejsce, na które wylewamy łzy, którego struktura materialna jest na tyle istotna, że decydujemy się go zniszczyć czy wydrzeć część zawartości, staje się czymś niezwykłym, czego zawartość (czego istnienie) postrzegana jest niemal jako magiczna. Nawiązanie emocjonalnego kontaktu skutkuje traktowaniem dziennika w sposób, który niekoniecznie musi być analogiczny do tego, w jaki traktuje się inne podmioty ludzkie. Ewa Domańska o problemach dotyczących humanistyki nie-antropocentrycznej i rzeczy, w kontekście postrzegania ich jako „innego”, pisze:

Nie chodzi przy tym o kreowanie obrazu własnej kultury, rasy, płci (i gatunku) przez negację, ale o możliwość rozpoznania się w innym, dostrzeżenie jego odmienności, która staje się wartością pozytywną. To samo można powiedzieć o współczesnych dyskusjach o rzeczach, w których nie są już one postrzegane negatywnie jako zagrażające człowiekowi bytu, lecz pozytywnie – jako współtwórcy ludzkiej tożsamości.²³

Uznanie za zasadne zainteresowania przedmiotem, który staje się w pewien sposób istotnym, nie-bierym elementem tożsamości ludzkiej, w przypadku intymistyki i epistolografii wydaje się właściwie bezdyskusyjne. Patrząc z tej perspektywy, człowiek nawet nie tyle włącza do swojej tożsamości rzecz czy materialność, ile buduje ją w oparciu o nią, zarazem z nią współdziałając. Gdyby jednak pójść krok dalej i rozważyć rzeczy nie tylko jako kolejny rodzaj budulca tożsamości, ale przypisać im pewnego rodzaju sprawczość, rzecz będzie wyglądała znacznie bardziej obiecująco. Próba ponownego zinterpretowania relacji człowieka z rzeczami, której stabilny kształt, podkreślający dominującą, aktywną rolę podmiotu, panującego nad nimi bezwzględnie, przynieść może intrygujące wnioski.

Tożsamość wielu pytań stawianych w badaniach rozmaitych typów dzienników i, nie mniej skomplikowanych, listów, a także autobiografii wydaje się z czasem zakreślać coraz szersze kręgi. Gdy bowiem zastanowić się nad przypadkami dzienników, które ich twórcy udostępniają na bieżąco innym osobom, albo nad tymi, w których obserwujemy wyraźne odniesienia do dziennika jako do osoby, listy wydają się nie tyle przestrzenią zupełnie innego rodzaju komunikacji, ile rodzajem pisania, w którym aspekty te dominują. Gdy natomiast przyjrzeć się sposobom traktowania lub postrzegania aktywności piśmienniczej w przypadku listów i dzienników, nie zawsze to różnice okażą się najbardziej wyraziste²⁴.

²³ E. Domańska *Humanistyka nie-antropocentryczna a studia nad rzeczami*, „Kultura Współczesna” 2008 nr 3, s. 14.

²⁴ Zob. E. Rybicka *Antropologiczne i komunikacyjne aspekty dyskursu epistolograficznego*, „Teksty Drugie” 2004 nr 4, s. 46.

Interpretacje

Fundamentalny jest jednak aspekt komunikacyjny listów. Elżbieta Rybicka pisze:

[...] jego „ty” – przyp. O.Sz.] niezbędność w scenariuszu komunikacyjnym wynika przede wszystkim z faktu, iż praktyka korespondencyjna jest, najkrócej mówiąc, wynajdywaniem siebie i/oprzez Innego.²⁵

Czy w odniesieniu do nocnego „listotwórstwa” Witkacego można mówić o tym procesie? Z pewnością diagnoza ta byłaby zasadna jako część składowa interpretacji ujmującej całą jego epistolografię. Tu jednak warto już się zatrzymać i zwrócić w stronę samego listu.

Po najbardziej typowym dla tej korespondencji zwrocie do adresatki („Najdroższa Nineczko”), autor w pierwszych zdaniach oddaje się typowej dla siebie grze językowej:

Chciałem pójść na spacer, ale boję się, że Matka *byłaby się* (*byłaby się*). *Byłabysię* (czy widziałaś kiedy *byłabysię* latające dookoła miejskich latarni w ciemną noc lipcową?). (s. 24)

Pomyłka w zapisie – Witkacy chciał może napisać, że matka „bałaby się” – albo zawieszenie myśli, skutkujące niedokończeniem zdania, które dookreśliłoby, co stałoby się z matką, gdyby autor listu wyszedł na spacer, wywołuje u niego zabawną grę neologizmów. Powtarzając zapisane słowo (żadne z nich nie jest przekreślone; tylko otwierające kolejne zdanie „byłabysię” jest podkreślone), zdaje się doprowadzać do efektu, jaki niesie za sobą nieustanna repetycja – utratę podstawowego znaczenia, czasami uzyskanie nowego. Witkacowskie „byłabysię”, skojarzone z nocnymi owadami, zaczynają odgrywać tu przez moment pierwszoplanową rolę, eliminując ostatecznie temat problematycznej reakcji Marii Witkiewiczowej. Zajęty tworzeniem neologizmów, Witkacy zdaje się niemal rozładowywać swoje napięcie, odwracając uwagę (swoją, ale także adresatki) od powodów, dla których pisze list. Co ciekawe, w zapisie listowym nie zaznacza on w jakikolwiek sposób swoich neologizmów (poza wspomnianym podkreśleniem „byłabysię”) – w edycji książkowej słowa zapisane są kursywą, potraktowane jako wyrażnie wyróżniające się w tekście, odchodzące od standardowego zapisu. Dalej obserwować możemy kolejne oryginalne rozwiązania: „Piszę go [list – przyp. O.Sz.] do żony: «a gdy na kogoś zawołają, żono! już ją żywcem poślubiono»” (s. 24).

Wyrazista zmiana w cytacie z *Dziadów* Mickiewicza ironicznie określa stosunek piszącego do instytucji małżeństwa. Gdy bowiem przyjrzeć się dziejom jego relacji z żoną, których najważniejszym śladem są listy właśnie, dostrzeżemy bez trudu, że monogamiczne formy małżeństwa były dla Witkacego nie do przyjęcia. Uzależnienie od drugiej osoby i, co gorsza, nawet niewielkie podporządkowanie jej woli, było dla niego absolutnie przerażającą wizją.

Konieczność bycia wolnym i niezależnym, dokonującym wyborów wyłącznie w zgodzie z własnymi postanowieniami, nie była jednoznaczna z tym, że Witkacy

²⁵ Tamże, s. 50.

chciał swoją żonę obezwładniać i pozbawiać wolności. Pragnąc, często w skomplikowany sposób, stworzyć małżeństwo oparte na zasadzie niezależności i oddania zarazem, skazywał się na trudną porażkę. Żona, która w oryginalnie mickiewiczowskiej wersji cytatu, w momencie zawarcia małżeństwa jest żywcem pogrzebana, u Witkacego jest „tylko” poślubiona. Wymiana tego słowa nie oznacza łagodnego banału – jeżeli ktoś jest czyjąś żoną, został poślubiony. Nie sądzę też, że jest to pomyłka – bardziej prawdopodobne wydaje się, że poślubienie jest tożsame z pogrzebaniem – zamiana słów nie zmienia więc wyraźnie znaczenia cytatu z romantycznego poety, ale dodatkowo je wzmacnia. Ponadto fraza „żywcem poślubiona” niesie skojarzenia z przemocą, wykonaniem wobec kogoś gestu uderzającego w jego cielesność i podmiotową niezależność. Akt zawarcia małżeństwa staje się niemal tożsamy z pogrzebem – synteza tych dwóch obrzędów niejednokrotnie, w rozmaitych formach i wariantach, powracać będzie w refleksjach Witkacego. „Żarty” te nie sprawiają wrażenia, jakoby miały na celu rozluźnienie atmosfery. To raczej coś w rodzaju podszytej goryczą błazenady czy gier językowych, za którymi stoi poczucie konieczności wykonania gestów paradoksalnie umacniających pozycję piszącego. Jeżeli bowiem w trudnej sytuacji Witkacy jest gotów zajmować się słowotwórstwem czy trawestowaniem cytatów, pozostaje osobą panującą zarówno nad sytuacją, jak i własnymi reakcjami. Nie daje się jeszcze ponieść emocjom, by zrezygnować z własnej, także tej życiowej i doraźnej, twórczości.

Witkacy, po tym jak wspomina o „wielkiej symfonii niepowodzeń istotnych”, które czekają Jadwigę, zaczyna rozważać wzmiankowane już arystokratyczne pochodzenie adresatki listu. Pełen goryczy i złości przeciwstawia arystokrację krwi arystokracji duchowej. Tę pierwszą, niegodną bycia jego „nawet 1/3 przyjacielem”, przedstawia jako grupę intelektualnie upadłą. Duchowa arystokracja, którą zdaje się sam reprezentuje, skazana jest na drugoplanową rolę. Wnioski dotyczące obowiązującego ładu świata, według którego nie wartość, a pochodzenie człowieka jest kluczowe, wyprowadza on z obserwacji towarzyskiego spotkania. Generalizacja, której dokonuje, budowana jest – jak można sądzić – z powodu zranienia ego. Witkacy próbuje nieustannie przekroczyć, by tak, nieco patetycznie rzec, siebie i swoją kondycję. Wysiłki, które podejmuje, aby nie być przywiązany do miejsca, do swojego statusu społecznego i materialnego, nie przynoszą jednak jego zdaniem dostatecznych rezultatów. Będąc wybitnym, jak sam sądził, i niemającym sobie równych artystą, jest zarazem poniżany przez lepiej urodzonych. Wielokrotnie żartując z tego, że jego żona ma średniowiecznych przodków, wykonywał gest, jak można sądzić, niejednoznaczny. Mając bowiem świadomość absurdalności tego przedsięwzięcia, rozkoszował się faktem, że znajdzie się w ich drzewie genealogicznym²⁶. Stając na przeszkodzie prawidłowości czy konieczności, na własny użytek organizował mikrorewolucję. Kompleks Zakopanego²⁷, czy może: kompleks

²⁶ Zob. J. Degler, *Przypisy*.

²⁷ Por. S.I. Witkiewicz *Demonizm Zakopanego*, w: tegoż *Bez kompromisu*, PIW, Warszawa 1976, s. 494-502.

Interpretacje

bycia artystą z Zakopanego, oddzielonego od wielkich ośrodków miejskich, a także kluczowych ośrodków artystycznych i intelektualnych w Europie, prowadzi do takich na przykład deklaracji, jak w artykule *Powieść (Odpowiedź recenzentom „Pożegnania jesieni”)*:

Inni idioci na podstawie tego, że wielką część życia spędziłem w Z[akopanem] – na tej podstawie deprecjonują wszystko, co zrobiłem, zamiast podziwiać, że siedząc w tej dziurze tyle zrobić mogłem.²⁸

Warto tu odnotować, że Janusz Deglerem, do jakiego artykułu odnosi się Witkacy. Adolf Nowaczyński pisał:

Najgorsze to, że [Witkiewicz] bytuje i butwieje, i siedzi, i gnije w tym Zakopanem. Gigantyczny w swej nowoczesności talent tkwi na złość w najbardziej śmierzdzącej i zatęchłej podgiewonckiej parafialnej dziurze w polskim moście. Zamiast przenieść się do Londynu, z Londynu do Rzymu, z Rzymu do Berlina, z Berlina do Tokio itp. ten Walpurg nadział na siebie własnoręcznie kaftan bezpieczeństwa i zamiera żywcem w najgłupszym, najbeżmyślniejszym, najkretyniczniejszym punkcie Polski, to jest w Zakopanem.²⁹

Rozwścieczony zarzutami, które wydobywają na światło dzienne jego umiejscowienie, Witkacy niewiele mógł zmienić. Borykając się przez całe życie z problemami finansowymi, które zmuszały go do podejmowania niesatysfakcjonującej pracy artystycznej, nie był w stanie wyrwać się z miasta swojego ojca. To podwójne przywiązanie do miejsca, którego nie traktował jako „własnej” przestrzeni, gdy stawało się przedmiotem drwiny albo jednym z argumentów przeciwko niemu, wzmagало poczucie tragicznej kondycji. Problem kompleksów Witkacego związanych z jego szeroko pojętym usytuowaniem powraca w twórczości wielokrotnie. Także w tym liście ten temat pojawia się ponownie w niby-lekkich słowach:

Czyż nie rozumiesz tych wymiarów, w których kontemplacja zwiędłej trawki na stokach Gubałówki zastąpi Ci auto na Riwierze i tłum wybałwochwalczonych bubków? (Burbonów, Burbów, Burbał-kich i-Bóg-albo-nie bór-Kakiała-Kakich.) [26]

Dobra materialne, na których niedostatek cierpiał, często stają się centrum jego listowych rozmów z żoną. Nie inaczej było przed ślubem. W liście pisanym jeszcze przed nim pisał:

2. Oświadczam z góry, że nie potrafię wyrzec się mojej istotnej pracy dla podniesienia standardu życia. Mogę robić, co będę w stanie, obok istotnej linii, ale jeśli moje obrazy i sztuki nie będą miały powodzenia, nie będę wystawiać nieistotnych rzeczy dla reklamy i mogę tylko ograniczyć się do portretów, w co nie mogę wpakować całego siebie i dojść w tym do doskonałości.³⁰

28 S.I. Witkiewicz *Powieść (Odpowiedź recenzentom „Pożegnania jesieni”)*, w: tegoż *Bez kompromisu*, s. 376.

29 J. Degler *Przypisy*, w: S.I. Witkiewicz *Bez kompromisu*, s. 620.

30 S.I. Witkiewicz *Listy do żony (1923-1927)*, s. 11.

Szmidt „Na przekór sobie (i innym) stworzyć siebie z boku”

Słowa brzmiące jak małżeńską intercyza są zarazem deklaracją światopoglądu – Witkacy nie jest w stanie poświęcić swojej twórczości za cenę wyższego statusu materialnego. Kompromis, który proponuje, a który ostatecznie wcielił w życie, to równoległe tworzenie sztuki i literatury wysokoartystycznej oraz, dokonując tu pewnego nadużycia, wysokodochodowej. Witkacy dystansuje się wobec portretów, które wykonuje na zamówienie³¹, a także wobec powieści. Nie okazują się one żyłą złota, zapewniają mu jednak, przynajmniej częściowo, utrzymanie. Zobowiązawszy się do finansowej pomocy żonie, autor *Szewców* zmuszony był do nader intensywnej pracy na wielu polach, która nie przynosiła oczekiwanych materialnych efektów. Frustruje go to podwójnie – nie daje ani oczekiwanego wynagrodzenia, ani obietnicy artystycznej doskonałości.

Zdarzenia, które dotyczą jego najgłębiej skrywanych kompleksów i fundamentalnych życiowych problemów, niosą za sobą daleko idące skutki:

Prawdopodobnie nigdy Ci tego nie daruję. Od dzisiejszego wieczoru (możliwe jest) zależało tak wiele. Nigdy się o tym nie dowiesz i gdyby nie ten list, nigdy byś nie wiedziała o tym, że kąt w bliskości środka ma mały łuk, a dalej może urósć aż w Nieskończoność. I teraz, czy myślisz, że piszę to, co chcę? Mogę s f o r m u ł o w a ć (ohydne słowo) wszystko, co chcę, i zrobię to w powieści, którą mam napisać. (s. 26)

Zraniony autor listu zachowuje się histerycznie. Dotknięcie newralgicznego punktu skutkuje wybuchem – niekończącym się inscenizowaniem rozpacz, w ekspresyjnych słowach zapowiadających osuwanie się w (trudno uciec od młodopolskiego słownika) otchłani. Narastające uczucie, które tworzy coś w rodzaju spirali, w kolejnych partiach listu narasta, nie rozładowuje się. Witkacy sprawia wrażenie, jak gdyby był niemal poza sobą. Źródłowe rozumienie stanu ekstatycznego – „bycia na zewnątrz siebie”, dobrze oddaje stan podmiotu listu. Przekracza on siebie wielokrotnie – wykonuje gesty, które oddzielają „ja” od niego samego. Jednoczesne umniejszenie znaczenie innych osób („Ale jesteś biedna, malutka, potworkowata istota zabłąkana wkoło moich wydarzeń, których nigdy nie pojmiesz.”) skutkuje absolutnie centralną pozycją podmiotu. Jego egotyczny spektakl, a może: spektakl jego zranionego ego, łączy się ze specyficznym stanem świadomości. Tu dochodzimy do najważniejszej i najciekawszej jak sądzę deklaracji Witkacego: „Muszę (zmuszony przez Ciebie) ominąć Twoje małe zakrętki i na przekór sobie (i innym) stworzyć siebie z boku [podkr. – O.Sz.], (s. 27).

Witkacy lokuje wyrażnie poza sobą powód, dla którego decyduje się na tę strategię. Jest, jak pisze, do tego zmuszony – nie wypływa to z jego przemyśleń, ale jest reakcją na działania innych osób. Wybiera więc drogę postępowania, którą można by określić mianem twórczości jako podmiotowości. Nie jestem przekonana, czy rację ma Tomasz Bocheński, gdy pisze:

³¹ Zob. np. ironiczny *Regulamin Firmy Portretowej* „S.I. Witkiewicza”, w: *Bez kompromisu*, s. 95-97.

Interpretacje

Po lekturze listów Witkacego inaczej patrzymy na gest porzucenia czystego malarstwa, a nawet na przekonanie, że powieść nie jest dziełem sztuki czystej. Wiele uczynił bowiem Witkacy, by uwznioślić życiową konieczność, i trudno mu się dziwić.³²

Uwzniesienie konieczności oznaczałoby, że Witkacy rzeczoną konieczność czyni pewną wartością wysublimowaną, wyniesioną ponad życie. Sądzić można natomiast, że szereg jego twórczych działań był raczej próbą przekroczenia życia, rozumianego jako w dużej mierze biologiczna konieczność. Próbował raczej oczyścić swoją sztukę z treści życiowych, które uważał zarazem za konieczne³³. Jeżeli bowiem Witkacy występuje przeciwko (przede wszystkim) sobie, jego celem jest przekroczenie tego, co diagnozuje jako własne „ja”. Chce modelować siebie z dystansu, którego nie osiągnie, jeżeli nie sprzeciwi się również innym – w kontekście wcześniej omawianych zdarzeń nabiera to dodatkowego znaczenia. Pozycja, którą przyjmuje, jest nader ambiwalentna – z jednej strony autor listu właściwie domaga się akceptacji i szacunku, z drugiej zaś uznaje opinię innych za balast, którego musi się pozbyć, aby móc w ustalony wyłącznie przez siebie sposób konstruować swoją podmiotowość. Proces, którego można by się spodziewać, to nieustanne ustanawianie i wymazywanie – utrzymywanie stałej różnicy pomiędzy tym, co konstruowane, a tym, co projektowane, wydaje się tu konieczne. Wychylony w przyszłość projekt podmiotowy jest zarazem ujęty w metaforę przestrzenną. Witkacy staje na zewnątrz siebie, dystansuje się, aby wyjść ze stanu rozpacz. Jak sądzę, ów projekt podmiotowy powstaje w procesie bardzo specyficznego rozpaczliwego konstruowania siebie. Uświadomienie sobie swojego położenia bezpośrednio prowadzi do jego zakwestionowania i niezgody na własną pozycję.

Witkacy ma silne poczucie niezrozumienia (również np. ze strony krytyki literackiej), a także przekonanie, że wynika ona z braku wysiłku, aby tego dokończyć. To poczucie wyraża w krótkich zdaniach: „Ach – czemu nigdy mnie nie zrozumiesz? Odpowiedź b. prosta – bo nie chcesz”. Co ciekawe, Witkacy niemal identycznie odnosi się do krytyków literackich oraz swoich adwersarzy – brak zgody czy zrozumienia dla jego propozycji wynika albo z niewiedzy, albo z czystej niechęci. Radykalne poczucie wyjątkowości splecione z trudnym usytuowaniem, także wobec żony, skutkuje poczuciem niepewności i utraty fundamentów:

Teraz czekam – jestem bezsilny wobec mego losu (życiowego) i czekam wyroku sił nieznanymi (które są we mnie). [...] Widzę twarz bogatego Żyda, który Ci daje samochód na imię. I nic mnie to nie obchodzi. Wierz mi, że nie. Dziś piszę to zupełnie na zimno, mimo że się programowo urządziłem. W ogóle czuję tak szalony wstręt do życia, że nic nie jest go w stanie zmniejszyć ani spotęgować. (s. 27-28)

³² T. Bocheński *Idealne małżeństwo*, w: tegoż *Witkacy i reszta świata*, Oficyna, Łódź 2010, s. 79.

³³ Por. J. Gondowicz „Stargana za trzewia publiczność opadła jak jeden flak”. *Witkacego spektakle potencjalne*, w: tegoż *Paradoks o autorze*, Ha!art, Kraków 2011, s. 123-152.

Szmidt „Na przekór sobie (i innym) stworzyć siebie z boku”

Coraz bardziej ekspresyjny zapis, mniej regularne pismo, coraz większe odstęp między linijkami i „ozdobniki” wzmacniają poczucie dramatyzmu tego wyznania. Witkacy nie skreśla i nie poprawia – list nie sprawia tym samym wrażenia, w myśl deklaracji, pisanego „na zimno”. Wpływ alkoholu zestawiony z poczuciem niezaburzonej świadomości skutkuje wyrażanymi z niezwykłą pewnością refleksjami. Z kolei wizja, która musi wzbudzać w nim emocje pisania, jest zapalczywa. Paradoksalne figury, które proponuje autor listu, są świadectwem z jednej strony silnie tłumionych emocji, z drugiej zaś poczucia przymusu zapanowania nad listem, przy jednoczesnej konieczności wyznawania. Na ostatnich stronach listu widoczne są już także zapiski na boku strony, łączone strzałkami, dopisywane wyraźnie innym przyrządem (prawdopodobnie kredką lub ołówkiem) i innym kolorem (Witkacy zwykle pisał fioletowym atramentem). Rozproszenie i coraz bardziej gorączkowy zapis (na marginesie czytamy niespodziewaną autorefleksję: „Zauważ, że cały czas nic nie napisałem o tzw. „SZTUCE”) pozostają w związku z tym, co wyrażone w tekście:

Coś jest w Tobie utajonego, przyczajonego, co nie jest godne tego, jak ja się do Ciebie odnoszę (odnoszę – kogo – za co?) (znowu piję wermut). Odnoszę Cię w tej chwili na bok, za cenę paru wieczorów. Jesteś głupie zwierzątko, moja Nineczko, które nic a nic niczego nie rozumie. [...] Wiem to, że jestem zawsze zupełnie sam. (s. 28)

Poniżając coraz bardziej żonę (dalej czytamy, że gdyby Witkacy miał Mercedesa „byłby na pewno czymś w jej nędznym życiu”), autor sprawia wrażenie, jak gdyby, mówiąc Gombrowiczem, słowa go mówiły. Strumień tekstu zdaje się coraz bardziej napędzać wyznanie Witkacego. Dość konwencjonalna deklaracja absolutnej i niepowtarzalnej szczerości tego wyznania jest ambiwalentna – z jednej strony przy tak ekspresyjnej odpowiedzi uznać by należało, że mamy do czynienia ze szczerością *par excellence*, z drugiej zaś, że wyznający nie panuje nad wypowiedzią, że metafory do tego stopnia zdominowały jego wyznanie, że dyktują jego kształt. Obsesyjnie powtarzając te same zarzuty i wnioski z autoanalizy ociera się Witkacy o histerię, której trzeźwe oko adresatki nie postrzegało (lub nie postrzegałoby – nie wiemy ostatecznie, czy list do niej dotarł) bezkrytycznie.

Kontrast, jaki powstaje pomiędzy zakończeniem listu („Całuję Cię b. serdecznie. Twój Staś”) a omawianym zapisem, jest ogromny. Należy dodać oznaczony gwiazdką przypis:

Wszystko, co napisałem, jest zupełną błagą pijanego, chwilowo opuszczonego przez wszystkich tego. Nic temu nie wierz i bądź zawsze tą samą jak zwykle Niną, a świat kiedyś otworzy Ci wszystkie wyjścia na Nieskończoność szczęśliwych przypadków. Jednego wymagam od mojej Żony (!?!?!). Żeby mnie nigdy nie okłamywała. Za to nie zabiję jej nigdy. (s. 30)

Podsumowanie to rozumieć można co najmniej na dwa sposoby – albo jako unieważnienie wyznania (co jest chyba niezbyt przekonujące), albo jego paradoksalne potwierdzenie. Czytająca, wobec której – tu powracamy do artykułu Elżbiety Ry-

Interpretacje

bickiej – autor wyznaje i się kreuje, otrzymuje pełny ekspresyjnie wyrażonych zarzutów i oczekiwań list, po czym piszący wykonuje gest, którego znaczenie można by czytać jako jej kolejne deprecjonowanie, określona jest jako ta, która nie jest w stanie właściwie na nie zareagować. Istotne jest także to, że Witkacy (w tym fragmencie) postrzega wieczorne zdarzenie raczej jako incydent, wykraczający poza standardowe zachowania żony – stąd apel, by była ona „tą samą jak zwykle Niną”. Sprzeczności wewnątrz tego listu, tu najbardziej wyraziste, nie mogą być postrzegane tak, jak zwykle się to robić w lekturach tekstów literackich. Jak powiedziałby Witkacy, „babranie się w bebechach” wymaga uwzględnienia wielu kontekstów – także tego, że nie tyle słuchamy lub czytamy, ile podsłuchujemy wyznanie.

Abstract

Olga SZMIDT
Jagiellonian University (Kraków)

“Against oneself (and others) create oneself from awry”. On one letter of Witkacy to his wife

The article comprises some theoretical reflections on the epistolography as well as an interpretation of one of Witkacy's letters to his wife. The author draws especially on the research dealing with the epistolographic subject as well as the materiality of the personal document (especially pertinent in this context is the work of Paweł Rodak). The concept of subjectivity emerging from this letter as well as a specific personal and interpersonal situation accompanying its coming into being, lead the author to refer to the category of self-creation, self-reflection, confession and authenticity. The constellation of issues emerging from this interpretation situates the reader in a specific position – the subjectivity is constructed by both the letter's author and its recipients (the addressee and a reader).

Sebastian BOROWICZ

Łzy jednoroźca.

Szkic do fantazmatycznej biografii obrazu¹

Dla M.P.

„Obrazem rzeczy jest pragnienie”²

W odręcznym komentarzu do swojego wiersza *The Unicorn: a consideration of adolescence* James K. Baxter pisał:

3. Jednorożec i chłopiec są odróżnialni, chociaż nie całkiem rozdzieleni. Jednorożec to hybryda, zwierzę i duch zamieszkujący wszechświat młodzieńczego umysłu. [...] 4. Nieznana jest mu mieszczańska rozwaga [...]. Stada, które powracają pod wieczór do owczarni są drobnomieszczańskie w swej świadomości [...] nie rozumieją rytualnej walki poety-jednoroźca w lesie nieświadomego umysłu, nie mogą jednak rozprawić się z jego radością, ponieważ wypływa ona z nadprzyrodzonego cierpienia. [...] 4A. Jednorożec jest niemy [...] odkąd tajemnica jego bytu została przed nim ukryta. Raz po raz wpatrywał się on w czarny kryształ siebie, staw pośrodku lasu i widział tylko potworny obraz, białą zębę

¹ Serdeczne podziękowania za wszelkie krytyczne uwagi, komentarze i spostrzeżenia składam prof. A. Nasilowskiej, prof. J. Kordysowi, prof. G. Malinowskiemu oraz dr K. Kołakowskiej.

² M. Scève *Delia*, przedmiot najwyższej cnoty, decyma XLVI, przeł. M. Jastrun.

Interpretacje

z bezużytecznym rogiem. Gdyby odkrył mowę, coś mógłby powiedzieć oprócz – Cierpię, dlatego jestem. [...] 4B. Mimo że jednorożec nie może mówić, jest zdolny do płaczu. Łzy jednorożca to wiersze i przysłowia. Lśnią pośród skał w leśnym poszyciu. Czasem myśliwy odnajduje [łzy?] jednorożca i staje zdumiony na widok tych [bolesnych/zadziwiających?] kamieni³.

Rozrzucone w leśnym poszyciu *curiosa* to uzewnętrznione pamiątki chłopięcej wyobraźni, która styka się z otaczającą rzeczywistością płaszczyzną niewysłowionego pragnienia⁴. Miejsce zetknięcia jest jednocześnie miejscem rozczepienia, w którym, niczym bolesna rana, pojawia się wyraźnie nakreślona granica *phantasma* – *eikon*⁵, wnętrza i zewnątrz⁶, Ja – Ty⁷. Relacja tożsamości zostaje zerwana – chaos pierwotnych wrażeń i emocji zastyga w swoim odbiciu. Patrzymy⁸. Rozdzieleni zyskaliśmy „krystaliczność widzenia, gęstość wibrujących zapachów, głęboki powiew kolorów”⁹. Niczym nieskrępowana cielesność figur olśniewa oczy, pulsuje słodczy estetycznego uniesienia. Nasz nowy, euklidesowy świat obrazów i tautologii jest jednak martwy;

³ J.K. Baxter *The Unicorn: a consideration of adolescence. Appendix 4*, w: *Spark to a waiting fuse. James K. Baxter's correspondence with Noel Ginn 1942-1946*, ed. P. Millar, Victoria University Press, Wellington 2001, s. 538, przeł. autor. Zob. M. Sceve decyma LVII (poeta-jednorożec/kochanek wewnętrznie podzielony, *je – moi*), przyp. 61; J. Przyboś *Jednorożec*, w: tegoż *Utwory poetyckie*, t. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1994; A. Stern *Poezja jest jasnowidzeniem*, w: tegoż *Alarm nocny*, Czytelnik, Warszawa 1970, s. 86. Por. instalacje D. Hirsta: *The dream*, *The child's dream* oraz *The broken dream*.

⁴ Por. teorię relacji z obiektem M. Klein, tejże *Miłość, poczucie winy i reparacja oraz inne prace z lat 1921-1945*, przeł. D. Golec, A. Czownicka, t. 1, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2007.

⁵ Zob. Platon *Sofista* 236c. Gr. *phantasma* od czasownika *phaino* ‘pokazać, ukazać, świecić’, ie. *b^heh₂*- ‘świecić, błyszczeć’, pie. *b^hh₂*- ‘lśnić, pojawiać się, wydawać się’, *eikon*, ie. **ueik-* ‘być podobnym, przypominać’, R. Beekes *Etymological Dictionary of Greek*, Brill, Leiden 2010, s. 382, 1545.

⁶ „Bóg oddzielił się od siebie samego, aby pozwolić nam mówić, zdumiewać nas, zadawać pytania. Uczynił to, nie mówiąc, ale milcząc, pozwalając w milczeniu zawiesić swój głos i swe znaki – pozwalając na roztrzaskanie tablic”, J. Derrida *Edmond Jabès i pytania księgi*, przeł. A. Wodnicki, „Literatura na Świecie” 2001 nr 7, s. 142.

⁷ O pierwotnej jedności ty i obrazu ty w umyśle ja, A.P. Kowalski *Myślenie przedfilozoficzne. Studia z filozofii kultury i historii idei*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 2001, s. 168.

⁸ „Patrzenie możliwe jest tam, gdzie znika tożsamość [...]”. Świat homogenicznej tożsamości jest światem niedostępnym wzrokowi, niewidzialnym”, M. Rusinek *Retoryka obrazu. Przyczynek do percepcyjnej teorii figur, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2012, s. 175.

⁹ T. Żukowski *Pożegnanie rewolucji*, „Topos” 2005 nr 3, s. 169.

Borowicz Łzy jednorożca

po śladach naszych nie przejdzie jednorożec,
nie wskresimy okrętu w zatoce pawia róży
została nam nagość i stoimy nadzy.¹⁰

Pęknięcie to czas wygnania, początek alegorezy – narodzin praw logiki i języka przeźroczystego. Jednorożec schodzi z górskiego stoku. Widzimy go w świecie, w którym nie istnieje, gdyż istnieje w nim jedynie jako obraz. W miejscu ciszy roni łzy z kryształu, poszukuje strzały, która położy kres cierpieniu zbezczeszczonego lasu¹¹. Pozostawione ślady rozbłyskują światłem fantazmatu, są erupcją wnętrza, wyrazem głębokiej emocji, traumy, reakcją na pojawienie się czasu p.o. Niewzruszenie wskazują miejsce rozsunęcia zdobne w inskrypcję miłosnego wyzuczenia... *à mon seul désir*¹².

Łzy jednorożca to zagubione klejnoty pamięci, obrazy pierwotnej doskonałości, czystości, ale także bolesnego aktu rozerwania, doznawanego cierpienia, nieustającego braku¹³. Wnętrze łzy nie jest jednak zaprzepaszczałą pustką inercji, entropii czy nieistnienia. Jest dynamiczną, agresywną, rozciągającą się, rozpletniającą i różnicującą materią, która rozbłyszcza się nieobecny, dąży ku i n n e m u – ku pełni, ku ponownemu złączeniu. Jej

puste miejsca [...] nigdy nie bywają puste. Rozrastają się we wszystkich kierunkach [...]. Ten, którego już nie ma, nie mieści się w ciasnym kręgu ogarniającym go za życia. Odkąd zniknął, zamieszkuje wszystkie miejsca jednocześnie, wypełnia najbardziej niepojęte pojemności. Jego materia nieuchwytna, jego duch dotykalny zastępuje nam wszystkie drogi, staje się kretem w czarnoziemie naszych snów.¹⁴

Poeta na zawsze zostaje oddzielony od fantazmatycznej hybrydy zamieszkującej wyobraźnię jego dzieciństwa. Nieustannie odnajdując jej tropy, pamiętki, klejnoty skryte w potężnym lesie jaźni – zwiedziony ich czarem – „przypomina myśliw-

¹⁰ Z. Herbert *Do Ryszarda Krynickiego – List*, w: tegoż *Raport z oblężonego miasta i inne wiersze*, Instytut Literacki, Paryż 1983, s. 26. Por. *verbum* C. Brăncușiego *Quand nous ne sommes plus enfants, nous sommes déjà morts*.

¹¹ Zob. A. Muñiz *On the Unicorn*, „Mississippi Review” 1984 nr 13, s. 105; A. Czerniawski *Polowanie na jednorożca*, w: tegoż *Selected poems*, transl. I. Higgins, Harwood Academic Publishers, Amsterdam 2000, s. 26.

¹² Motto umieszczone na namiocie z tapiserii *La Dame à la licorne*, przed którym postać kobiety składa do szkatuły klejnoty, Musée national du Moyen Âge – Thermes et hôtel de Cluny. Motyw ten obecny jest m.in. w poezji Karola Orleańskiego: „*Ma maitresse, mon seul desir / Plus qu’oncques sous vueil server*” czy Johna Talbota: „*Mon seul desir / Au Roy et vous / Est bien server / Jusqu’au mourir / Ce sachant tous / Mon seul desir / Au Roy et vous*”.

¹³ Zob. obrazy-klejnoty Fatimy Ronquillo, np. *Hand with Lover’s Eye* (2011).

¹⁴ J. Ficowski *Puste miejsce po*, w: tegoż *Wszystko to, czego nie wiem*, Tower Press, Gdańsk 2000, s. 16.

Interpretacje

ca, co Dianę zoczył”¹⁵. Odtąd jego rolą pozostaje iść śladem podzielonego świata, tropem rozrzuconych łez, „badać i penetrować symboliczne lasy zamieszkane przez jednorożce [...] kuszony przez Honoriusza Augustodunensisa i przez jego fantastyczne geografie, w których objaśniane jest [...] jak dociera się do Zagubionej Wyspy i jak się chwyta bazyliuszka, będąc wyposażonym jedynie w kieszonkowe lustro i niewzruszoną wiarę w *Bestiariusz*”¹⁶. Jedynym drogowskazem opuszczonego jest księga fantazmatów. Jedynym oparciem – *doksa*¹⁷.

„Zgaś mi oczy, Twój obraz nie zgaśnie / [...] Wyrwij mi serce, myśl zostanie we mnie”¹⁸

Poetycka glosa Jamesa K. Baxtera, wpisując się w świat surrealistycznej wyobraźni S. Dalego, R. Magritte’a, P. Prokscha czy L. Kándla, pozostaje częścią szerszej metafizycznej narracji, w której od wieków napotykamy syleptyczne figury poety-jednorożca, poety-myśliwego, ślady-tropy, nieprzeniknione, fantastyczne las-wyobraźnię, łyzy-klejnoty, źródło-fontannę, lustrzane odbicia, nagonkę, pochwycenie, śmierć. Narracja ta jest nie tylko popularnym toposem literackim i malarzkim, ale (jako zbiór wzajemnie powiązanych ze sobą obrazów) staje się – w kategoriach hermeneutycznych – wizualizacją fantazmatycznej biografii obrazu, którego „narodziny” to moment ontologicznego cięcia, chwila, gdy zastygająca łyza jednorożca spływa w milczeniu, bezgłośnie, bez wypowiedzianego słowa. Związek biografii obrazu i narracji jednorożca wynika jednak nie tyle ze szczególnych własności i cech obrazowych czy prawa ikonograficznej analogii. Tym, co wiąże oba tematy, niczym splot nici drogocennej werdiury, jest odwołanie się w ich opisie do pojęć właściwych sferze emotywnej – uczucia między dwójgim ludzi. W europejskiej sztuce i literaturze jednorożec jest wyrazem wspólnoty, jedności, miłości, kochającego, czystego i szlachetnego serca¹⁹. Ryciny Jeana Duveta (1485-1570) za pomocą figury jednorożca wyrażają alegorycznie miłość Henryka II do Diany de

15 A. Jamyn *Przypominam myśliwca*, przeł. K. Jaworski. Poeta jako myśliwy zob. przyp. 72; Cz. Miłosz *Rok myśliwego*, Znak, Kraków 2001, zwłaszcza wiersz R. Jeffersa *Kochaj dzikiego łabędzia*, który Miłosz przywołuje we wstępie jako motto całej swojej twórczości; T. Nowak *Rzecz o śladach*, w: tegoż *Półbaśnie*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1976, s. 304. Myśliwy-poeta to jednocześnie jednorożec – ofiara miłosnego pragnienia, por. przyp. 65.

16 U. Eco *Dopiski na marginesie „Imienia róży”*, w: tegoż *Imię róży*, przeł. A. Szymanowski, PIW, Warszawa 1996, s. 598.

17 Tj. (wg kategorii kognitywnych) obraz świata w umyśle człowieka.

18 R.M. Rilke *Das Buch von der Pilgerschaft*, w: tegoż *Das Stunden-Buch*, Insel-Verlag, Leipzig 1918. Na stronie tytułowej wydania pojawia się przedstawienie fontanny-drzewa. Cytowany fragment w przeł. W. Markowskiej.

19 F.L. de Uretta *Historia Ecclesiastica, Politica, Natural, y Moral, de los Grandes y Remotos Reynos de la Etiopia Monarchia del Emperador Uamado Preste Juan de las India*, en casa de Pedro Patricio Mey, Valencia 1610, s. 245.

Poitiers²⁰. Miłość, więź i oddanie symbolizuje pierścień z Rijksmuseum dekorowany figurą jednoroźca i postacią leżącej kobiety²¹. Między nimi umieszczone zostało rubinowe serce, na nim zaś diament, w który swój róg wbija zwierzę. Przeciwną stronę szyny zamykają splecione dłonie kochanków. W fantastycznego jednoroźca zdaje się przemieniony zakochany w Odecie Swann²². Czas ikon, pustych idoli – łez jednoroźca to natomiast czas rozpadu owej więzi wybrzmiewający w słowach takich, jak rozłączenie, rozstanie, rozczepienie, opuszczenie, podział, cierpienie, milczenie. Związek między obrazem i jednoroźcem a – określającą istotę ich relacji – więzią wygasłej namietności odzwierciedla litografia Salvadora Dalí *The agony of love or the unicorn*. Jednorożec „korytarzuje” na niej potężnym rogiem przebijając „olbrzymich ścian bułeczek”²³. Kres miłości staje się zaczątkiem metafizyki. Pustka uśmierconego serca rodzi perłową łzę-obraz będący znakiem²⁴, *mirabilium*, monstrum, świadectwem rozpacz, potomstwem grozy, naznaczonym naśladowczym pięknem wspomnieniem *stasis* – Raju czystego, „gdzie ptaki miały barwę czasu, a motyle na kwiatkach komponowały opatrnościowe harmonie; gdzie róża była różowa, ponieważ chrząszcz był zielony i dlatego siadał na niej”²⁵. Zastygłe łzy przynależą już do zmysłowego świata obiektów rozłączonych. Przeszyty strzałami *Martyred Lover* trzyma w ręku jeden z nich; to oprawiony w perły klejnot-obraz, ślad, „oko zebrzące łzą twojej litości, / usta krzyczące o łaskę zagłady”²⁶, odbicie „czasu snienia” (łac. *tempus*, por. pie. **temp-* ‘rozciągać’), pierwotnego świata jedności wyobrażeń i postrzeżeń, który bezpowrotnie rozpada się na

20 Zob. *Allegoria dell'amore* (1495 r.) Filippino Lippiego, kolekcja Conte Rasini, Mediolan oraz „tapiserię kochanków” z Basel (1490-1500 r.), na której widnieją para kochanków w ogrodzie miłości. Uczucie pożądania zostało oddane za pomocą metafory polowania, por. przyp. 27.

21 1550-1600 r., nr inw. BK-1965-48.

22 M. Proust *Du côté de chez Swann*, Gallimard, Paris 1919, s. 32.

23 M. Białoszewski *Zet*, w: tegoż *Rachunek zachciankowy*, PIW, Warszawa 1959, s. 8; wspomniana litografia przedstawia jednoroźca przebijającego rogiem puste, krwawiące serce w murze. Na końcu rogu widoczna jest biała kropla (łza), poniżej leży ciało kobiety, *Dali Retrospective Suite*, vol. IV 1978, zob. wiersz *Cisza leśna* M. Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej („miłości [...] / [...] wbij mi w serce do dna tęczowy twój jednoroż”).

24 „Znak”, psł. *znakъ* < ie. **gnōk* < morfem ie. **ġen-* ‘rodzić’, **ġen-* ‘znać’, por. gr. *gnōma*, łac. *gnōmen*; ie. **k^wer-əs*, **k^werōr* ‘znak, rzecz niezwykła, osobliwość, monstrum’, gr. *téras* ‘znak, cud, cudowne, niezwykle zjawisko, dziw, monstrum, osobliwość’, stind. *ā-ściaryah* ‘cudowność, dziwne zjawisko’, lit. *keras* ‘cudowne zjawisko’, psł. **āra* ‘urok, czar’, wymienione formy pochodzą od pie. **k^werh²-* ‘robić’ ≈ ‘czarować’, A.P. Kowalski *Myslenie przedfilozoficzne*, s. 124-125, 136.

25 A. Gide *Traktat o Narcyzie (Teoria symbolu)*, w: tegoż *Immoralista i inne utwory*, przeł. I. Rogozińska, Czytelnik, Warszawa 1984, s. 34.

26 Obraz F. Ronquillo; M. Scève decyma LXXXII, przeł. Z. Bieńkowski.

Interpretacje

phantasmoi i *ta aistheta*. Zniewalająca dominacja pęknięcia, wzniosłego brzegu rodzi czas linearny wyznaczający zawsze jakieś *p r z e d i p o*. Powstała rana, jak każda granica jest traumatyczna, bolesna. To zarówno rozziwająca się brakiem przepaść, jak i „miejsce święte”, miejsce zetknięcia, złączenia – ogród miłości²⁷, *hortus conclusus*²⁸, *temenos*²⁹ i *templum*³⁰ – miejsce spotkania, otwarcia, ponownego spojrzenia; to miejsce wyobraźni, ale i wymagające ofiary miejsce obrazu, gdyż „duchowość jednorożca jest kapryśna. Domaga się ujścia w rytualnej przemocy, miłości czy samobójstwie”³¹.

„W Kraju Rozkoszy przechadzają się
powabne Jednorożce”³²

Ślady jednorożców przechowane zostały w rozmaitych mitach, podaniach, baśniach, astrologiach³³, na kartach aleksandryjskiego *Physiologusa* czy średniowiecznych bestiariuszy. Ich łzy odnajdujemy w renesansowych i barokowych wunderkamerach³⁴ czy arabskich mirabiliach. Na obrazie Domenico Rempsa (1620-1699)

²⁷ *Hortus deliciarum*, zob. W. Blake *The Garden of Love*. Typowy dla kultury dworskiej okresu średniowiecza i renesansu motyw ikonograficzny oraz topos literacki. W przestrzeń otoczonego murem ogrodu wpisana jest fontanna-źródło (*fons hortorum*); jest to miejsce miłości, pożądania oraz śmierci, zob. liczne tapiserie ze sceną polowania na jednorożca przy fontannie, por. przyp. 20.

²⁸ Zob. np. tzw. tryptyk erfurcki (1420 r.).

²⁹ Gr. *temno* ‘dzielić, odcinać’, por. pie. morfemy **tem-* ‘ciąć’ oraz **tend-* ‘rozciągać’.

³⁰ Pie. morfem **temp-* ‘rozciągać, łączyć, obejmować’, por. łac. *tempus* oraz *contemplare* ‘ogłądanie, przypatrywanie się’, M. de Vaan *Etymological Dictionary of Latin and the other Italic Languages*, Brill, Leiden 2008, s. 610-611.

³¹ J.K. Baxter *The Unicorn*, s. 538, przeł. autor. Zob. teorię tzw. kryzysu ofiarniczego oraz pożądania będącego wynikiem rywalizacji R. Girarda *Od mimetycznego pożądania do upiornego sobowtóra*, w: tegoż *Sacrum i przemoc*, przeł. M. i J. Plecińscy, Wydawnictwo Brama, Poznań 1993, s. 199-231.

³² S. Grochowiak *XX Zen*, w: tegoż *Haiku-images*, PIW, Warszawa 1978.

³³ Zob. *monokeros moschos* – symbol pierwszego dnia księżycowego w orfickim zodiaku lunarnym, *Astrologika Ephemerides*, fr. 273 (29), O. Kern *Orphicorum Fragmenta*, apud Weidmannos, Berlin 1922, s. 276; tzw. księgi losu (rodzaj gry-przepowiedni), np. Lorenzo Spirito *Libro delle Sorti* (Perugia 1482), gdzie odnajdujemy postaci króla Artura (symbol jednorożca) i występującego z nim w parze króla Karola (symbol diamentu), a także znak Panny z jednorożcem. Astrologiczne odniesienia ma również przedstawienie hybrydy-jednorożca (ogon w postaci węża z ptasią głową, pod jednorożcem protoma psa wyrastająca z ziemi) na tzw. rogu Ulfa z York Minster wykonanego w Salerno prawdopodobnie przez mistrzów islamskich (obraz lunarny – 3 fazy księżycy?).

³⁴ S.G. López *Natural collections in the Spanish Renaissance*, w: *From private to public. Natural collections and museums*, ed. M. Beretta, Science History Publications/USA,

z kolekcji Museo dell'Opificio delle Pietre Dure we Florencji widzimy łzy-klejnoty schowane w niewielkim *Scarabottolo*. W kosmografii XIII-wiecznego geografa al-Qazwiniego zatytułowanej *Księga cudów stworzenia i dziwów istnienia* natrafiamy natomiast na łzy oryksów mające moc antidotum na wszystkie trucizny. Do dziś w folklorze arabskim (Irak) funkcjonuje przeświadczenie o magicznej mocy *dumū' al-karkadan* służących za paciorki różańca (*subha*)³⁵. Wedle lokalnych legend i opowieści pochodzą one od spragnionych jednorożców, które po długotrwałej wędrówce, w osamotnieniu, znajdując zbawienne pustynne źródło, ronią łzy z bólu i wyczerpania. W czystej, źródlanej wodzie ulegają one utrwaleniu, memoryzacji; zastygając zamieniają się w cenne czerwone kamienie, które zyskują właściwości syleptycznego *pharmakonu*³⁶. Ich magiczny status wskazuje też, że musimy porzucić płaszczyznę *phronesis*, perspektywę racjonalnego oglądu. C z a r³⁷ jest tu jednocześnie koniecznym uzupełnieniem bycia łzy, jej genealogii czasu złączenia, inaczej pozostawałaby ona zwykłym klejnotem.

Znak-*mirabilium* wymaga zawierzenia (gr. *pistis*). Rozkwita jedynie w świecie *doksy*, która jest miejscem fantazji, mniemania budującego fałszywą pustkę „niewiedzy” – ukazania opartego na oglądzie zmysłowym (gr. *aisthesis*)³⁸. Tam właśnie

Sagamore Beach 2005, s. 13-40. Drogie kamienie, jak szmaragdy lub inne cenne okazy mineraliczne, przechowywano w wunderkamerach razem z rogami jednorożców. W zbiorach elektora saskiego Augusta Wettyna (1553-1586) znajdujemy je skatalogowane razem w dziale „cenne kamienie, rogi jednorożców i nosorożców”, H. Nickel *The graphic sources for the 'Moor with the Emerald Cluster'*, „Metropolitan Museum Journal” 1980 nr 15, s. 203.

³⁵ W języku arabskim jednorożce zwane były *kardunn*, *karkadann*, *harīsh*, A. Contadini *A bestiary tale. Text and image of the unicorn in the Kitāb na' t al-hayawān (British Library, or. 2784)*, „Muqarnas” 2003 nr 20, s. 17-33; R. Ettinghausen *Studies in Muslim iconography I. The Unicorn*, Smithsonian Institution, Washington 1950.

³⁶ J. Stetkevych *In Search of the Unicorn. The Onager and the Oryx in the Arabic Ode*, „Journal of Arabic Literature” 2002 nr 33:2, s. 121; por. kamień karbunkulowy (antraks) mieszczący się pod rogiem jednorożców, Wolfram von Eschenbach *Parsifal* 482.24-483.5, Albert Wielki *De mineralibus* 2.2.3. *Pharmakon* może oznaczać zarówno ‘lek’, jak i ‘truciznę’, zob. J. Derrida *La pharmacie de Platon*, w: tegoż *La dissémination*, Éditions du Seuil, Paris 1972; tegoż *Pozycje. Rozmowy z Henri Ronsem, Julią Kristevą, Jean-Louis Houdebinem i Guy Scarpettą*, przeł. A. Dziadek, Wydawnictwo FA-art, Bytom 1997. Pojęcie *pharmakonu* Platon zestawia jednak nie tylko z pismem (*Fajdros*), ale również z pojęciem *mimesis* (*Państwo*).

³⁷ Czar jako forma działania, zob. przyp. 24.

³⁸ Gr. *doksa* ‘mniemanie’ od *dokein* ‘ukazywać, widzieć, myśleć’, ie. **deḱesyeti* ‘postrzega, czyni wiadomym i widomym, pokazuje’. Od czasów Ksenofanasa z Kolofonu to przeciwieństwo *episteme* – wiedzy, prawdy, J. Gajda-Krynica *Platoński Tejatat – propedeutyka teorii sądu*, w: *Kolokwia Platońskie. Tejatat*, red. A. Pacewicz, Instytut Filozofii Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2007, s. 102.

Interpretacje

żyją – jak pisze Ktezjasz – dzikie osły, duże jak konie lub jeszcze większe. Całe są białe, jedynie głowa jest barwy purpury, a oczy są koloru ciemnoniebieskiego. To zwierzę ma róg pośrodku czoła, długi na łokieć. [...] Tych, którzy pili z takich rogów [...] nie ima się ani płasawica, ani epilepsja; nie szkodzą im nawet trucizny.³⁹

Ta magiczna zoografia jest przede wszystkim Herodotejską „kartografią niemożliwą”, przestrzenią nieeuklidesową, mapą ludzkiej wyobraźni, jej brzegów, krańców i marginesów zasiedlanych przez najdziwniejsze, zdeformowane ludy i zwierzęta. To „brama do zwierzyńca jednorożców”⁴⁰, powierzchnia wstęgi Moebiusa, heterotropia, miejsce, w którym nie można ostatecznie oddzielić wnętrza (świata znanego, w którym uczestniczymy) od zewnątrz (świata nieznanego). Stąd opowieści o jednorożcach pojawiają się u podróżników, kupców, średniowiecznych „logografów” podążających ku pustkowiom Baktrii, pustyniom Nubii i Abisynii – tam, gdzie z perspektywy nas-Hellenów zdaje się niknąć granica rozdzielająca postrzeżenia (gr. *aistheseis*) od wyobrażeń (gr. *phantasiai*). Owe „miejsca ciszy” są przestrzenią niemożliwego – „rejonem fałszu”, w którym napotykamy nieeuklidesowe bestiariusz – jednorożce, chimery, gryfy⁴¹. W *Imieniu róży* księga z jednorożcem, *De bestiis*, znajduje się w sali ze zwierciadłem, w strefie LEONES, zawierającej „księgi kłamstwa”. Dla przemierzających biblioteczny labirynt Adsa i Wilhelma

³⁹ Ktezjasz z Knidos *Indika*, w: Focjusz *Biblioteka* 72, 48b, przeł. O. Jurewicz; zob. Filostrat *O Apoloniuszu*, tamże 241, 325a; Megastenes (*Indika*) mówi o zwierzęciu zwanym kartazoon. Róg jednorożca ma moc oczyszczania z wszelkich trucizn, zob. np. grotę jednorożca w ogrodach Villa di Castello należąca do rodu Medicich, tapiserię *Jednorożec przy fontannie* Anny Bretońskiej (Metropolitan Museum, The Cloisters), *Ogród rozkoszy ziemskich*, H. Boscha (lewy panel), przerys tapiserii *Dama z jednorożcem w hortus conclusus* zaopatrzonej w inskrypcję *Venena pello* z kolekcji François Rogera de Gaignières (Bibliothèque Nationale de France, Paris Ms Pc 18 fol-15), grafikę J. Duvert’a (tzw. Mistrz z Jednorożcem) *La Licorne purifie l’eau d’une Skurce* czy rycinę Laurentiusa Catelanusa z 1625 z przedstawieniem jednorożca i inskrypcją umieszczoną nad rogiem: *Pello venena procul*. A. Fredro pisze, iż „Jednorożec z natury leczy wszelkie jady / Bo w nim złożone skarby męstwa i porady” (tekst z uwspółcześnioną ortografią), tegoż *Na starodawny klejnot Boncza*, w: tegoż *Zwierzyniec Iednorożcow. Z Przydatkiem Rożnych Mow, Seymowych, Listow, Pism y Dyskursow, tak Polskich, iako y Łacińskich przez Franciszka Glinke Zebrany y Ogłoszony Łacińskich przez Franciszka Glinke Zebrany y Ogłoszony*, Drukarnia Jezuitów, Lwów 1670, s. A3.

⁴⁰ Tamże, s. B.

⁴¹ Zob. słynną emaliowaną szkatułę ze skarbca katedralnego w Ratzbonie (1410-1420), której ściany zewnętrzne i wewnętrzne zdobi jednolite gwiaździste niebo, co zakłóca tradycyjną logikę wnętrza i zewnątrz. Powierzchnia zewnętrzna ścianek dekorowana jest przedstawieniami jednorożców, jeleni, chimery, gryfów, lwów. Dodatkowo w ścianki boczne oraz pokrywę wbudowane są, niczym okna, prostokątne fragmenty kryształu górskiego, możemy więc spojrzeć na przestrzał szkatuły. Całość sprawia wrażenie figury osobiwej. Z tych samych warsztatów flamandzkich pochodzą dwa emaliowane puchary z analogiczną dekoracją (obecnie w Kunsthistorisches Museum w Wiedniu).

z Baskerville jednorożec jest zwierzęciem rzeczywistym, choć obaj wyobrażają go sobie inaczej.

Pewien wenecki podróżnik – jak wyjaśnia Wilhelm – ruszył w bardzo odległe strony, nader bliskie *fons paradisi*, o których mówią mapy, i widział jednorożce. Lecz uznał je za grubiańskie i bez wdzięku, za brzydkie i czarne. [...] Potem ten opis, wędrując od *auctoritas* do *auctoritas*, przeobraził się wskutek kolejnych przeróbek dokonanych przez wyobraźnię, i jednorożce stały się zwierzętami powabnymi, białymi i łagodnymi.⁴²

Czarny jednorożec z opisu weneckiego podróżnika to „czarny kryształ siebie”, pierwotna hybryda, której zniekształconym, fantastycznym odbiciem staje się „biała zebra z bezużytecznym rogiem”, w której realne istnienie wierzy Adso⁴³. Brak wiedzy, niepewność uruchamia uspiiony mechanizm fantazji. Obrazy fantazmatyczne, dzikie i agresywne wypełniają puste miejsca, zasiedlają odległe przestrzenie. Wszak fantazja – jak pisze Gaston Bachelard w *Wodzie i Marzeniach* – „nie tyle jest zdolnością kształtowania obrazów rzeczywistości, ile zdolnością kształtowania obrazów, które poza rzeczywistość wykraczają”⁴⁴ – obrazów fantastycznych, które nie byłyby tylko odbiciem postrzeganego świata, ale wyrastałyby poza sferę naocz-

⁴² W epoce nowożytnej zwierzę to uchodziło za rzeczywiste, zob. m.in. F.A. de Somnitz *Disputatio physica de Monocerote, Einhorn*, imprimebat Johannes Nicolaus Ernestus, Stargardiae Pomeranorum 1701. „*Tę animal czy re vera jest na świecie, niemiała jest między uczonemi kontrowersja*”, *Nowe Ateny* Benedykt Chmielowski, zob. tzw. szkielet jednorożca O. von Guerickego, który był przedmiotem dociekań Leibniza. Jednorożce były wielokrotnie widziane w Europie, Afryce, Azji czy na Bliskim Wschodzie. W 1386 roku Jan z Hesji widział jednorożca oczyszczającego rzekę Mara z trucizny za pomocą swojego rogu (por. gorzkie wody rzeki Mara i cud Mojżesza), liczne przykłady podaje O. Shepard *Lore of the Unicorn. Folklore, evidence and reported sightings*, Forgotten Books, Charleston 2007, s. 63-72. Także Pantagruel posyła Gargantui trzy „oswojone jak młode kocięta” jednorożce zakupione przez Gymnasta. W logice, tzw. ontologiczny paradygmat jednorożca, zwłaszcza u G. Fregego, L. Wittgensteina, D.Z. Phillipsa czy S. Kripkego.

⁴³ Czarnego jednorożca z ujeżdżającym go *transi* napotykamy w *Bardzo bogatych godzinkach księcia de Berry* (na karcie z przedstawieniem pogrzebu Raymonda Diocrès’a, fol. 86v), gdzie zastępuje on figurę *equus pallidus* (zob. przedstawienie *equus pallidus* z jednym rogiem i dosiadającą go śmiercią przed paszczą Lewiatana, XV-wieczny manuskrypt z Nowego Yorku, Pierpont Morgan Library, MS 484, fol. 35v). Jednorożec jako śmierć zob. tzw. manuskrypt z północnej Anglii (British Museum MS Add. 37049, fol. 19v), l. poł. XV wieku. Współczesne przedstawienie czarnego jednorożca, zob. rzeźby M. Pszonak (jednorożec odarty ze skóry) czy P. Mesnier. Związek jednorożca ze śmiercią oddaje również rycina A. Dürera z przedstawieniem Hadesa porwijącego Prozerpinę (1516 r.), będąca aluzją do wyobrażenia apokaliptycznego *equus pallidus* oraz opowieści o porwaniu przez diabła wiedźmy z Berkeley, J. Poesch *Sources for Two Dürer Enigmas*, „The Art Bulletin” 1964 nr 46:1, s. 78-86.

⁴⁴ G. Bachelard *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, J. Corti, Paris 1942, s. 43, przeł. autor. Bachelard wyodrębnia dwa rodzaje wyobraźni formalną i materialną. Ta ostatnia ożywia dziedzinę materii i sięga w głąb bytu.

Interpretacje

ności. Rzeczywistość na swoich granicach styka się więc z wyobraźnią – fantazja lokuje się na kresach ekumeny. „Puste miejsca nigdy nie bywają puste” – powtórzmy. Przejście między nimi jest jednak niezauważalne. Krajobraz dziczeje stopniowo. Obszary położone najdalej stają się miejscem hiperbolizacji, pomnożenia, zadziwiającej obfitości i nadmiaru. „Krańce zamieszkałej ziemi otrzymały jakoś w udziale najszlachetniejsze produkty” napisze Herodot mając na myśli złoto w „niezmiernej ilości”, drzewa wydające wełnę, mrówki wielkości lisów, uskrzydłone węże⁴⁵. Niemniej owe marginesy (tj. z e w n ę t r z e w perspektywie euklidesowej) są parabolicznym miejscem przejścia, zagięcia w czasoprzestrzeni, złączenia z wyobraźnią, w n ę t r z e m⁴⁶. Obrazem owego miejsca styku, spotkania jest, jak na płótnie René Magritta *L'Homme et la forêt* (1965), gęstwina potężnej sylęptycznej puszczy, pierwotnego lasu (ang. *forest*, fr. *forêt*), ‘obcej przestrzeni’, ‘świata poza’ (por. łac. *foris*, ‘drzwi’ oraz *foris* ‘na zewnątrz, na dworze’), ale jednocześnie i miejsce wewnątrz miasta (łac. *forum*, analogicznie ambiwalentne Derridiańskie *fors*; pie. **dhwēr-*, pol. ‘dwór’). To miejsce jednorożca, miejsce myśliwego, miejsce obrazu i miejsce poety⁴⁷. W oddzielnym murem ciszy zewnątrz przestrzeń lasu przekształca się w Smithsonian *nonsite* – staje się wyłącznie symbolem, utraconym rajem, własnym obrazem. Pośród postrzeżeń pozostaje nam jedynie ślad – ślad jednorożca, *semeion hypomnestikon*, oznaka przypominająca, wskazująca sobą na coś nieobecnego, coś, co pozostaje w świecie euklidesowym r e s z t k ą innych geometryk. W podzielonym świecie przedmiotów zmysłowych nasze poszukiwanie jednorożca skazane jest na niepowodzenie; jest poszukiwaniem czegoś od dawna martwego. Gdzieś w okolicy Babilonu niczym wytrawni archeolodzy odnajdujemy jedynie „znieskształcony szkielet skrzydlatego jednorożca” i „pęknięty przez pół szafirowy kamień filozoficzny”⁴⁸.

Ogród miłości

Łzy jednorożca to wiersze i obrazy, które

pochodzą z wiecznie żywej, w każdej lirycy dziewiczej puszczy dzieciństwa i wczesnej młodości [...]. Tam, w tym maceczniku obrazów i skrytych głębokich pragnień, żyje baśniowy jednorożec dla każdego artysty inaczej przeznaczony. Tam go łowią i przenoszą do wciąż na nowo zakładanego raju wyobraźni i serca. Raj ma plan wytyczony przez strukturę wyobraźni i uczuciowości widocznych bez maski w dzieciństwie.⁴⁹

⁴⁵ Herodot *Dzieje* III, 106, przeł. R. Turasiewicz.

⁴⁶ Zob. wiersz A. Czerniawskiego *Topografia wnętrza*, w: tegoż *Selected poems*, s. 50.

⁴⁷ Zob. obraz Arnolda Böcklina *Cisza lasu* (1885 r.), Muzeum Narodowe w Poznaniu; Cz. Miłosz *Wyprawa do lasu*, w: tegoż *Poezje. Marian Stala. Ekstaza o wschodzie słońca. O poezji Czesława Miłosza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999, s. 258.

⁴⁸ A. Czerniawski *Gdzieś w okolicy Babilonu*, w: tegoż *Selected poems*, s. 60.

⁴⁹ J. Przyboś *Z „teorii poznania” lirycznego*, w: tegoż *Sens poetycki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1967, s. 22.

Chłopczyk zagląda do jabłecznego sadu jednorożca⁵⁰. Jest w miejscu nadrealnym, granicznym – umiejscowiony pośrodku wsi ogród to jednocześnie leśna gęstwina. W koronie drzew widzi ucztę Łazarza. Oko dzieciństwa nie zostało jeszcze stępione racjonalnym oglądem, nie schowało się całkowicie do wnętrza umysłu. To wciąż wspólne oko wyobrażeń i postrzeżeń – oko uzewnętrznionej wyobraźni. Na obrazie Jean-François Segura *La dame à la licorne* (2006) opowieść o jednorożcu również zostaje uzewnętrzniona. Dzięki pociągnięciom pędzla wymyka się szczególnie domkniętemu sklepieniu czaszki – rozprzestrzenia się na otaczającą rzeczywistość, choć z nią nie stapia. Artysta ustanawia dwa równoległe porządki poświadczając, iż jako wyznawcy idei znakowej struktury świata odwykliśmy od fantasmagorii, nazbyt kojarzy się ona z „dziecinnością”. Skazana na semantyczne piętno urojeń, miraży, złudzeń, snów zostaje zaślubiona szaleńcom, błaznom, ślepcom i poetom – „wszak poeta i błazen z tej samej są gliny”⁵¹.

André Gide pisze, iż poeta to ten, który patrzy i widzi Raj⁵² – widzi nieskrępowanego, dzikiego jednorożca wśród kwiatów, ziół i traw leśnej łąki. Pełen kolorystycznej ekspresji *Das Paradies* Cranacha⁵³ czy zachwycająca sceneria *millefleurs* flamandzkiej *Tapiserii Jednorożca*⁵⁴ to tylko zmateralizowana i zwizualizowana reprezentacja owego spojrzenia-fantazji. Mechanizm symbolizacji zostaje tu nadbudowany na fizycznym uobecnieniu wszechogarniającej egzotyki, wrażeniu niezwykłości i odrealnienia. Dla cywilizacji europejskiej, od antyku po czasy współczesne, bytujący w leśnej gęstwinie jednorożec niezmiennie pozostaje kulturowym fantazmatem, przywołaniem czasu zaczarowanego, Edenu. Właśnie w tej rajskiej scenerii, w głębi puszczy, „w purgatorium abstrakcji”⁵⁵ rozgrywa się historia jednorożca – historia obrazu. Niespodziewanie pojawiająca się w niej średniowieczna i renesansowa fontanna jest fałdem zewnętrzności marszczącym się na tle bujnej natury. Oto źródło rozdławiającego, oszałamiającego i odrętwiającego odbicia – lustro Narcyza⁵⁶, w którym czarny jednorożec dostrzega białą zebłą – „upiornego sobowtóra”⁵⁷. W euklidesowym świecie zwierciadlanych spojrzeń, odbicie jest

⁵⁰ T. Nowak *Czytanie z oczu*, w: tegoż *W puchu alleluja*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1965.

⁵¹ J. Passerat *Na śmierć Tylana błazna królewskiego*, przeł. L. Staff. O niewidzeniu por. J. Kordys *Spojrzenie meduzy*, „Teksty Drugie” 133-134 (2012), s. 24 i nast.

⁵² A. Gide *Traktat o Narcyzie*, s. 39.

⁵³ 1530 r., w zbiorach wiedeńskiego Kunsthistorisches Museum.

⁵⁴ Około 1500 r., warsztaty Brugii, werdiura typu *millefleurs*, Muzeum Wiktorii i Alberta (nr inw. 232-1894), zob. też kobierzec z jednorożcami z Metropolitan Museum (nr inw. 1970.250).

⁵⁵ T. Żukowski *Śpiew ciała*, „Twórczość” 2001 nr 57, s. 77.

⁵⁶ Zob. miniaturę *Próżność zaprasza młodzieńca – Marzyciela do ogrodu miłości*, *Powieść o Róży*, tzw. manuskrypt z Egerton 1069 (fol. 1 r°), 1400 r., British Museum.

⁵⁷ M. Scève decyma CCXXXV.

czymś przerażającym, degradującym i cudownym jednocześnie. Zatrwożony jednorożec – jak pisze w *Symbolografii* Jakub Bosch – atakuje swoje wyobrażenie odbite w wodzie⁵⁸. Pozór jest dla niego śmiertelnym zagrożeniem, sztuczną wyobraźnią, choć równolegle przyciąga uwagę, wabi. Na jednej z sześciu tkanin *La Dame à la licorne*, eksponowanych w paryskim Musée National du Moyen Âge, jednorożec odbija się w lustrze (fr. *miroir*) trzymanym przez niewiastę. Tapiseria jest alegorią wzroku – należy do cyklu *Zmysły*. Piękno pozoru oszalałami i zniewala jednorożca⁵⁹. Jego obraz zostaje zamknięty w złotym owalu kunsztownego zwierciadła-monstrancji. To odbicie jest niczym *vera effigies* – cudowny, osobiwy i nadzwyczajny, jak samo zwierzę, wizerunek – *mirabilium*. Fonetyczna zbieżność fr. *miroir* oraz łac. *mirabilium* nie jest przypadkowa. To, co odbite – obraz – jest jednocześnie tym, co nadzwyczajne i osobiwe. Pobrmiewający w obu wyrazach rdzeń *mir-* znajdujemy w łac. *miror* ‘dziwić się, podziwiać, patrzeć ze zdziwieniem, czcić’ oraz *mirus* ‘dziwny, zdumiewający, osobiwy, niezwykły’⁶⁰. Zwierciadło odbija i chwyta obraz jednorożca. Zastawiona lustrzana pułapka staje się jednocześnie narzędziem zatrzymania, unieruchomienia, zdrętwienia – to pragnienie utrwalenia, *p o c h w y c e n i a* fantazmatu, ale i *piccola morte* – alegoria miłosnej daniny z życia składanej przez poetę-jednorożca⁶¹. Mająca swoje korzenie w micie Narcyza, koncepcja obrazu jako czegoś ‘zdrętwiałego’, ze swej natury martwego splata się tu z ‘obrazem spetryfikowanym’ i mitem gorgony, której imię, co ciekawe, ma również charakter

⁵⁸ Jako symbol *Conscientia*, LXXXIX: *Monoceros impetens effigiem suam in aquis expressam. De moy je m'espouante. Sum terrori egomet mihi*. Emblemata *De moy je m'espouante* pojawia się wcześniej, w 1544 r., jako ilustracja do liryki M. Scève (decyma CCXXXI). Źródłem motywu jest poemat *Driadeo d'amore* L. Pulciego, zob. przyp. 64.

⁵⁹ Gr. *narkōō* ‘oszołomić’, *narke* ‘zdrętwienie, zeszywnienie, martwota, steżenie, skrzepnięcie’, ie. **(s)ner-k-* ‘związać’, od rdzenia *(s)ner-*² ‘obracać, zmieniać, nawijać, wić się, wiązać’, por. postać Narcyza wg etymologii ludowej, Pliniusz *Historia Naturalis* 21.128, podobnie Plutarch i Galen.

⁶⁰ J. Le Goff *Świat średniowiecznej wyobraźni*, przeł. M. Radożycka-Paoletti, Oficyna Wydawnicza Volumen, Dom Wydawniczy Bellona, Warszawa 1997, s. 34. Le Goff zestawiając fr. *miroir* i łac. *mirari*, *mirabilia* na płaszczyźnie średniowiecznej wyobraźni powołuje się na pracę P. Mabilie’a *Le Miroir du merveilleux* (1962). Pod względem etymologicznym łac. *mirus* oraz *mirabilis* pochodzi od pie. **smēi-ro-* ‘śmiech’ oraz **smei-ro-* ‘śmieszny’, M. de Vaan *Etymological Dictionary*, s. 382, por. łac. *mirio* ‘brzydka maska’, *Accius apud Varronem*, tamże. Lustro odbijające wizerunek zwierzęcia por. postać Dyla Sowizdrzała, niem. *Till Eulenspiegel* ‘sowa w zwierciadle’, figura głupca (kogoś, kto jak dziecko nie rozróżnia wyobrażeń od postrzeżeń) wiąże więc źródło poznania (sowa) z naszymi metodami jego doświadczania (zwierciadło), poznanie okazuje się więc trudne, czasem nawet niemożliwe, W. Willeford *The Fool and His Scepter. A Study in Clowns and Jesters and Their Audience*, Northwestern University Press, Kingsport 1969, s. 34.

⁶¹ „Pour te veoir je pers la vie”, M. Scève. Figura jednorożca jest w poemacie *alter ego* poety, który zostaje sparaliżowany i zniewolony urodą kochanki.

sylepsy⁶². Wabiąc w śmiertelną pułapkę, lustro przywołuje pojęcie *innamoramento* Petrarcki, śmierci za życia czy neoplatonickiej koncepcji śmierci powodowanej miłością nieodwzajemnioną. Czasem powierzchnię lustra zastępuje duży klejnot o zwierciadlanej powierzchni. Na słynnym obrazie Rafaela *Ritratto di dama con liocorno* (1506) z rzymskiej Galerii Borghese na piersiach kobiety (Madalena Strozzi?) widnieje olbrzymi karbunkuł. Krwistoczerwony kamień „roniąc” białą perłę w kształcie łzy wyraźnie przyciąga spojrzenie młodego jednorożca. Zdaje się, że portret ten jest nie tyle świadectwem kobiecej czystości, ile miłosnego zniewolenia spowodowanego nadnaturalnym pięknem kochanki⁶³.

*

W noweli Antonio de Eslavy (ur. 1570) pt. *Fontanna prawdy* młoda kobieta o imieniu Libia podróżując gubi w lesie drogę. Płacze. Niespodziewanie napotyka jednak uciekającego przed myśliwymi, spragnionego jelenia, który doprowadza ją do fontanny⁶⁴. Zwierzę widząc swoje odbicie w lustrze wody nieruchomieje, po czym, zmylone własnym obrazem, atakuje go – wskakuje do wody⁶⁵. F o n -

⁶² J. Kordys *Spojrzenie Meduzy*, s. 26, 31. Meduza jako metafora śmierci, zob. mezzotintę *Oko* Eschera (1946 r.), w żrenicy odbija się trupia czaszka. Por. syleptyczny charakter *pharmakonu* i łez jednorożca. O syleptycznej naturze języków prymitywnych, M. Rusinek, *Retoryka obrazu*, s. 68-70.

⁶³ Zob. Thibaut de Champagne *Tak oto czynię jako jednorożec*, por. także wspomniana figurę młodego jednorożca – *monokeros moschos* i jej znaczenie, zob. przyp. 33.

⁶⁴ W kulturze europejskiej postać jelenia często zastępuje jednorożca. Już u Pliniusza jednorożec ma łeb jelenia; „płaczący jelen” jako topos literacki, zob. P.M. Simonds *Iconographic research in English Renaissance literature. A critical guide*, Garland Publishing, New York 1995. W *Driadeo d'amore* Luci Pulciego (1413-1470) Diana zmienia pasterza Sewera w jednorożca, którego wypełnia poczucie strachu na widok własnego odbicia w lustrze wody, por. Owidiusz *Metamorfozy* 3.201. Wzajemne pokrewieństwo obu figur płaczących zwierząt widoczne jest w słynnym tzw. perskim portrecie Elżbiety I z *Hampton Court* czy na przedstawieniu *Astrolabium* Bertholda Furtmeyra, które zdobią wyobrażenia Panny (*Virgo*) z jednorożcem (czystość) oraz damy z jeleniem (przyjemność małżeńskiego łoża), Heidelberger Schicksalsbuch (*Codices Palatini germanici in der Universitätsbibliothek Heidelberg* 832, fol. 103r), koniec XV wieku. W hermetyzmie jeleni, jednorożec i las jest obrazem jedności trzech kosmicznych zasad – składników materii, *tria prima* duszy (siarki), ducha (*solis*), oraz ciała (rtęci), A. Lambspring *De Lapide Philosophico* (=N. Barnaud *Triga Chemica. De Lapide Philosophico tractatus tres, ex Officina Plantiniana, apud Christophorum Raphelengium, Praga 1599*, ryc. 3: *in corpore est anima et spiritus*), J.F. Helvétius, H. Madathanus, J. de Meung *Musaeum hermeticum reformatum et amplificatum*, apud Hermannum a Sande, Francofurti 1678, s. 347. W tym kontekście por. arras wawelski z przedstawieniem jelenia i jednorożca (pijącego wodę) w lesie. W rzece widać węża, co jest nawiązaniem do motywu *venena pello*.

⁶⁵ *The Spanish novelists. A series of tales from the earliest period to the close of the seventeenth century*, vol. 2, ed. & transl. T. Roscoe, Richard Bentley, New Burlington-Street, Late Colburn and Bentley, London 1832, s. 281-281.

Interpretacje

tanna prawdy okazuje się lustrem, fontanną fałszu – pozoru. Motyw uciekającego jelenia, który wpada do wody i schwytany roni łzy przytacza wcześniej Bartholomaeus Anglicus (1203-1272) w encyklopedii *De proprietatibus rerum*. Nieco inną wersję wzmiankuje portugalski pisarz i medyk Antonio Luiz (zm. 1565) w *De occultis proprietatibus libri quinque* – łzy jelenia to, według niego, nie tyle wyraz żalu i cierpienia spowodowanego pochwyceniem, ile sposób na oczyszczenie z jadu żmij, którymi się żywi. Zwierzę zanurzone w wodzie pozbywa się go w postaci łez, które kamieniejąc zmieniają się w bezoary⁶⁶. Klisza ta, wywodząca się z odległego antyku, wskazuje, iż fontanna wcale nie jest fontanną fałszu; że jej szczególna moc polega właśnie na fałszu – łudzeniu, wabieniu iluzją, pozorem. Tylko tak – za pomocą *mimesis phantasmatos* – można przywołać, zwabić do miejsca oczyszczenia płochliwego jednorożca. Z perspektywy naszego czasu linearnego jest to historia przed, poprzedzająca moment rozdzielenia. To właśnie przy fontannie, u źródła jednorożec uzewnętrznia swoją materię – roni łzy, które są niczym innym jak odkładającą się w nim trucizną, ucieleśniającą zgrzyt „sceny pierwotnej” – zaczątek i przyczynę rozdziału. Oczyszczając się składa jednocześnie ofiarę – staje się białą zebłą. Rzeczywistość boleśnie pęka wprawiając w ruch maszynę historycznego czasu. Odtąd mamy do czynienia z kamiennym śladem, który przede wszystkim jest swoją zewnętrżnością, lekarstwem, remedium. Zmiana statusu *pharmakon*, wywrócenie na opak jego mocy (por. łac. *per-versus*) jest wynikiem odwrócenia całej rzeczywistości – narodzin metafizyki, końca epoki magicznej, której przedłużeniem, resztką, śladem pozostaje doksalna łza-obraz.

*

Z bezpośrednim przejściem od świata wyobrażeń do świata postrzeżeń – próbą urzeczywistnienia *phantasiai* – mamy do czynienia w przypadku grupy figur z Châlon-sur-Saône. W 1449 roku waloński rycerz Jacques de Lalaing, pozostający na służbie księcia Burgundii Filipa III Dobrego, zorganizował trwający rok *Pas de la Fontaine des Pleurs*. Przy fontannie łez, obok rozstawionego namiotu zwieńczonego podobizną karmiącej Marii Panny, umieszczono wizerunek płaczącej Pani fontanny ubranej w suknię zdobną w łzy (które spływały aż do basenu) oraz rzeźbę odpoczywającego jednorożca z zawieszonymi na szyi trzema tarczami (białą, fioletową oraz czarną) również dekorowanymi błękitnymi łzami⁶⁷. W słonecznym

⁶⁶ Przekonanie o specyficznej diecie jeleni ma swoje źródło w *Historii Naturalnej* Pliniusza, który pisze, iż ukąszony przez żmiję jelen wskakuje do rzeki lub fontanny, aby się pozbyć jadu, podobnie Lukrecjusz *O naturze rzeczy* VI, 764-765, zob. mozaikę z przedstawieniem jelenia pożerającego węża, ok. 560 r., Musée de Qasr el-Lebya. Bestiariusz z Rochester zawiera miniaturę z przedstawieniami dwóch jeleni pożerających węże (w górnym panelu) oraz pijących wodę z rzeki, w celu pozbycia się jadu (w dolnym panelu), British Library, Royal MS 12 F. xiii, fol. 19v, ok. 1230 r., por. także wspomniany arras wawelski.

⁶⁷ Wybór koloru tarczy lancą oznaczał wybór typu broni do pojedynku, A. Vanderjagt *Practicing nobility in fifteenth-century Burgundian Courtly culture. Ideology and politics*,

zakolu Saony, gdzieś między Dijon a Lyonem, XV-wieczna rzeczywistość spłótła się z mitem – wyobrażenia z postrzeżeniami; powstało fantazmatyczne miejsce Genette'owskiej metaleksy – przejście prowadzące do świata z Arturiańskiej legendy...

Grupa z Châlon stanowi uproszczoną narrację jednorożca zawierającą się w zwabieniu (odbiciu) – kąpeli (oczyszczeniu) – łzach (rozdzieleniu). Wszystkie te elementy napotkamy m.in. na niderlandzkich tapiseriach *Damy z jednorożcem*. Tworzą one świat fantazmatycznych obrazów, znaków, wyobrażeń, dla których sceną odniesienia jest zawsze – obok fontanny – przestrzeń lasu, rozbudzonej natury. To w niej, na jej tle, rozgrywa się zwykle dramat śmierci, potworność polowania, makabra pochwycenia. Instynktowne pragnienie spełnienia oraz skłonność ludzkiego umysłu do *hyponoi* zapełnia więc przestrzeń serii gobelinów *La Chasse à la licorne* brutalną nagonką – alegorycznymi scenami odnoszącymi się do męki i tajemnicy Wcielenia chrześcijańskiego Boga, Chrystusa duchowego Jednorogiego (*Christus spiritualis unicornis*)⁶⁸. Odwieczne polowanie, próba unicestwienia jednorożca powraca w większości przedstawień, gdyż, dla ograniczonego czasem linearnym podmiotu obraz-łza, podobnie jak „śmierć / wiersz to jedyny adres możliwego odrodzenia”⁶⁹.

„ślady [...] / wgłębienia cienie / iskry kryształów”⁷⁰

Ocalone łzy roziskrzają się, wzbudzają instynkt łowcy. Myśliwy podziwia drogocenne łzy. Są dla niego tropem zwierzęcia, tajemniczym i zwodniczym obrazem-śladem przeszłości, ocalonym, spetryfikowanym fragmentem *imaginatio humana* – niedostępnej w żaden bezpośredni sposób sfery nierzeczywistości. Dla poety próba przywołania przeszłości z perspektywy czasu podzielonego – jedynego mu dostępnego – jest doświadczeniem śladu pozostawionego przez jednorożca. Jego łzy w świecie postrzeżeń stanowią materialny i nieusuwalny trop, resztkę-znak,

w: *Rhetoric and the discourses of power in Court culture. China, Europe and Japan*, eds. D. Knechtges, E. Vance, University of Washington Press, Washington 2004, s. 321-322. *Pas d'armes* był częścią złożonej kultury rycerskiej, której elementem pozostawały również niemieckie turniejowe bractwa (związki) rycerskie, jak np. *Bractwo Jednorożca*, W.M. Reddy *The rule of love. The history of western romantic love in comparative perspective*, w: *New dangerous Liaisons. Discourses on Europe and love in the twentieth century*, eds. L. Passerini, L. Ellena, A.C.T. Geppert, Berghahn Books, New York 2010, s. 40.

⁶⁸ Zob. Wilhelm Kleryk z Normandii *O jednorożcu (Bestiariusz boski)*, w: J. Le Goff *Niezwyczajni bohaterowie i cudowne budowle średniowiecza*, przeł. K. Marczevska, Oficyna Naukowa, Warszawa 2011, s. 65-68.

⁶⁹ Y. Lian *Berlin, Storkwinkel numer 122*, przeł. A. Nasiłowska.

⁷⁰ T. Różewicz *Na powierzchni poematu i w środku*, w: tegoż *Poezje wybrane*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1994, s. 194.

Interpretacje

vestigium temporis, ślad złączenia⁷¹. Na pozór zdaje się, że ów ślad „to obecność tego, czego właściwie nigdy tu nie było, tego, co zawsze już jest przeszłe”⁷². Bezpowrotność zamieszkuje ślad. Jest on niczym kamień: zewnętrzny, dostrzegalny, określony, o połyskliwej powierzchni – jasnej granicy swojej substancjonalności. Pod jej powłoką skrywa się wewnątrz zagęszczonej materii. Kamień nie otwiera się. Jest hermetyczny, niedostępny, wiecznie zamknięty sobą samym. Nie daje się rozczytać, nie możemy weń wejrzeć. Rozłupany niczego nie wyjawia poza nową powierzchnią. Jest ona zresztą jego istotą, erupcją jego wnętrza, zastygłą lawą, wychodnią śladu, s c e n ą. Bycie jednorożca w podzielonym świecie to jedynie pozostawiany ślad, obraz, łąza – a „bycie w postaci zostawiania śladu to przemijanie, wyruszanie, odrywanie się”⁷³. To nieustanne pragnienie i podążanie „stającym się” tropem-zastygającą łązą, to wieczne łowy. Ślad jednorożca i ślad wyobraźni to „obiekt w trakcie stawania się”; to poddawane nieustannej metamorfozie słowo-obraz-rzecz⁷⁴. Tropienie i poszukiwanie śladu, stawianie się w pozycji myśliwego, posługiwanie się instynktem łowcy nie jest tu wyłącznie figurą retoryczną – to jedna z najstarszych form poznawania, wykształcona w czasach, gdy natura była nie tyle misternym kobiercem, teatralnie kształtowaną dekoracją gobelinu, ile rzeczywistą przestrzenią bycia, a każdy pozostawiony ślad zwierzęcia był realną jego częścią – nim samym. Postawa myśliwego, tego który tropi ślady, stała się źródłem dla wielu późniejszych operacji intelektualnych⁷⁵. Pozostałości tego *pra-roz-poznawania* odnajdujemy w takich indoeuropejskich morfemach jak **ais-eti* ‘pragnie, pożąda, odnajduje’, **keuh-* ‘błyszczeć, lśnić’ > ‘patrzyć uważać’, **kouh-éyeti* ‘czuje, doznaje, zauważa’, **sāgyō* ‘doznawać, dostrzegać, spoglądać’, ‘uważać, tropić’ czy **sek^w*- ‘widzieć’, ‘oko’ oraz ‘śledzić, tropić’⁷⁶. Pragnienie jest więc nierozzerwalnie związane z poszukiwaniem, widzenie z doznawaniem,

⁷¹ Gr. *ichnion* oraz *ichnos* ‘trop, ślad, resztką, krok’, etymologicznie powiązane z *oichomai* ‘iść, wyruszać’ oraz ‘umarły, martwy, zginąć, być zniszczonym, przemijać, zniknąć’, P. Chantraine *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: histoire des mots*, Klincksieck, Paris 1968, s. 474. Podstawą znaczenia jest najprawdopodobniej pie. morfem *ei-* ‘wyruszać, iść’. Natomiast łac. *vestigium* ‘trop, ślad, znak, chwila’, pochodzi od pie. **u(e)rs-ti-* ‘bruzda’ – pokrewne łac. *verrō* ‘zamiatać, rozciągać, zbierać, unosić’ (pie. **urs-e/o-* ‘wycierać, ścierać, nakładać’), *vestīgāre* ‘podążać śladem, poszukiwać’, pie. **w(e)rsti-Hg-* ‘kreślić bruzdę’, M. de Vaan *Etymological Dictionary*, s. 671.

⁷² E. Lévinas *Ślad innego*, w: *Filozofia dialogu*, wyb. i oprac. B. Baran, Zak, Kraków 1991, s. 228.

⁷³ Tamże, s. 227.

⁷⁴ Zob. J. Baschet *Introduction: l'image-objet*, w: *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, eds. J. Baschet, J.C. Schmitt, Leopard d'Or, Paris 1996, s. 7-57.

⁷⁵ Zob. klasyczne już opracowanie W. von Brandensteina *Die Lebensformen der „Indogermanen”*, w: *Die Indogermanen und Germanenfrage. Neue Wege zu ihrer Lösung*, ed. W. Knoppers, Institut für Völkerkunde (Vienne), Salzburg, Leipzig 1936, s. 231-277.

⁷⁶ A.P. Kowalski *Myślenie przedfilozoficzne*, s. 84-85.

postrzeganie z tropieniem. Poeta to ten, który odnajdując ślady jednorożca widzi, doznaje i pragnie – jest jak pierwotny myśliwy, którego podstawą poznania są wewnętrzne uczucia – namiętności nieodróżniane od zjawisk dziejących się w „świecie obiektywnym”⁷⁷. Widziane przez niego ślady są tyleż zewnątrz, ileż poblyskują w wyobraźni jako „iskry kryształów” i „wglębenia cienie”. Poeta-myśliwy myśli obrazami i przemyśliwa obrazy jednocześnie, tj. poluje na obrazy, pragnie obrazów jak Scève⁷⁸, dąży ku nim powołując, niczym Pan Błyszczczyński Leśmiana, do życia sady, ogrody i gaje mocą magii słów tożsamyh z obrazami⁷⁹. „Czasy barbarzyńców” jednak niechybnie minęły, poetyckie raje są chwilowe, poblyskują⁸⁰ tylko płaszczyzną kryształu. To jednak wystarczy by odnaleźć pasaże, doświadczyć ponownego złączenia, wejść w przestrzeń *templum* – zakraść się niczym Marzyciel z *Powieści o Róży* do ogrodu miłości. Wewnątrz niego bije jednak zwodnicze źródło Narcyza – piętrzy się złowroga bruzda, fałd⁸¹.

„upodobnić się do perłowego Jednorożca”⁸²

Obrazy zawierają w sobie zatarty, rozmyty przez czas, ślad pamięci. To Różewiczowskie „Nic. Miejsce po czymś”⁸³, puste wgłębienie, negatyw, który nawet

⁷⁷ Łac. *vēnātor* ‘myśliwy’ oraz *vēnor* ‘polować’ pochodzi od rdzenia *pie. *(H)uēnh₁-*, **(H)unh₁-* oznaczającego ‘pragnienie, pożądanie’, M. de Vaan *Etymological Dictionary*, s. 662; por. XVIII-wieczną koncepcję poety jako człowieka pierwotnego (poetyckość jako sposób istnienia ludzi pierwotnych – forma poznawania i rozumowania świata), G. Vico *Nauka nowa*, przeł. J. Jakubowicz, PWN, Warszawa 1966, podobnie J.J. Rousseau (*O pochodzeniu języków*), A.N. Condorcet (*Szkic do obrazu postępu ducha ludzkiego poprzez dzieje*), E.B. de Condillac (*O pochodzeniu poznania ludzkiego*), także J.G. Hamman czy J.G. Herder. Na gruncie polskim natomiast A. Świętochowski *Poeta jako człowiek pierwotny*, Gebethner i Spółka, Kraków 1896.

⁷⁸ Decyma XLVI, CXLIII, CCCLXXV.

⁷⁹ *En ophtalmoisin noein* – ‘myśleć oczami’, Homer *Iliada* XXIV, 294, por. widzieć, tj. ‘dotykać oczami’ przedmiot, Homer *Odyseja* XV, 460-464; ‘ten który myśli’ to łowca, *myśliwy*, W. Borys *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 345, por. ie. **mūdsljo-* ‘pragnienie, zamysł, myśl’, psł. **myslь* ‘myśl’, bsl. **maudyō* ‘pożądać zmysłowo’, gr. *mythos* ‘słowo, mowa’, ‘opowiadanie, legenda, mit’, od *pie. morfemu *mēudh-*, **mēudh-*, **mēwdh-* ‘uważać na coś’, ‘być pobudzonym’, ‘zmierzać ku czemuś’, ‘myśleć, pragnąć’.

⁸⁰ Por. gr. *eikē* ‘dobrze błyszczący’, *eikōn* ‘wizerunek, obraz, podobieństwo’ i *eikōs* ‘pasujący’, ie. **weiksōlos* ‘postać, podobizna, przedstawienie’, nost. ***woj/k/Λ* lub ***woy-ik^[h]* – ‘porządkować, zrównywać, czynić podobnym’, A. Kowalski *Myślenie przedfilozoficzne*, s. 135.

⁸¹ Zob. przyp. 51.

⁸² T. Żukowski *Śpiew ciała*.

⁸³ T. Różewicz *Zamek na lodzie* (Notatka z lutego 1962 roku), tegoż *Proza*, t. 3, *Utwory zebrane*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2004, s. 174.

Interpretacje

ponownie wypełniony znaczeniem jest tylko odlewem – obrazem śladu. Jego doświadczenie, z perspektywy myśliwego, staje się prawie zawsze doświadczeniem nieodwracalnej nieobecności, spotkaniem czegoś „wymazanego”, „usuniętego”. Zdaniem empiryków opierających się na doświadczeniu, obrazy-tropy, jako przedmioty zmysłowe (gr. *ta aistheta*) mają jednak swój walor poznawczy. To właśnie w zewnętrżności i poblasku mamy szansę rozpoznania ich istoty. Poeta jednak w powierzchowności i formie obrazów-rzeczy dostrzega pustkę. W *Oeconomia divina* Czesław Miłosz pisze:

Z drzew, polnych kamieni, nawet cytryn na stole
Uciekła materialność i widmo ich
Okazywało się pustką, dymem na kliszy.
Wydziedziczona z przedmiotów mrowiła się przestrzeń.
Wszędzie było nigdzie i nigdzie, wszędzie.⁸⁴

Miłoszowe widmo pozbawione wnętrza-materii to *eidolon*, obraz opustoszały. O rozdziale formy i materii, przeniknięciu do wnętrza obrazu, destrukcji zwodniczej iluzji faset i brylantowego szlif – usunięciu płaszczyzny luster mówi Tadeusz Różewicz. W swoim eseju *Dźwięk i obraz w poezji współczesnej* wyznaje: „Ciągłe ponawiam próby i atakuję obraz ze wszystkich stron, pragnąc go usunąć jako element dekoracyjny, zbędny”⁸⁵. Tajemnica obrazu kryje się, według obu Starych Mistrzów, nie w tym, czym on jest na swojej powierzchni, ale w tym, co jest jego materią. Choć obaj poeci padają ofiarami euklidesowej dyalektyki wnętrza i zewnątrz, to warto zwrócić uwagę na przywołaną tu kategorię p u s t k i. To, co dla Miłosza jest istotą i ontologiczną zasadą – materią, bez której obraz staje się pustą formą, dla Różewicza jest „czarnym ziarnem sporyszu”⁸⁶, śmiercią i niebytem, ku któremu dąży. Wspomniany grecki *eidolon*⁸⁷ to, poza przedmiotem czysto estetycznej satysfakcji, ‘zjawia, widmo’ – „miejsce po czymś”, nieobecność. Niemniej, idąc tropem Arystotelesa, pustka jest jednocześnie istotową formą niebytu (gr. *me on*) rozumianego jako przeciwieństwo nicości (gr. *ouk on*)⁸⁸. Swoiste *scholion* dopisuje Różewicz:

Struktura naszego Nic jest przeciwieństwem nicości. Nasze Nic istnieje i jest agresywne. Nasze Nic nie jest przeciwstawne w stosunku do świata realnego, do r z e c z y w i s t o ś c i. Ono jest rzeczywistością [...] Nic dynamiczne i działające. Zupełnie obce nihilizmowi, aktywnie przeciwstawiające się n i c o ś c i.⁸⁹

⁸⁴ Cz. Miłosz *Oeconomia divina*, w: tegoż *Poezje*, s. 140.

⁸⁵ T. Różewicz *Dźwięk i obraz w poezji współczesnej*, w: tegoż *Proza*, t. 3, s. 152.

⁸⁶ Tegoż *Mój wiersz*, „Odra” 1984 nr 3, s. 66.

⁸⁷ *Eidolon* to ‘coś co jest widoczne’, od gr. *eido* ‘widzieć, oglądać, dostrzegać’, ie. **ueid-* ‘widzieć’

⁸⁸ Arystoteles *Fizyka* I 9, 192 a.

⁸⁹ T. Różewicz *Nic, czyli wszystko*, w: tegoż *Proza*, t. 3, s. 183-184.

Różewiczowskie „Nic czyli wszystko” splata się z tu z Miłoszowym „nigdzie czyli wszędzie”, z „wydziedziczoną przestrzenią” przedmiotów. Poetycka materia obrazów to zarówno „Nic”, „wspaniałe Nic”, jak i „nigdzie” – to niebyt zawierający w sobie negację nie tyle przekreślającą, ile różnicującą. Co więcej, owo Nic jest agresywne, dynamiczne i działające. Martin Heidegger nazwie je „wszystko rozpoznającym”⁹⁰. Pustka obrazu okazuje się po części metafizyczną pułapką. Ślad-oznaka podobnie jak „Niebyt”, „Nic”, „nigdzie” wskazuje na inną, radykalnie różną od wyjściowej formę swego istnienia⁹¹. Ponieważ „Nic” obrazu jest różnicujące, ślad, łza jednorożca nie jest prostym uobecnieniem „utraconego świata obiektów”. Czym więc jest? Zwróćmy na chwilę uwagę ku Melanie Klein. W myśl jej paradygmatu psychoanalitycznego u podstaw tworzenia fantazji, obrazów fantazmatycznych leży zawsze ścisła relacja z obiektem zewnętrznym⁹². Związek ten zna już starożytna greka – wszak *phantasia* to również ‘obraz rzeczy postrzeganej’. W mechanizmie ludzkiej psychiki, w początkowej fazie rozwoju dziecka funkcjonuje stan braku rozróżnienia wnętrza i zewnątrz, stan, w którym obraz fantazmatyczny i obiekt są tożsame. Ich rozdzielenie jest wynikiem rozwoju – przejścia do pozycji depresyjnej i – co za tym idzie – wytworzenia pustki po utraconym obiekcie, który się uzewnętrznił, oddzielił. Owo puste miejsce wypełnia symbol-substytut. Jest to sytuacja w pewnej mierze analogiczna do metafizycznego rozdarcia i zaprzepaszczenia magicznej tożsamości „obrazów”. W puste miejsce powstałe po wyodrębnieniu się z materii tego, co zewnętrzne zjawia się to, co różnicowane, Kleinowski substytut, symbol uzurpujący, obraz-imitator⁹³. Jest nim właśnie lśniąca blaskiem pozoru powierzchnia obrazu-łzy, kamienia, którego materia uzewnętrznia się całą swoją płaszczyzną. Warunkiem jej zaistnienia jest silne poczucie braku czy utraty obiektu⁹⁴. Doświadczenie obrazów z perspektywy

⁹⁰ M. Heidegger *Cóż po poecie?*, w: tegoż *Drogi lasu*, przeł. J. Gierasimiuk i in., Fundacja *Aletheia*, Warszawa 1997, s. 217-259.

⁹¹ Dobrym przykładem jest tu typ oznaki przypominającej I. Dąbskiej – dym jako oznaka ognia. Dym byłby tu formą nieistnienia ognia (ogień jako forma wyjściowa dla dymu), jego radykalnie inną formą, tejże *Wprowadzenie do starożytnej semiotyki greckiej. Studia i teksty*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1984, s. 11.

⁹² M. Klein *Miłość, poczucie winy*; H. Segal *Marzenie senne, wyobrażenia i sztuka*, przeł. P. Dybel, Universitas, Kraków 2003; M. Warchala *Człowiek, istota fantazjująca*, „Teksty Drugie” 2004 nr 3, s. 102.

⁹³ Zob. M. Scève decyma CCCLXXV, gdzie w sercu kochanka odbija się „odmalowany wizerunek” Delii, wielbiony nienasycony w nocy niczym kamienny posąg Pigmaliona, por. przyp. 111.

⁹⁴ W przypadku kultury greckiej świadectwem tego procesu było przekonanie, iż pod wpływem szczególnie silnego uczucia podmiotu w wizerunku (gr. *eidolon*) uobecnić się może, na zasadzie archaicznej mizezy, dusza (gr. *psyche*) człowieka. Przykładem mogą być tu rozmaite praktyki magii sympatycznej czy mit o Laodamii. Zob. P. Jaroszyński *Metafizyka i sztuka*, Polwen – Polskie Wydawnictwo Encyklopedyczne,

Interpretacje

znakowej jest więc doświadczaniem wiecznej różności (gr. *thatera*), „śladu i n-n e g o”⁹⁵ – tj. zagnieżdżonego w obrazach symbolu-substytutu. Uobecniamy i „ożywiamy” go swoją wyobraźnią, emocjami i afektami, a te uruchamia w nas pierwotne i wszechogarniające pragnienie⁹⁶. Czym jednak jest i n n e? Czym jest przywołany substytut pierwotnej jedności? To zamknięty w łzach jednorożec, o b r a z f a n t a z m a t y c z n y, *imaginatio*, obraz uśmierzający i kojący rozbudzone uczucia, o b r a z t e r a p e u t y c z n y⁹⁷, tj. z a s t ę p c z y, *imāgō* – obraz *sensu stricto*⁹⁸. Stąd w *Alkestis* Eurypidesa Admet powie o posągu (gr. *agalma* ‘to co sprawia radość’) ukochanej, z którym kładzie się w łóżu: „zimna to przyjemność, / Ale ciężaru serca ujmie [...]”⁹⁹. Owe skamieniałe pragnienia możemy, za Zbigniewem Herbertem, podzielić na prawdziwe i fałszywe.

Łzy prawdziwe są gorące, wskutek czego bardzo trudno oddzielić je od twarzy. Po doprowadzeniu do stanu stałego okazało się, że są bardzo kruche [...] Łzy fałszywe [...] z natury są mętne [...] bardzo twarde, bardzo trwałe i nadają się nie tylko do ozdób, ale także do krajania szkła¹⁰⁰.

Obie kategorie – *eikones* (łzy prawdziwe) i *eidola* (łzy fałszywe) – stanowią pozbawione biografii, okaleczone, mimetyczne zjawy. Zdają się podobne tekstom, śladom języka, w których, według Derridy, gubi się, związany bezpośrednio ze znaczeniem w umyśle, fonocentryczny rdzeń języka – głos. Zamiast jednorożca kielkuje w nich czarne ziarno Różewiczowskiego sporyszu – „biała zebra z bezużytecznym rogiem”. Na płaszczyźnie interpretacji kryptonimicznej N. Abrahama i M. Torok (oraz pojęcia *fors* J. Derridy), łzom prawdziwym możemy przypisać możliwość i n t r o j e k c j i, fałszywym – i n k o r p o r a c j i¹⁰¹. Łza prawdziwa to

Warszawa 1996, s. 13-25; J.P. Vernant *Myth et pensée chez les Grecs: études de psychologie historique*, Maspero, Paris 1966, s. 253 i nast.

⁹⁵ Zob. E. Lévinas *Ślad innego*, s. 213-229.

⁹⁶ Zob. przyp. 2.

⁹⁷ Por. gr. *therapon* ‘towarzysz, zastępca’ oraz het. *tarpalli* ‘człowiek-zastępca’, anatol. *tarp-* ‘zamiana, zastąpienie’, W. Toporow *Tęzy do prehistorii „portretu” jako szczególnej klasy tekstów*, „Teksty Drugie” 2004 nr 1/2, s. 182; zob. S. Borowicz *Obrazowanie jako pocieszenie. O metaforze przejścia w literaturze klasycznej*, „Teksty Drugie” 2009 1/2, s. 77-93.

⁹⁸ Łac. formy *imāgō* oraz *imūtāre/ī* pochodzą najprawdopodobniej od czasownika **imā-je/o-* i pokrewne są łac. *aemulus* ‘rywal, naśladowca’ (pie. **h₂ei-mo-* ‘naśladownictwo’). Pie. **h₂i-m-h₂-* ‘obraz’, het. *himma* ‘naśladownictwo, substytut, zastępca’, M. de Vaan *Etymological Dictionary*, s. 298, por. „upiornego sobowtóra”, R. Girard, *Od mimetycznego pożądania*, s. 199-231.

⁹⁹ Eurypides *Alkestis* w. 353-354, przeł. J. Łanowski. Historia Laodamii i Protesilaosa eksponuje podobny wątek, również w tym przypadku podobizna służy chwilowemu pocieszeniu.

¹⁰⁰ Z. Herbert *Z technologii łez*, w: tegoż *Poezje*, PIW, Warszawa 1998, s. 218.

¹⁰¹ Zob. W. Michera *Obraz, krypta, interpretacja*, „Konteksty” 2010 nr 1, s. 154.

obraz poddający się klasycznej interpretacji zgodnej z dwudzielną strukturą znaku; istota łzy fałszywej polega natomiast na retorycznym zwodzeniu, uchylaniu się od ukazania swego dopełnienia, „upiornego sobowtóra”.

„nasze pomniki mają kształt łzy”¹⁰²

W *Martwej naturze z wędzidłem* Zbigniew Herbert pisze: „W powieści *Die Wah-luerwandschaften* Goethe opisuje popularną [...] zabawę polegającą na inscenizacji żywych obrazów, to znaczy na możliwie wiernym odtworzeniu dzieł sztuki”. Pragnienie ujrzenia „obrazów żywych” to efekt uboczny metafizyki – próba ożywiania jest jedynie odtwarzaniem, naśladowaniem, rekonstruowaniem. Wskazuje nieustannie na coś martwego, gdyż obraz stając się dzięki metafizyce rodzi się w swej istocie pod panowaniem zniszczenia, żywi się dialektyką i porządkiem rozpadu, różnicującą pustką, granicą, pęknięciem w strukturze wszechświata¹⁰³. Jest w pewnym sensie „odpadkiem” tej przemiany. Można powiedzieć, że historia obrazu przed Platonem jest historią „obrazu” przed obrazem. To czas amalgamatu, homogenicznej esencjonalności wszystkich bytów – „pierwotnej metafizyki”¹⁰⁴; to czas, w którym „siła wyobraźni rodzi rzecz samą”¹⁰⁵. W świecie magicznym status obrazu jest więc niepewny – jest on nierozpoznawalny jako obraz, jest nierozróżnialny od innych zjawisk-rzeczy. Dla archaicznego podmiotu nie funkcjonuje on jako „obraz” (*eidolon* czy *eikon*), jest „drugim Kratylosem”, Pandorą, jest absolutną jednością z wyobrażeniem i słowem. Obrazy mentalne (gr. *phantasmata*) i obrazy postrzegane (gr. *ta aistheta*) to pierwotnie jednolite stany-działania. Te ostatnie, oddzielając się od wyobraźni, która pozostaje sceną „obrazów żywych”, mrą. Ceną i konsekwencją narodzin ikon i idoli jest ich jednoczesna, natychmiastowa śmierć – konieczność rozpadu na treść i formę. Treść staje się wiecznym odsyłaniem ku innemu, natomiast forma zaczyna podlegać estetycznej degeneracji objawiającej się bezkompromisową dominacją stylu, piękna i kryterium podobieństwa. W epoce archaicznej obraz jest faktem niezaisniałym, nie istnieje jako „obraz”. Przynależąc już do zmysłowego świata obiektów rozłączonych staje się znakiem, *mirabilium*, rzeczą niezwykłą, osobliwą, fałszywą, cudownym zjawiskiem, spadkiem przeszłości, mitycznej wspólnoty, wspomnieniem „czasu śnienia”, łzą jednorożca – martwym ciałem, trupem, pamiątką, trwaniem w śmierci.

Rozłam przestrzeni wspólnego bycia obrazów i postrzeżeń to również trwałe okaleczenie wyobraźni, obcięcie – rozczepienie nie tylko wewnętrznej wizualiza-

¹⁰² T. Różewicz *Pomniki*, w: tegoż *Poezja*, t. 2, *Utwory zebrane*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2006, s. 147.

¹⁰³ Zob. opowiadanie T. Różewicza pt. *Próba rekonstrukcji i próbę odtwarzania w wyobraźni poety obrazu W.*

¹⁰⁴ L. Lévy-Bruhl *L'âme primitive*, Alcan, Paris 1963, s. 3

¹⁰⁵ *Fortis imaginatio generat casum*, M. de Montaigne *O potędze wyobraźni*, w: tegoż *Próby*, przeł. T. Boy-Żeleński, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2009, s. 94.

Interpretacje

cji i estezjofery (termin S. Dworackiego), ale również obrazu i mowy. Prowadzi to do narodzin obrazu-postrzeżenia, który funkcjonuje jako coś niepodzielnie zewnętrznego, czego status określa tyrania oka i niekończąca się gra tożsamości i różnicy. Grecja przełomu V i IV wieku przed Chr. to miejsce cięcia – granica. Odtąd doświadczanie obrazu staje się próbą nieustannego przewyżczania pustki, zasympyowania przepaści, znoszenia powstałej bruzdy, poszukiwania utraconego świata¹⁰⁶ i ciągłego odnajdywania, chwytania oraz uśmiercania imitatora¹⁰⁷. Ta nieustająca potrzeba spętania, pochwycenia jest piętnem *u t r a c o n e g o*, które przeziiera również przez pierwotne znaczenie łac. *imāgō* oraz *imitāre*. Oba pojęcia G. Devoto zalicza do derywatów ie. **iem-* ‘chwycić, ujmować, zestawiać, gromadzić’¹⁰⁸. W tym świetle obrazowanie (stwarzanie „obrazu”) należałoby rozumieć jako proces magicznego przechwytywania własności czy zestawu dyspozycji obrazowanego – ich imitowania (transpolowania) w obiekt-obraz, a sam obraz jako ‘coś pochwyczonego’. Doświadczanie obrazu jest tu widzenie-myśleniem *par excellence*, *p o c h w y c e n i e m*¹⁰⁹ „perłowego jednoroźca”, tj. upodobnieniem się do niego, przyjęciem jego sposobu bycia, a to jest niczym innym, jak wiecznym pozostawianiem śladu, przemijaniem, wyruszaniem, odrywaniem się... W dualnym świecie wnętrza i zewnątrz nowopowstała struktura obrazów, związek *z n a c z o n e g o i z n a c z a c e g o* staje się porodową skazą określającą nowy porządek świata. Obraz rodzi się w nim jako Różewiczowski „pomnik w kształcie łyż”. Dominujący status zaczyna zyskiwać język i tekst, dla których ów metafizyczny przełom jest z kolei ostatecznym wyzwoleniem, ożywieniem (*sic!*). Uwolnione od „sprawczej konieczności”, w pełni symboliczne, słowo zyskuje niedostępną dotąd moc wyrażania.

„reliefy rozmazane”¹¹⁰

Erotyczny związek między Pigmalionem i kamienną figurą (łac. *simulacrum*) będącą dziełem jego rąk został, wraz z Platońską metafizyką, na zawsze rozerwa-

¹⁰⁶ Np. u takich poetów jak Percy Bysshe Shelley czy Łakiści (zwłaszcza W. Wordsworth), zob. *Angielscy „Poeci Jezior” – W. Wordsworth, S.T. Coleridge, R. Southey*, przeł. i oprac. S. Kryński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1963.

¹⁰⁷ Por. wspomniane tapiserie ze scenami nagonki i polowania na jednoroźca.

¹⁰⁸ G. Devoto *Lat. Imago*, w: *Beiträge zur Indogermanistik und Keltologie. Julius Pokorny zum 80. Geburtstag gewidmet*, ed. W. Meid, Sprachwissenschaftliches Institut der Universität Innsbruck, Innsbruck 1967, s. 25-28, zob. W. Toporow *Tezy do prehistorii*, s. 182, A. Kowalski *Myślenie przedfilozoficzne*, s. 131-132, M. de Vaan *Etymological Dictionary*, s. 298.

¹⁰⁹ Chwycić to ‘pojmować, rozumieć’, psł. **chapati* ‘chwycić, łapać’.

¹¹⁰ T. Różewicz *to był taki fajny facet...*, w: tegoż *Kup kota w worku (work in progress)*, Biuro Literackie, Wrocław 2008, s. 27.

ny. Historia legendarnego króla Cypru wskazuje przede wszystkim na relację, która łączy podmiot z archaicznym obrazem, traktowanym jako drugi podmiot. Jest to relacja głębokiego, emocjonalnego i seksualnego zaangażowania, relacja mająca moc metamorficznego ożywiania¹¹¹. Świat Pigmaliona to świat pierwotnej, Dedalickiej jedności wyobrażeń i postrzeżeń; to „wczucie się w jakąś formę rzeczywistości [...], wchłonięcie w siebie przedmiotu, zawładnięcie jego istotą [...] uzyskanie go, [...] stanie się samą ową rzeczą”¹¹². Stać się poszukiwanym jednorożcem to zespolic się z pozostawionym śladem, łzą, obrazem. Jednak pragnienia, jakie przejawia współczesny podmiot wobec obrazu, ukierunkowane są ku własnemu ja: to chęć estetycznego samozadowolenia oraz intelektualnego zaspokojenia – podążanie drogą pęknięcia, ku utraconej części znaku, chęć przywłaszczenia sobie jego tajemnicy. To również ikoniczny autoerotyzm, w którym podmiot używa obrazu jako fantomu; voyeuryzm, przez który smakuje egzotyczną powierzchowność obrazu. Obraz jawi się podmiotowi jako przedmiot „do oglądania”. Jego zniewalająca, oszalamiająca wręcz opresyjna wizualność prowadzi do samouprzedmiotowienia. Mechanizm ten to ukryta trucizna metafizyki, zastawiona pułapka autozniszczenia, która zostaje wbudowana w obrazy wraz z zaistniałą granicą podziału, tak aby niemożliwe okazało się ich ponowne złączenie ze sferą wyobraźni, zniesienie granicy wnętrza i zewnątrz. Platon usuwa ze swojego *Państwa* artystów właśnie za zdolność stwarzania obrazów fantazmatycznych, umiejętność „swobodnego” przenoszenia wyglądów ze sfery wyobraźni do sfery naocznej rzeczywistości, tworzenia z materii „żywych scen”. Posiadłszy pod koniec wieku V przed Chr. umiejętności mitycznego Dedala stali się oni zagrożeniem dla nowego, postmagicznego, podzielonego świata.

*

Po wizycie w nowojorskim Metropolitan Museum Różewicz napisał: „Modliłem się do starych obrazów, rozmawiałem z nimi, byłem nawiedzony i opętany. Ale co widziałem? [...] nie wiem, nie powiem”¹¹³. Z perspektywy erudycyjnej medytacji moglibyśmy uznać to wyznanie za przejaw ostatecznej klęski. Różewicz jednak nie kontempluje, nie rozważa detali, nie przywołuje cennej wiedzy z zakresu ikonosfery. Nie dąży do tego by pochwycić abstrakcyjne *lekton*. Nie spogląda, jak Miłosz, *per speculum in aenigmate*, nie jest piewcą ontologii – poetą w przebraniu filozofa. Rezygnuje z wszystkich tych figur określających „współczesnego szamana”, którego gesty „są to [...] jakby pozostałości magiczno-czarodziejskich

¹¹¹ Owo ożywienie spełnia się m.in. za sprawą pocałunku – topos obecny w folklorze, w wielu przypowieściach i bajkach.

¹¹² M. Falk *Il mito psicologico nell'India antica*, cyt. za W. Juszcza *Przed historią: archaiczne formy czasu*, „Konteksty” 2009 nr 3, s. 7.

¹¹³ T. Różewicz *Strawiony*, w: tegoż *Próba rekonstrukcji*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1979, s. 517.

Interpretacje

obrzędów”¹¹⁴. Nie zgłębia, nie analizuje tego, co jest wizualną częścią obrazu – demonstracyjnie pomija powierzchnię, przez co nie wpada w zastawioną pułapkę uprzedmiotowienia. Jego celem jest

rozbierać obraz z obrazu
kszałty z barw
obrazy z uczuć
aż do rdzenia [...]
do śmierci.¹¹⁵

Ciało obrazu okazuje się dla Różewicza „utajone puste” niczym „wiersz wewnętrzny”, nie daje się poznać przez kształty – *dia ton schematon*¹¹⁶. Odrzucając powierzchowność, poeta odrzuca obrazowy autoerotyzm, odcina się od obrazu-metafory, fantomu – symbolu-substytutu. Podobnie jak *Pan Cogito* Herberta nie ufa sztuczkom wyobraźni,

fortepian na szczycie Alp
grał mu fałszywe koncerty
[...]
dżungle skłębionych obrazów
nie były jego ojczyzną
unosił się rzadko
na skrzydłach metafory¹¹⁷

Instynktownie wyczuwa obecne w surrealnej wyobraźni oszustwo pustki i wiecznego odsyłania do nieobecnego. Dla Różewicza, podobnie jak dla Pana Cogito, Scève’go i młodzieńczego Baxtera, wyobraźnia „przebiega precyzyjnie / od cierpienia do cierpienia”. Poeta czyni z niej „narzędzie współczucia”, złączenia, „ożywiania zmarłych”, niczym Pigmalion „przywraca skamielinom oddech”¹¹⁸.

„Jeszcze może się uda / udawany świat /
I jeszcze zda się na coś / co się tylko zdaje”¹¹⁹

„Biografia czyli zmyślenie albo wielki sen”¹²⁰. Pisze ją poeta, szczęśliwy myśliwy dzieciństwa, który skrada się „brzegiem baśni”. Jego widzenie obrazów jest

¹¹⁴ T. Różewicz *Dźwięk i obraz w poezji współczesnej*, w: tegoż *Proza*, t. 3, s. 153.

¹¹⁵ J. Ficowski *Posłowie do poematu*, w: tegoż *Poezje wybrane*, s. 200.

¹¹⁶ Plutarch *Zagadnienia biesiadne* 748 A-B; gr. *schema*, ie. (*ské-m-* ‘wycinać’, por. pol. ‘obraz’.

¹¹⁷ Z. Herbert *Pan Cogito i wyobraźnia*, w: tegoż *Raport z oblężonego miasta i inne wiersze*, Instytut Literacki, Paryż 1983, s. 22.

¹¹⁸ J. Ficowski *Pismo obrazkowe*, w: tegoż *Wszystko to*, s. 31.

¹¹⁹ Tegoż *Śmierć jednorożca*, w: tamże, s. 107.

¹²⁰ Cz. Miłosz *Post scriptum* wiersza *Do leszczyny*, w: tegoż *To*, Znak, Kraków 2000, s. 9.

widzeniem tajemnic, fantazji i niezwykłości – projekcją wyobraźni na otaczającą rzeczywistość. Dla młodzieńczego umysłu to nierozzerwalnie sprzężone, nierozróżnialne bycie światem. Obrazy swobodnie przepływają. Choć czy są to obrazy? To wielki amalgamat świata w pierwotnym złączeniu – przenikający wszystko Ja-Jednorożec na barwnej tapiserii świata. Jedwabny spłot werdiury jednak niepostrzeżenie pęka – rozdarta zostaje tkanina rzeczywistości, oddzielone nieboskłonnie tło wszechświata¹²¹. Nikną kosańce, róże, kiście winorośli. „Na wymarłej wyspie wśród jeziora”¹²² pozostaje siwy jednorożec i stary poeta. On jeden pamięta czas dzieciństwa i łzy niegdyś rozrzucone. Ich bycie niezmiennie odmierza czas biografii rozpacz i udawanego świata. W fasetach diamentowego szlifu symetrycznie odbija się trupia czaszka i młodzieńcza twarz, „Ω α”¹²³.

Syleptyczna natura łez jednorożca sprawia, że są one jednocześnie Mallarmé’ańskim obrazem i Proustowską pamiątką¹²⁴, są „w zastępstwie za coś” i „zanurzone w czymś”, są esencją, zagęszczoną materią, doskonałością, wewnętrznym podobieństwem oraz materialnym, naocznym świadectwem istnienia mitycznego zwierzęcia. Są nim samym, jego częścią, śladem, resztką po nim, ale też czymś diametralnie od niego różnym, czymś samoistnym i niezależnym. Skrywają w sobie Raj częściowy, „czarne ziarno sporyszu”, załazek różnicującej pustki – innego. Ich materia pozostaje nieuchwytna – rozbłyszcza się swoją doskonale przejrystą, rozświetlającą powierzchnią, wiecznym odbijaniem i odkształcaniem świata, czyisto iluzoryczną mocą reprezentacji. Nie tyle wskazuje znaczenie, ile, niczym pryzmat, „Szkło Trójkątne Rajem głupców zwane”¹²⁵, rozczepia je, ukazując obraz, jednorożec imitatora; rozkwita binarną strukturą znaku. Ujawniając swoją przeszłość, genealogię i pochodzenie podtrzymuje jednocześnie ciągłość fantazmatycznego dziedzictwa. Odnajdywane w „poszyciu ziemi” łzy-obrazy roziskrzają wyobraźnię, rozbudzają instynkt mitycznego łowcy. Ich moc zwiera się w dostępnej bezpośrednio zmysłom powierzchni, która, będąc erupcją wnętrza, umożliwia bezpośrednie, niemal erotyczne, złączenie – kataraktyczne współdoświadczenie i współprzeżywanie zawierającej się w nich materii mitycznego jednorożca. Stając się cenną pamiątką łzy-obrazy potrafią wywołać w przestrzeniach przebudzonej na nowo wyobraźni nieprzebyte obszary pierwotnego lasu, pełnego rajszych roślin, cudownego kwiecia, zielnych łąk – siedliska jednorożca. Tylko tam, w nieeuklide-

¹²¹ Zob. obraz Marii Anto-Czarneckiej *Autoportret w 1972 r.*, teźże *Maria Anto. Vive le plein-air*, przeł. K. Lipnicka-Kołtuniak, Muza, Warszawa 2004.

¹²² A. Stern *Jednorożec*, w: J. Kądziała, J. Kwiatkowski, I. Wyczańska *Literatura polska w okresie międzywojennym*, t. 3, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1993, s. 162.

¹²³ Zob. litografię Petera Prokscha *Janus* oraz sztych *Figures and a Unicorn*.

¹²⁴ O tych dwóch rozdzielnych i niedających się pogodzić wg M.P. Markowskiego modelach reprezentacji, zob. tegoż *Pragnienie obecności. Filozofia reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999, s. 7-11.

¹²⁵ Christopher Merret (1614-1695), cyt. za J. Gage *Kolor i znaczenie. Sztuka, nauka i symbolika*, przeł. J. Holzman, A. Żakiewicz, Universitas, Kraków 2010, s. 121.

Interpretacje

sowej przestrzeni niemożliwego, możemy stać się myśliwym, podążyć pozostawionym śladem, spróbować przywrócić czas mitycznej wspólnoty i jedności – czas, którego obrazem jest

nurt nieruchomej rzeki
która nie w stronę żółtozłotych kwiatów płynie niesie jedynie kamień godząc się
hamując jak kropla wyschniętej łąki Du Fu
nie pozwala by ten wiersz zatonął w martwej obojętności piękna.¹²⁶

Abstract

Sebastian BOROWICZ
Jagiellonian University (Kraków)

The tears of the unicorn. An attempt at a phantasmic biography of an image

The seeing of images by the poet writing a biography is a seeing of mysteries, phantasies and rarities – the projection of imagination onto the surrounding reality. For a young mind it equals an indistinctive and coupled being of the world. Images move on freely. However, are these the images? It is rather a grand amalgam of the world in its primal unity – the I-unicorn who permeates everything on the colourful tapestry of the world. The article is an attempt at revealing the phantasmic biography of the image from the perspective of the unicorn's narrative, the poet-hunter who leaves the trace, the space of the primal forest and the mirror-fountain seducing with its deceptive reflection. The point of departure for this analysis is the moment of disintegration of the primarily unified, magic world – the time of metaphysical break, of the emergence of the unicorn's tears, i.e. the magic jewels, traces – images.

¹²⁶ Y. Lian *Linie przeciwko ziarnom słonecznika. Dla Aia Weirweia*, przeł. A. Nasilowska, „Gazeta Wyborcza” 04.06.2011, s. 14. Du Fu – jeden z najwybitniejszych chińskich poetów, tworzył w czasach dynastii Tang (VIII w.).

Damian KAJA

Obraz ciała ludzkiego wobec poetyki spojrzenia w liryce Juliana Przybosia

Rozważania na temat ciała ludzkiego w wojennej i powojennej twórczości lirycznej Juliana Przybosia rozpocząć należałoby od stwierdzenia dwóch faktów i wysunięcia jednej wątpliwości. Mianowicie: faktem jest, iż twórczość poety doczekała się ogromnej liczby interpretacji, wśród nich także takich, które pretendują do miana monografii. Najlepszym przykładem pracy tego typu jest doskonała książka Jerzego Kwiatkowskiego¹, w której badacz z przenikliwością i wielkim wyczuciem dokonuje przeglądu najważniejszych motywów pojawiających się w twórczości autora *Równania serca* (motyw koła, pionu, światła, problem czasu, opozycji Wszystko – Nic, czyli Bytu i Nicości), problematyzując je na tle biografii poety. Motyw ciała ludzkiego (podobnie jak motywy dendrologiczne, obsesyjnie powracające w całej twórczości Przybosia) nie znalazł jednak uznania w oczach wytrawnego interpretatora.

Fakt drugi: w większości utworów poetyckich twórcy *Narzędzia ze światła* motyw ciała, przy niespecjalistycznym czytaniu (czyli tradycyjnym czytelniczym nastawieniu do lektury), wydaje się sprawą drugorzędną dla tej poezji, odbiorca zdaje się nie zauważać w aspekcie cielesności żadnego problemu interpretacyjnego. Bierze się to po części ze sposobu wplatania tego motywu w tkanę liryczną utworów. Najczęściej występuje on w postaci słownych reprezentacji jakiejś części cielesnej powłoki człowieka (oko, dłoń, palec, głowa, ramię), które wchodząc w swobodne związki wyrazowe budują obrazy całkowicie innych motywów (wierszy, które nie zostały przez poetę obdarzone taką „cielesną leksyką” jest tak niewiele, że

¹ J. Kwiatkowski *Świat poetycki Juliana Przybosia*, PIW, Warszawa 1972.

starczyłoby ich może na jeden tom poetycki). W poetyckiej spuściźnie Przybosia zdecydowanie rzadziej motyw słowny służy budowaniu większego obrazu poetyckiego, traktującego o określonym komponencie ludzkiego ciała (który także niekoniecznie pełni najważniejszą funkcję w utworze), a jeszcze mniej odnaleźć można wierszy, które czynią z owych obrazów dominantę kompozycyjną utworu, nie mówiąc już o takich, gdzie ciało ludzkie podniesione zostaje do rangi literackiego tematu czy problemu eksplorowanego w dziele. Zdarza się także, iż elementy ciała ludzkiego pojawiają się jako składniki utartych zwrotów językowych („deptać po piętach”), które zdecydowanie zmieniają status ontologiczny tych elementów w obrębie utworu. Jednak we wszystkich tych przypadkach, po dokładnym prześledzeniu częstotliwości ich pojawiania się i waloryzowania przez autora w kolejnych dziełach, można dojść do wniosku, że motyw ciała ludzkiego w znaczący sposób organizował wyobraźnię twórczą Juliana Przybosia.

Tu jednak pojawia się wątpliwość: skoro metaforyka i sposób obrazowania oscylowały wokół cielesności człowieka, a badacze niedostatecznie ów fakt dostrzegali, być może motyw ten nigdy nie przekroczył granicy istotności problemowej w tej poezji i słusznie pozostaje zaledwie atrybutem służebnym wobec najważniejszych kwestii poruszanych przez autora *Próby całości*. Inna możliwość: podejmowanie tego tematu jest tylko odpowiedzią na modę panującą ostatnio w literaturoznawstwie, a polegającą na interpretowaniu dzieł w kontekście problematyki cielesności². W takim przypadku przyznanie motywom ciała względnej autonomii w obrębie poetyckiej struktury ogółu utworów poety mogłoby się wiązać z badawczym nadużyciem.

Kwestia wydaje się o wiele bardziej złożona. Mnogość odwołań somatycznych w dziele Przybosia wskazuje na istotność zagadnienia wzajemnych stosunków słowa i ciała, realizujących się na wielu płaszczyznach tej poezji. Lidia Wiśniewska pisze, iż stosunek do ciała jest jednocześnie stosunkiem do słowa i odwrotnie, stąd z jednej strony obcujemy jako odbiorcy literatury z uznaniem przez pisarzy ciała za fundament ludzkiego doświadczenia, z drugiej – z programową ucieczką przed kwestią cielesności³. W obu przypadkach pierwiastki somatyczne stają się znaczącym problemem interpretacyjnym.

Brak opracowania występującego u Przybosia motywu ciała może być rezultatem niedoskonałości narzędzi metodologicznych, które poczęły się kształtować stosunkowo niedawno, w dyskursie naukowym kreowanym wspomnianą już modą

² Por. P. Dybel *Ziemscy, słowni, cielesni. Eseje i szkice*, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1988; *Między słowem a ciałem*, red. i wstęp L. Wiśniewska, Wydawnictwo Akademii Bydgoskiej im. Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2001; *Codzienne, przedmiotowe, cielesne. Języki nowej wrażliwości w literaturze polskiej XX wieku*, red. H. Gosk, Świat Literacki, Izabelin 2002; I. Bittner, A. Bryk *O sporcie i kulturze fizycznej, poezji i medycynie, czyli o etosie ciała ludzkiego*, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2003.

³ Por. L. Wiśniewska *Między słowem a ciałem*, wstęp w: *Między słowem a ciałem*, s. 11.

badawczą⁴. Literatura domagała się przezwyciężenia „biologicznego” znaczenia „ciała”, uwzględnienia jego sensu humanistycznego, czyli zaistnienia cielesności jako tworu antropologiczno-społecznego, postrzeganego w wymiarze aksjologicznym i moralnym⁵. Po części owo poruszenie w badaniach literackich wywołane zostało wzmożonym zainteresowaniem kwestiami cielesności (owocującym licznymi publikacjami) w dziedzinie filozofii, ale dokładniejsze omówienie fenomenologicznych podstaw refleksji nad ciałem ludzkim znajdzie się w innym miejscu niniejszego wywodu. Szkicowe zarysowanie problemu zamyka się w jednym zdaniu: ciało jest integralną składową ludzkiej kondycji, a wszelkie doświadczenia człowieka ujawniają się w cielesności lub poprzez nią⁶.

Przyjęty w tej pracy porządek rozważań oraz wybrane utwory (w których obraz ciała wykracza poza zwykły motyw słowny; *vide*: początkowa klasyfikacja) mogą sprawiać wrażenie planowego podważania autonomii motywu ciała w powojennej liryce autora *Kwiatu nieznanego*. Wydaje się jednak, że właśnie umieszczenie ich w rozważaniach nad poszczególnymi cyklami „tematycznymi” (nazwa przyjęta z braku lepszego określenia dla względnie spójnego charakteru pewnych grup utworów, często opartego na czynnikach wykraczających poza sferę tematyki) pozwala im wybrzmieć wszystkimi istotnymi walorami i wskazać na swą rolę w warstwie problemowej wierszy Przybosia.

W zdecydowanej większości utworów poety pojawia się motyw oka. Różnorakie konfiguracje i wariantywne wykorzystanie (od składnika utartych zwrotów językowych przez wyszukane metafory po istotny komponent sytuacji lirycznej) nie zmieniają faktu, iż wyraz „oko” (a także jego formy deklinacyjne, nie mówiąc już o metonimicznych „patrzeniach”, „widzeniach” itp.) szczelnie wypełnia ogromną ilość wierszy Przybosia, decydując o ich nasyconej poetyką spojrzenia kompozycji. Jak pisał Zdzisław Łapiński w doskonałym studium poświęconym zjawisku kategorii percepcyjnych w liryce Przybosia, sytuacja liryczna jego wierszy to sytuacja „czynnego widza w ściśle podanych okolicznościach czasu i przestrzeni”⁷.

⁴ Niektórzy autorzy czują się wręcz w obowiązku podkreślić na wstępie swych rozważań nieprzydatność potocznych czy medycznych definicji ciała dla badań literaturoznawczych i przytaczają je, by swój dyskurs budować opozycyjnie. Por. I. Bittner, A. Bryk *O sporcie i kulturze fizycznej...*, s. 4. Pojawia się tu definicja słownikowa: „ciało to 1) tkanka mięsna, tłuszczowa, łączna i skórna, obrastająca szkielet człowieka lub zwierzęcia, 2) organizm ludzki lub zwierzęcy (rzadziej roślinny) jako całość, 3) zwłoki” (cyt. za: M. Szymczak *Słownik języka polskiego*, t. 1, A-K, PWN, Warszawa 1988, s. 288).

⁵ Por. I. Bittner, A. Bryk *O sporcie i kulturze fizycznej...*, s. 4.

⁶ Por. M. Drwięga *Ciało człowieka. Studium z antropologii filozoficznej*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2005, s. 9.

⁷ Z. Łapiński „Świat cały – jakże zmieścić go w żrenicy” (*O kategoriach percepcyjnych w poezji Juliana Przybosia*), w: *Studia z teorii i historii poezji*, red. M. Głowiński, Seria druga, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN, Wrocław 1970, s. 279.

Interpretacje

Fenomen ten decyduje o względnej jednolitości konstrukcyjnej całego niemal dzieła poetyckiego autora *Rzutu pionowego*. Wiersze zogniskowane wokół motywu oka i patrzenia stanowią więc swoisty „cykl nad cyklami”, a w sferze „makro” pozwalają rekonstruować fundamentalny kontekst dla interpretacji innych utworów.

Łapiński podaje dokładne wyznaczniki konkretności sytuacji lirycznej: określona czasowość pory dnia lub pory roku, usytuowanie obserwatora wśród przedmiotów, zwykle z podaniem wskaźników kierunkowych, orientujących w świecie, w sferze psychicznej natomiast – sposób wartościowania przedmiotów z perspektywy emocjonalnej podmiotu lirycznego⁸. Zmiany pozycji ciała wyznaczają aktywność podmiotu obserwującego, a „widnokrąg poetycki Przybosa jest zatoczony spojrzeniem”⁹ (to pierwsze podkreślenie roli cielesności w akcie postrzegania). Podmiot liryczny narzuca czytelnikowi swoją optykę (dosłownie, gdyż odtwarzamy jego świadomość wzrokową), przy czym zaakcentowaniu podlega nie widok przedmiotu, ale sam proces obserwacji. Badacz kategorii percepcji, realizowanej w Przybosiowskiej poezji, proponuje mówić w tym przypadku o „polu fenomenologicznym”¹⁰, na które składa się „ja” (podmiot fenomenologiczny) oraz „środo-wisko” (przedmiot obserwacji). Posłużenie się pojęciem psychologicznym, przetrzucie mostu między psychologią a literaturą, możliwe jest dzięki sprawdzeniu jednej z właściwości poezji autora *Równania serca*, której nazwanie staje się tezą pracy Łapińskiego: „zasada percepcyjna organizująca *universum* literackie Przybosa jest repliką – selektywną zresztą i modelową – faktycznych prawidłowości rozporządzających naszymi procesami spostrzeżeniowymi”¹¹.

Świetna praca badawcza nie wyjaśnia jednak rzeczy podstawowej: skąd taka powtarzalność motywu oka w licznych wierszach powojennych poety? Czy jest to zaledwie sposób na wprowadzenie poetyki spojrzenia, czy może kryje się za tym jakaś istotniejsza prawidłowość? Łapiński, oprócz kilku uwag o obserwatorze jako bycie psychofizycznym, a później o kształtowaniu się jego osobowości, nie pyta o sprawcę aktu percepcji. Ten zaś zostaje sprowadzony do kilku podstawowych „haseł” ze słownika cielesności: oczu, żrenicy, palców (wskazujących), rzęs (jako fragmentu oka, choć, rzecz jasna, bez zdolności percepcyjnych), co tylko częściowo tłumaczy się koncentracją uwagi na samym procesie postrzegania. Podmiot czynności patrzenia nie powtarza wcale, na mocy analogii, aktu percepcji rzeczywistej w takiej postaci, jak chciał Łapiński. Następuje bowiem w warstwie opisowej wierszy rodzaj nadwyżki poetyckiej, spowodowanej wprowadzaniem motywów

⁸ Por. tamże, s. 280.

⁹ Tamże.

¹⁰ „Pole fenomenologiczne” według psychologów to „całość wszechświata (wraz z samym podmiotem), tak jak jest ona dana w przeżyciu jednostce, w określonym momencie działań” (A.W. Combs, D. Snygg *Individual behavior*, Harper, New York 1959, s. 20. Szczegółowa bibliografia: Z. Łapiński „Świat cały – jakże zmieścić go w żrenicy”, s. 282, przypis 3.)

¹¹ Z. Łapiński „Świat cały – jakże zmieścić go w żrenicy”, s. 281.

Kaja Obraz ciała ludzkiego wobec poetyki spojrzenia...

oka (względnie innych substytutów zmysłów, jak ucho czy dłoń). Poeta nie tylko przekazuje nam to, „co widzi” (przedmiot) i to, „jak widzi” (jakość procesu), ale także od owego „jak” odrywa i uwypukla, zdawałoby się, pewną oczywistość – „to, że widzi”. Doskonale obrazuje to dystych, składający się na wiersz *Oczy*:

Rzęsami o moje rzęsy zapaliła światło oczu...
Widzę: Obraz na sztaludze ramą z ognia mnie otoczył.¹²

Można oczywiście wysunąć kontrargument, iż w utworze tym „oczy” pojawiają się jako temat, zasygnalizowany już na poziomie tytułu, stąd sam proces patrzenia w sposób naturalny schodzi na drugi plan. Jednak wydaje się, że cały pierwszy wers jest przygotowaniem dla owego „widzę”, zdaje się równoważyć doniosłość pracy, którą ma za chwilę wykonać narząd zmysłu, z samym momentem jego „uruchomienia”, także zresztą uwznioślonym. Podobną nobilitację uzyskują oczy jako narzędzie kontaktu ze światem w wierszu *Doświadczenie wzrokowe*. Podmiot liryczny, wciąż pozostawiając nas w orbicie swoich eksperymentów sensualnych, doświadcza „wyjścia” poza własne spojrzenie:

Patrzę pilnie w twoje oczy, gdy się mienią:
one wtedy przenoszą mi świat w spojrzeniu.

Obok powtarzających się dwukrotnie słów „patrzę”, a także „widzę”, „patrzysz”, „spojrzenia”, „wzrok”, pojawiają się jako najistotniejsze, nazwy narządów wzroku. „Przenoszenie obrazów” z oczu do oczu jest tyleż metaforyczne, co dosłowne (obraz odbity w źrenicy), jest stosowanym przez Przybosa konsekwentnie (choć nie zawsze tak, *nomen omen*, widocznie) „spojrzeniem na patrzenie”. Koncept poetycki, zrealizowany w *Doświadczeniu wzrokowym*, podpowiada, że „ucieleśnienie” zjawiska spojrzenia w obrazie oczu jest pochwałą samej możliwości patrzenia, jaką daje ludzkie ciało. Koncept jest grą intelektu, ale w tym przypadku mającą swe źródło w fizjonomii człowieka. Jak mawiał Merleau-Ponty: „Świat zmysłowy jest starszy od myślowego uniwersum”¹³. Sformułowanie to niezwykle ciekawe w kontekście poezji intelektualnej, jaką uprawiał Przybóś.

Owo „spojrzenie na patrzenie” realizuje się nie tylko wtedy, gdy obserwator ma kontakt z „innym”, gdy patrzy w „czyjeś” oczy. Osobliwość konstrukcyjna wielu wierszy polega na spoglądaniu przez podmiot na własne oczy („Lecz ja uzyskanej w oczach wysokości / dałem słowo poezji”, *Giessbach*). Tak więc motyw oka, opisywanego jako komponent ludzkiego ciała, jest nie tylko uzasadnieniem poetyki sytuacji lirycznej, ale też jej istotnym składnikiem. Liryki Przybosa eksplo-

¹² Wszystkie utwory cytuję wg edycji: J. Przybóś *Utwory poetyckie*, t. 1-2, oprac. R. Skręt, przedm. J. Kwiatkowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1994.

¹³ C. Lefort *Ciało, cielesność, czyli Marice Merleau-Ponty*, w: M. Merleau-Ponty *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, wybór, przekł. i wstęp S. Cichowicz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1996. Cyt. za: R. Cieślak *Gry wzrokowe. O wyobrażeniach ciała w poezji polskiej XX wieku*, w: *Między słowem ciałem*, s. 135.

Interpretacje

rują zresztą mechanizm „patrzenia” na wiele sposobów, od prostego wykorzystania zwrotów idiomatycznych („pomniki / – jeśli tylko spuściłem je z oczu – / obracały się w kamienne żarna”, *Rzeczy zmierzchały*) po wydobywanie z niego mocy kreacyjnej („Rzeczy zmierzchały, gdy zdjąłem z nich promień spojrzenia”, w tym samym utworze).

Najistotniejsze jednak, że pragnienie wyrażone w wierszu *Znikłe czołno*: „Świat cały – jakże zmieścić go w źrenicy” (*nota bene* znów metafora oparta na anatomicznym szczególe) prowadzi poetę do nowatorskich rozwiązań lirycznych. Pragnienie objęcia świata „polem wizualnym” jest tak wielkie, że wbrew prawom rzeczywistości, a na mocy poetyckiej wizji, umożliwia autorowi budowanie iluzji bezpośredniości doświadczenia wzrokowego, a jednocześnie jasnego i konkretnego spoglądania na podmiot tych doświadczeń. Warto przywołać w ramach podsumowania dwie wypowiedzi samego Przybosa, których treść zawieszona jest między cielesnością i zmysłowością, między *somą* i *psyche*:

Wzrokiem otwieramy się na to, co na zewnątrz nas, wybuchamy – jak określał mówiąc o świadomości Husserl – ku światu, atakujemy więc świadomość wzrokową. Wszystkie inne zmysły mają charakter obronny: strzegą naszego ciała przed wrogiem światem. Oczy – pierwsza największa broń człowieka. Ślepiec jest bezbronny.¹⁴

Prawdziwy obraz powstaje z całego człowieka, ale – streszczonego w oku.¹⁵

Jeśli Łapiński miał rację, a przekonująco tego dowodził, proces poznawczy, rozpięty między kolejnymi aktami percepcyjnymi, mówi tyle samo o świecie, ile o samym podmiocie postrzegającym. Proces ten jest wówczas budulcem osobowości, co więcej, osobowość daje się rozpoznać tylko w sposobie postrzegania. Teza o szczególnym „zauważaniu” przez poetę zjawiska „cielesności” ma więc podstawy do ewentualnej weryfikacji w toku dalszych rozważań.

Aby odkryć sens somatycznej strony wierszy wojennych i miłosnych Przybosa, należy zrekonstruować na potrzeby tej pracy, zgodnie z początkowymi zapowiedziami, wybrane kategorie filozofii ciała. Mniejszy wpływ na poglądy poety w tym zakresie miało zapewne chrześcijaństwo, gdyż przez całe dorosłe życie był człowiekiem niewierzącym¹⁶, choć jak pisze Jerzy Kwiatkowski, buntownicze sprzeciwienie się religii i ostateczne jej porzucenie miało fundamentalne znaczenie dla ukształtowania się tendencji autodeifikacyjnych, chwytu fałszywego sprawcy, autoreakcyjnych właściwości ruchu i materii obecnych w jego poezji¹⁷. Echa tej biograficznej noty w interpretacji Kwiatkowskiego mogą się okazać pomocne dla zrozumienia pewnych rozwiązań poetyckich w wierszach dotyczących tematu wojny.

¹⁴ J. Przyboś *Zapiski bez daty*, PIW, Warszawa 1970, s. 201.

¹⁵ J. Przyboś *Linia i gwar*, t. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1959, s. 249.

¹⁶ Por. A. Cieński *Julian Przyboś. Kulturowe podstawy twórczości*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1987, s. 161.

¹⁷ Por. J. Kwiatkowski *Świat poetycki Juliana Przybosa*, s. 110.

Szczegółowy przegląd najważniejszych poglądów dotyczących cielesności w historii nowożytnej myśli filozoficznej daje Marek Drwięga w swojej pracy *Ciało człowieka*¹⁸. Obszerny wywód dotyczący kategorii postrzegania wzrokowego u Przybosa uświadomić miał przydatność narzędzi fenomenologicznych, które przyłożone do tej poezji dają interesujące rezultaty poznawcze. Z filozofii ciała najistotniejsze dla prowadzonej tu interpretacji wydają się więc poglądy Husserla i Merleau-Ponty'ego, szczególnie zaś przeprowadzone przez nich kategoryzacje cielesności, nazywające w dyskursie filozoficznym podstawowe intuicje człowieka w widzeniu własnego ciała.

Husserl odróżniał „bryłę cielesną” (*Körper*), to znaczy ciało postrzegane jako przedmiot, rzecz, od „żywego ciała” (*Leib*), czyli ukonstituowanego jako „moje”¹⁹. Moment rozpoznania w „bryle cielesnej” „żywego ciała” można dostrzec w najbardziej naturalnej sytuacji, realizującej doświadczenie podwójnego kontaktu, a mianowicie złapania własnej ręki drugą ręką (wrażenie rozpoznania przedmiotu jednocześnie konstituuje ciało jako „moje”). „Moje ciało” staje się centralnym, początkowym „tu” w stosunku do wszelkiego „tam”²⁰. Husserl zauważa jednocześnie, że człony ciała widzimy w pewnym skrócie – na przykład nigdy nie widzimy głowy i pleców – stąd konstatacja, iż własne ciało nie jest takim samym obiektem, jak rzeczy spostrzeżone²¹ (odbicie twarzy w lustrze jest już, rzecz naturalna, przedmiotem spostrzeżonym). W omawianym wcześniej zjawisku poetyckiego „spoglądania na patrzenie” poeta nie widzi siebie jako przedmiotu, ale właśnie rozpoznaje tożsamość własnego ciała.

Na bazie kategorii Husserlowskich buduje Merleau-Ponty koncepcję ciała przedmiotowego (jako analogon – bez wdawania się w szczegóły różnicujące – *Körper*) i ciała fenomenalnego, które nie jest ciałem w sensie fizycznym, czyli jednym z przedmiotów świata. W koncepcji fenomenologa jest to ciało aktywne, ustanawiające, zakorzeniające podmiot w świecie, a więc konstituujące, a nie już ukonstituowane²². Fenomenologia nie powinna ograniczać się wyłącznie do tego, co dane w świadomości, bo podmiotowi spostrzegającemu umyka uświadomienie sobie ukrytego wkładu ciała w zmysłowe uchwycenie obiektów, obcuje już z gotowym rezultatem – danym percepcyjnie przedmiotem²³. W centrum zainteresowa-

¹⁸ Por. M. Drwięga *Ciało człowieka*. Autor przechodzi od problemu ciała w filozofii Kartezjusza, przez myśl Maine de Birana, Husserla, trzy wymiary cielesności u Jeana-Paula Sartre'a, poglądy na cielesność Gabriela Marcela, semantyczną teorię ciała Maurice'a Merleau-Ponty'ego, aż po filozofię żywego ciała Michela Henry'ego.

¹⁹ Por. tamże, s. 85.

²⁰ Por. tamże, s. 88.

²¹ Por. M. Maciejczak *Świat według ciała w „Fenomenologii percepcji” M. Merleau-Ponty'ego*, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2001, s. 22.

²² Por. tamże, s. 205.

²³ Por. tamże, s. 12.

Interpretacje

nia fenomenologii znajduje się analiza ciała własnego jako twórcy bezpośredniej komunikacji podmiotu ze światem²⁴. Zakładając, że opisane doświadczenie w ogóle jest przekładalne na słowa, jego namiastkę próbuje dać Przyboś w eksponowaniu procesu patrzenia, przy jednoczesnym skupieniu uwagi na postrzegającym ciele podmiotu (motyw oczu).

Refleksja powyższa uzupełnia poprzednie rozważania o aspekt filozoficzny, ale staje się także punktem wyjścia dla rozważań nad „cyklem miłosnym” w twórczości Juliana Przybosia. O ile różne oblicza cykliczności w tej poezji w ogóle bywają dyskusyjne, o tyle wiersze miłosne, obejmujące znikomy procent całego dzieła autora *Kwiatu nieznanego*, zawsze wywoływały falę krytyki, najczęściej niepochlebnej²⁵. Erotyka, szczególnie u Przybosia-awangardzisty, uważana była za przepelnioną zmysłowością, ale jednocześnie chłodną i nieprzystępną, przeintelektualizowaną, a przez to martwą. Współistnienie „zmysłowości” i „oziębłości” to w rzeczywistości niewiele mówiący paradoks (mający rację istnienia tylko wtedy, gdyby miał być sygnałem artystycznego nieudania tych utworów). Mieczysław Jastrun pisał:

Ludzie zjawiający się (rzadko) w tym otoczeniu [zmechanizowanych krajobrazów – przyp. D.K.] również robią wrażenie mechanizmów albo zastygłych w rzeźbę, jak w wierszu wielbiącym ukochaną z pomocą podobieństwa do rzeźby Lilii Wenedy na Plantach krakowskich (zresztą lichej rzeźby). Było to naturalną konsekwencją wygnania żywego człowieka z tej liryki [...], z małymi wyjątkami.²⁶

Według Cieńskiego poezję tę w wymiarze miłosnym uśmierca właśnie „prawo serii”, gdyż temperatura uczuć rośnie w miarę zagłębiania się w osobiste, jednostkowe przeżycie, utrwalone w konkretnym wierszu²⁷. Nie zmienia to faktu, iż w międzywojennej twórczości poety wiersze takie jak *Świt czy Jedna noc* opisują spełnienie miłosne w wymiarze czysto fizjologicznym. Celnie zauważa komentator, że „Przyboś widzi ludzi jak przedmioty”²⁸. Niepełnoprawność zaistnienia partnera podmiotu lirycznego w danej sytuacji realizuje się w braku formułowania przez niego przeżyć. Druga osoba może jedynie, z przyzwolenia poety, wyzwać wrażenia podmiotu lirycznego²⁹. Łapiński, analizując cytowany już wiersz *Doświadczenie wzrokowe*, konstatuje, że doświadczenie miłosne sprowadza się tylko do doświadczenia wzrokowego³⁰. Drugi człowiek w poezji Przybosia – w tym ukochana kobieta, obiekt uczuć – to zawsze tylko przedmiot wrażeń percepcyjnych. Dając

24 Por. tamże.

25 Por. A. Cieński *Julian Przyboś*, s. 207.

26 M. Jastrun *Smuga światła*, PIW, Warszawa 1983, s. 306.

27 Por. A. Cieński, *Julian Przyboś*, s. 210.

28 Tamże, s. 208.

29 Por. tamże.

30 Por. Z. Łapiński „Świat cały – jakże zmieścić go w źrenicy”, s. 324-326.

asumpt do interesujących nas tutaj rozważań, badacz wskazuje na znaczącą cechę liryki autora *Zapisków bez daty* – brak wprowadzania do utworów „dwu konkurencyjnych ognisk fenomenologicznych, dwu światów osobowych”³¹.

Zarysowanie opinii interpretatorów jest zabiegiem niezbędnym dla wykazania pomijanej dotąd cechy Przybosiowskiej poezji, oscylującej wokół problemu cielesności. Przywoływany przez Mieczysława Jastruna wiersz *Lilla Weneda* jest doskonałym przykładem operowania obrazami ciała. Zaczyna się od wizerunku „stulonych ust” (ewokujących wrażenie ciepła, delikatności), by już za moment uciec się do zaskakującego zestawienia: „O, światło obnażyło z ciemności twój pomnik!” („ciało pomnikowe” nasuwa skojarzenia z idealnym pięknem, ale jednocześnie chłodem i niedostępnością). Wzrok lirycznego „ja” wychwytuje znaczące szczegóły: bose stopy, „bieg palców po iluzji lutni”, pamięć zaś przywołuje zmysłowe wspomnienie zdejmowania dłoni z piersi żony. Wiersz zdaje się jednak potwierdzać tezę o „chłodzie” tej erotyki, stłumionej zmysłowości, jest wręcz ich hiperbolizacją (zważywszy, że mamy do czynienia z pomnikiem!).

Wydaje się, że kluczem do utworów miłosnych Przybosa, odkrywającym ich nowe sensory, mogą stać się kategorie cielesności wypracowane przez fenomenologię, a mianowicie ciało przedmiotowe i ciało fenomenalne. Tam, gdzie pojawiają się dwa ośrodki percepcji, głos decydujący ma zawsze podmiot liryczny, który jako obserwator potrafi doprowadzić do ukonstytuowania własnej osobowości poprzez stworzenie ciała fenomenalnego (co dokonuje się dzięki aktowi postrzegania kogoś, a jednocześnie własnego ciała – dłoni zdjęta z piersi żony). Kłopotem staje się jednak doprowadzenie do inkarnacji drugiego ciała³². W tym tkwi problem, który zwerbalizowali Łapiński i Cieński, gdy wspominali o obrazowych przedstawieniach kobiety, zawieszonych między reifikacją a deifikacją (w wierszach późniejszych)³³. Kobieta nigdy nie osiąga statusu osoby ludzkiej. Ale dramat wyczytany między wierszami utworów miłosnych polega chyba na czymś wprost przeciwnym (w sensie intencji, nie rezultatu) niż reifikacja – to niemożność przemiany bryły cielesnej (*Körper*) kobiety (czy w ogóle „innego”) w ciało żywe (*Leib*). Stąd mimo zmysłowości i ogromu „cielesnej” metaforyki, czytelnik odczuwa pewien niedosyt, jakby zatrzymanie się w pół drogi, jaką podjął autor. Jednak wymiar intelektualny tych utworów, ich zdecydowanie największa literacka siła, realizuje się właśnie w przestrzeni fenomenologii cielesności.

Dający ciekawe rezultaty artystyczne zabieg, będący zapisem niemożności ukonstytuowania się drugiej osoby poprzez jej wymiar cielesny, zostaje przezwyciężony na drodze ewolucji twórczej w wierszach poświęconych córce. Seria utworów pisanych dla Uty czy „z Utą”, jak głoszą podtytuły, to deskrypcja innego wymiaru analizowanego tutaj uczucia – miłości ojcowskiej. Wystarczy przejrzeć cykl

³¹ Tamże, s. 324.

³² Por. M. Drwięga *Ciało człowieka*, s. 98.

³³ Por. A. Cieński *Julian Przybós*, s. 208.

Przybosiowskich „rymowanek”, by przekonać się, że są wytworem tej samej wyobraźni, która wydała inne, zdominowane przez motywy somatyczne, wiersze. Zanim jednak poeta „udzielił córce głosu” w kilku swoich lirykach, udowadniając, że może w nich zaistnieć druga osoba, próbował odmiennych rozwiązań poetyckich, które miały zaprowadzić go do przemiany „bryły cielesnej” „innego” w „ciało żywe”. W utworze *Dwie wiosny*, spajającym czas pór roku z czasem odczuwanym przez człowieka oraz postać ojca z postacią córki, autor, używając swego głosu i punktu widzenia podmiotowi lirycznemu, wchodzi niejako w osobę dziecka i z takiej – podwójnej – perspektywy opisuje świat. Dla obrazowania rzeczywistości (w tym jej cielesnego oblicza) zarezerwował poeta nazwy deminutywne („liśstek [...] spalił swój cień na twojej dłońce”, „brzózka posiwała”, „córeczko mała”, „na helikopterów – patrzaj”, „ogród wyrżał [...] oczkiem ciekawej myszy” itd.). Ukształtowanie warstwy językowej przełamuje dotychczasowy *modus* istnienia postaci w świecie lirycznym – mimo milczenia, córka jest pełnoprawnym uczestnikiem wycieczki po lirycznym świecie stworzonym przez ojca. Nie jest przypadkiem, że kolejnym utworem w tomie okazuje się *Telefon dwuletniej Uty* – z jednej strony eksperyment językowy, z drugiej zaś nowy typ obecności „innego” w liryce Przybosia. W obu tych lirykach można doszukiwać się pośrednictwa metaforyki somatycznej, niegrającej tu jednak pierwszych skrzypiec³⁴. Utwory dla Uty są najlepszym przykładem wierszy miłosnych w wymiarze nieerotycznym – miłość do córki wzniciła nową falę twórczych pomysłów, których rezultaty przyniosły uznanie krytyków.

Język naznaczony metaforyką fizjologiczną jest znakiem rozpoznawczym cyklu wojennego i decyduje o jego swoistej oryginalności (swoistej – bo o podobne stwierdzenie można by się pokusić w stosunku do poezji Różewicza i wyłaniającego się z niej, jakże innego, obrazu ciała ludzkiego), choć „Przyboś nie był poetą tematu wojny”³⁵, jak pisał Cieński.

W sedno powyższych uwag trafia wymowa wiersza *Wiosna 1939*. Istota doświadczenia, opartego na percepcji wzrokowej, w którym to podmiot „widzi”, a czytelnik ma zobaczyć jego „widzące” oczy, jest już znana: „Domy rozpryskują się w iskrach, / świecą w oczy łunami przedpożarnymi [...]”. Pojawia się jednak zapowiedź nowego odczucia własnego ciała, rozpisana w całym cyklu na powracające uparcie motywy: głowy, ramion, ręki i serca (choć w tym ostatnim przypadku dominuje przenośnia, więc znaczenie anatomiczne siłą rzeczy bywa osłabione). Świadomość własnego ciała gwałtownie rośnie w chwili ekstremalnego napięcia emocjonalnego, wpływając jednocześnie na sposób wartościowania przestrzeni, w której centrum znajduje się liryczne „ja”:

³⁴ Por. tamże, s. 218-219. Autor twierdzi, iż wyliczenie obrazów poetyckich z erotyków rekonstruuje niemal pełny obraz Przybosioskiej lekcji anatomii, choć ma na myśli głównie wczesne wiersze poety.

³⁵ Tamże, s. 205.

Kaja Obraz ciała ludzkiego wobec poetyki spojrzenia...

Głową nowe niebo zataczam,
Wzmagam do wystrzału serce.
Co ja wiozę przeciw wojnie w pośpiechu?
Radość czy grozę?

Ostatnie dwa wersy podkreślają, że wiosna roku 1939 jest dla twórcy naznaczona pewnością wojny, co prowokuje do rozmyślań nad istotą poetyckiej pracy. Ta z kolei domaga się, jakże symptomatycznie, sięgnięcia po język zagęszczonych metafor cielesnych. Apogeum tego myślenia przynosi kulminacja wiersza, będąca refleksją nad rolą przestrzeni w akcie twórczym: „I znów zabarwiłem ją oczami, obróciłem ją głosem, / tęczując i dźwięcząc dookoła swego ciała”.

Omnipotencja wyobraźni poetyckiej, której źródła poeta od zawsze upatrywał w zmysłowej percepcji świata, wzbogaca się o jeszcze jeden komponent, wcześniej obecny, choć nienazwany wprost: ludzkie ciało. Ono właśnie jest pośrednikiem na drodze kontaktu z rzeczywistością, w nim twórca chce odnaleźć doświadczenie pierwotniejsze niż to, które jest w stanie objąć świadomość³⁶. O ciele jako swoistej kategorii epistemologicznej traktuje też utwór *Znowu na rodzinnych polach* (z 1942 roku), poświęcający sens powyższych uwag: „Skoro świt / rozpryskiwałem się z powiek w tysiąc mgnień, żrenicami dopadałem rdzenia, / starłszy dotyk do krwi, / wskakiwałem białym ciałem w korę [...]”. Kształtowanie osobowości w relacji do przyrody, tutaj stowarzyszone z ulubionymi przez poetę motywami dendrologicznymi (w pierwszej części wiersza mowa o brzozie), wychyla się w stronę metaforyki anatomicznej w zakresie przekraczającym problem omawiany przez Łapińskiego. Kwestia cielesności rzutuje na sposób postrzegania świata, bo służy nie tylko absorpcji wrażeń, ale także transponowaniu cech cielesnych na przedmioty rzeczywiste. Sławiński, analizując wcześniejsze utwory, mówił o „fizjologizacji” obrazu lirycznego jako drodze do ustanowienia bezpośredniej ciągłości między podmiotem i krajobrazem³⁷. Finał wiersza, w którym mowa o „drzewie zamkniętym na zawsze w swoje imię”, jest doskonałym mottem dla refleksji nad wzajemnych stosunkiem „słowa” i „ciała”: „Dzisiaj otwieram je w tysiącnych a pierwszych natchnieniach, / dosłowną ręką zmagam się z oporem”.

Tendencje autodeifikacyjne, o których była mowa wcześniej w kontekście ateizmu Przybosa, manifestują się, co warto podkreślić, właśnie w wymiarze cielesnym. Wystarczy spojrzeć na dwa inne wiersze poety z tego okresu: *Na szczycie* i *Oczy zabitych*. W pierwszym z nich znaleźć można bezpośrednie wyznanie pod-

³⁶ Warto zestawić to stwierdzenie ze słowami M. Maciejczaka: „Ostatecznie celem analizy «naturalnego związku egzystencji ze światem» jest ukazanie ukrytych w doświadczeniu cielesności początków myślenia, języka i zwykłej percepcji” (M. Maciejczak *Świat według ciała...*, s. 13.)

³⁷ „Stawały się one składnikami jednego «organizmu», elementami układu, przez który przepływa jedna energia” (J. Sławiński *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy krakowskiej*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN, Wrocław 1965, s. 163).

miotu lirycznego, określające jego moc kreacyjną i wpisujące się w problematykę ciała ludzkiego: „Jakbym z ostatnim wydechem z płuc / wytchnął / zorzę wieczorną”. Dalej obraz staje się jeszcze bardziej wyrazisty, wręcz niepokojąco drapieżny jak na opis procesu percepcji, który ma stać się kanwą aktu twórczego:

„Słońce jak krew zaszło / za moje oczy / i wschodzi / arteriami, uderzając w struny mowy, w krtań, / moja, z serca wymawiająca mnie krew”. Przyroda staje się ciałem. Zostaje ustanowiony nowy rodzaj kontaktu ze światem, w którym ciało podmiotu postrzegającego jednoczy się z ciałem przedmiotu obserwacji. Krwio-bieg poezji pochłania rzeczywistość: „Tak wszystką zorzę do własnej krwi wzmóc, / tak ślepa przestrzeń do wzroku natężyć!”.

W *Oczach zabitych*, poruszającym obrazie pobojuwiska pod Reims, liryczne „ja” po raz kolejny staje w obliczu „ucieleśnionej” przestrzeni: „Z daleka, przeniesione przez powietrze, / patrzą na mnie wywrócone białka ziemi. || Zasiają, zasiają jej oczy rzęsami zieleni...”. Kategorie percepcji wzrokowej, opisywane przez Łapińskiego i tak istotne dla zrozumienia Przybosiewskiego dzieła, w swojej wersji *à rebours*, przeniesione na zewnątrz podmiotu, tracą wymiar zmysłowo-cieleśny na rzecz rozbudowanej „metafory anatomicznej”. „Tamto martwe przestworze / zamknęło oczy” – nigdy przedtem w tej poezji zjawisko „spojrzenia na patrzenie” tak głęboko nie sięgało w dramat ludzkiej egzystencji. Wyraźne wyeksplikowanie w tkance wiersza oglądu martwych ciał, w oczach obserwatora niemal zrośniętych z ziemią, nie przynosi jednak autorskiej empatii, zrozumienia i współczucia. O ile człowiek może w tej twórczości odczuć cielesną jedność z przyrodą, o tyle jest bezbronny, kiedy w jego przestrzeni pojawia się inny człowiek, choćby sprowadzony do swej cielesnej powłoki.

I tak refleksja o poezji w wierszach z tomu *Póki my żyjemy* przeradza się w opowieść o ludzkiej tragedii. Drastyczna w swej wymowie metafora z późniejszego utworu *Tam, w urwisku*, operująca obrazem amputowanej nogi, musi mieć swoje źródło w typie wyobrażeń o ludzkim ciele, jakie ukształtowały się w poecie podczas wojny. „Twoja głowa ze krwi ociekła. / Twoje ciało w polu wyżęto” (*W ucieczce*) – takie obrazy znajdują się wówczas w „polu wrażeniowym”³⁸ autora. Ciało ludzkie uwikłane w tragedię wojny jest zdolne, choćby momentalnie, przełamać dotychczasową formułę „stwarzania świata we własnych oczach”³⁹ przez liryczne „ja”. Jeśli przedmioty (głównie wspomniana już przyroda) są konstytuowane przez podmiot postrzegający, „stają się w jego widzeniu”⁴⁰, to człowiek w wierszach o wojnie pozostaje zaledwie obiektem chłodnego, niemniej jednak przejmującego opisu. Poezja jednak nie jest w stanie go wskrzesić. Identyczne wrażenie rośnie w odbiorcy po lekturze utworu *Nowa Nike* („Ciało jak łachman lub sztandar legło, / pusta łuska naboju wypadła ze chrzestem”), a w jeszcze większym stopniu uderza obrazowość *Grudnia wiosny czterdziestej trzeciej*:

³⁸ Sformułowanie P. Dybła. Por. tegoż *Ziemscy, słowni, cielesni*, s. 78.

³⁹ Por. tamże, s. 74.

Kaja Obraz ciała ludzkiego wobec poetyki spojrzenia...

Grudniowy maj w oziminach zaciekle
wrył się w ciepło jak kret.
Taje od ciał jeszcze ciepłych, padłych w rów.
Tuż nad ziemią codziennie cieknie
niskie słońce z przestrzelonych głów.

Niezwykła rytmiczność, osiągana instrumentacją głoskową, wzmacnia dramatyczny wydźwięk poetyckich słów. Odczucie cielesności, sprowadzone do postrzegania figur ludzkich jako przedmiotów, kumuluje się w wersach inicjujących drugą strofoidę:

Aż nadleci z przepowiedni: z pieszczeli,
majowy wiatr
i Don ruszy ciał zastygłych krę.

Tragedia uwięzienia w ciele, które do tej pory było mediatorem między światem a świadomością, przybiera gwałtowną i drastyczną formę w utworze *Wiosna 44*: „Zapach bzów, tej nocy rozkwitłych, / buchnie krwią z nozdrzy”. Osoba mówiąca w wierszu, która do tej pory potrafiła podporządkować sobie rzeczywistość na drodze zmysłów, musi nauczyć się żyć z poczuciem (uwydatnionego w języku) zbrutalizowania swych sensualnych władz poznawczych jako ostatnim sposobem kontaktu ze światem.

Istotę wojennego odczucia cielesności w wymiarze egzystencjalnym streszcza konkluzja wiersza *W ucieczce*: „...I cała Ziemia skurczyła się do jednego miejsca / zapadłego na objętość / człowieka”. Na najwyższym poziomie interpretacyjnych uogólnień, refleksja nad cyklem wojennym sprowadza się do rozważań nad sposobem istnienia w nim ciała ludzkiego, a poprzez to – człowieka w ogóle. Ten zaś, jako przedmiot autorskiej obserwacji, pozostaje zaledwie „cielesną bryłą”, której niemożność przemiany w „ciało fenomenologiczne”, rozpoznane jako „czyjeś” i zdolne do aktów percepcyjnych oraz świadomościowych, jest tragedią pisarza, ale przede wszystkim – tragedią ofiar wojennych działań, których nawet pięknem lirycznego słowa nie sposób wrócić światu. Przejmującą siłą tych utworów jest wieloaspektowe roztrząsanie problemu „objętości człowieka”, widzianego właśnie jako ciało, bo *psyche* Przybosiowskich ludzi, czy dla jej oszczędzenia, czy z nieumiejętności dotarcia do jej istoty, zostaje wypchnięta poza ramy autorskiego zainteresowania. Problematyka cyklu wojennego realizuje się przede wszystkim w przestrzeni somatycznej.

Rzetelna i systematyczna analiza poezji Przybosia w aspekcie eksplorowania przez nią motywiki somatycznej musiałaby sięgnąć do bezpośrednich konsekwencji i kontynuacji omawianego tu problemu. Z myślowego oraz językowego bogactwa miłosnych i wojennych światów lirycznych autora *Równania serca* wyrastają zagadnienia, które swych poetyckich opracowań doczekają się w dojrzałej formie nieco później. Należą do nich wiersze demonstrujące wizerunek ciała ludzkiego w kontekście odzyskania przez twórcę zdolności autodeifikacyjnych (*Wio-*

Interpretacje

sna 60⁴¹), a także próby „ucieleśnienia” samej liryki, w których na drodze wyszukanej leksyki odnajduje autor sposób na przedłużenie własnej cielesności w tkanę poezji (*Wiersz staroroczny*). Osobną sferę poetyckich dociekań w obrębie tematyki somatycznej stanowi osławiona *Oda do turpistów*, a etap „urzeczenia” ciałem domykają wiersze poety wprowadzające nowe progi autorskiej szczerości (*Pobożwisko*, *Wiosna 1969*, *Zamiast sonetu*).

Krag, jaki zatacza poezja Przybosia na przestrzeni niemal półwiecza (jeśli przyjąć się trzem utworom z cyklu *Wiersze rozproszone i ogłoszone z rękopisów*, umieszczonym w *Pismach zebranych*, a mianowicie *Szałowi*, *Śpiewowi do Żywii* i *Śmierci* z lat 1919-1920), można dojść do wniosku, że motyw ciała tak samo przemożnie oddziałuje na wyobraźnię Przybosia dwudziestolatka, co Przybosia niemal siedemdziesięcioletniego), pozostaje wciąż niemalym problemem interpretacyjnym. O ile aspekt cielesności w wierszach pisanych u schyłku życia można psychologicznie wytłumaczyć potrzebą tworzenia własnego autoportretu na drodze autoanalizy, skupionej wokół sytuacji choroby lub starzenia się⁴², to włączenie w tok rozważań utworów najwcześniejszych (choć ogłoszonych już po wojnie), często pojawiającego się u poety-ateisty motywu „zmartwychwstania ciała” (np. w wierszu *Żyjąc*), czy uwzględnienie poglądów samego Przybosia na kwestie pochówku i losów ciała po śmierci⁴³, uwieloznacznia i tak skomplikowany problem somatyczności w jego poezji. Tym samym stworzenie pojęciowego ekwiwalentu obrazów ciała w bogatej twórczości autora *Kwiatu nieznanego* w perspektywie antropologicznej (uwzględniającej pierwiastki psychologiczne, fenomenologiczne, socjologiczne, kulturowe, a przede wszystkim literackie, w szerokim kontekście porównawczym), uchyla się badawczej „próbie całości”, a z całą pewnością przekracza ramy tego szkicu.

Ciało jako motyw i temat poezji polskiej ubiegłego wieku ujawnia się pod mnogością imion i lirycznych inkarnacji. Jak pisze jeden z badaczy: „Można zaryzykować stwierdzenie, iż wiek XX, o ile nie jest epoką języka, o tyle jest stuleciem oka, wtórnie zaś obrazu. Jeśli tak, to wzrok i związane z tym zmysłem spostrzeżenia decydują o kierunku rozwoju kultury naszych czasów”⁴⁴. Czyniąc z tej myśli przyzmat, przez który wejrzenie można w rozciągającą się na przestrzeni półwiecza

⁴⁰ Tamże, s. 76.

⁴¹ Zestawienie samych tylko wierszy „wiosennych” i omówienie w nich problematyki ciała także dałoby cenne rezultaty badawcze.

⁴² Por. R. Cieślak *Gry wzrokowe*, s. 77.

⁴³ „Julian Przybós w jednej z wersji swego lakonicznego testamentu zapragnął, ażeby został spalony, a prochy rozrzucono na wiatr. Dostrzegał w tym nie gest całkowitego zniszczenia i fizycznego unieważnienia, lecz połączenia z wszechprzyrodą. [...] Ponieważ znakomity poeta był ateistą i był materialistą (tego drugiego określenia nie jestem pewien), pragnął poprzez kremację przyspieszyć swój udział w powszechnym wniebowstąpieniu, w ogólnym w materięwjeściu” (K. Wyka *Odeszli*, PIW, Warszawa 1983, s. 166 i nast.).

⁴⁴ R. Cieślak *Gry wzrokowe*, s. 71.

twórczość Juliana Przybosia, z wszystkimi jej etapami mniej lub bardziej bezpośrednich dywagacji nad cielesnością, dałoby się wybronić zasadność innej hipotezy: wiek XX był wiekiem ciała.

W perspektywie egzystencjalnej i fenomenologicznej zostało ono dostrzeżone jako miejsce graniczne, pośredniczące w kontakcie człowieka ze światem, zdolne do przeżywania emocji tak odmiennych, jak miłość i nienawiść, ból i pożądanie, radość i strach⁴⁵. Zmysły dają człowiekowi szansę na stanie się jednostką społeczną, a jednocześnie pozwalają na przekroczenie wąskich ram biologii⁴⁶. Cielesność człowieka staje się podstawą prawdy o nim samym i świecie: ciało nie ukrywa bólu, nosi na sobie ślady przemocy, wydaje się bardziej autentyczne niż *psyche*, niekiedy bardziej bezbronne⁴⁷. Niezwykłą karierę słowa „ciało” i mu pokrewnych potwierdza na gruncie polskim poezja Nowej Fali, wyznaczająca motywom cielesnym nowe zadania. „Poezja ma pozostawać na poziomie ciała”, „przez nie doświadczać i opisywać historię”⁴⁸, pisał Stanisław Barańczak.

Przyjęty w tym szkicu tryb interpretacji motywu ciała w powojennej poezji Juliana Przybosia odbiega nieco od próby skategoryzowania językowych obrazów cielesności w liryce autora *Miejsca na ziemi*, podjętej przez Roberta Cieślaka⁴⁹. Postępowanie takie wydawało się o tyle słuszne, że ujmując wszystkie istotne treści owych kategorii, rzuca nowe światło na motywy Przybosiowskiej poezji, wydawałoby się, dobrze znane, choć nie zawsze należycie oceniane. Na nowo zanalizowany „cielesny” typ metaforyki w wierszach miłosnych pozwala dostrzec ich niezaprzeczalne walory. Oświecony od strony biologiczno-fizjologicznej cykl wojenny daje mocne argumenty w polemice z opinią Jastruna, że „wszystko, co [Przyboś] napisał o wojnie, jest zimne i nieprzepuszczalne”⁵⁰. Wreszcie – badawczo rozpoznana kategoria percepcji wzrokowej, organizująca sytuację liryczną niemal wszystkich utworów poety, zyskuje nowy wymiar w perspektywie problematyki ciała. W obliczu takich faktów, istotność tego motywu i konieczność badania go dla stworzenia jak najpełniejszego obrazu zawartości myślowej poezji Juliana Przybosia nie pozostawia wątpliwości.

⁴⁵ Por. tamże, s. 71.

⁴⁶ Por. tamże.

⁴⁷ Por. P. Dybel *Ziemscy, słowni, cielesni*, s. 276.

⁴⁸ Słowa Barańczaka z *Rozmowy o poezji, która uczy myśleć*, „Więź” 1974 nr 5, s. 72-73. Inne ważne zdanie poety powiada: „Tylko ból jest naprawdę jednoznaczny” (cyt. za: P. Dybel *Ziemscy, słowni, cielesni*, s. 277.)

⁴⁹ Por. R. Cieślak *Gry wzrokowe*, s. 72. Na potrzeby swych dociekań literaturoznawczych wprowadza badacz cztery sposoby mówienia o ciele w liryce: 1) ciało jako przedmiot estetyczny („jest brzydkie lub piękne”), 2) ciało zdeformowane (typ myślenia: „ciało jako mięso, w rozkładzie”), 3) ciało jako źródło tożsamości podmiotu (ciało to „ja” lub „nie-ja”), 4) ciało jako obraz (np. problematyka tabu ciała).

⁵⁰ M. Jastrun *Smuga światła*, s. 307.

Interpretacje

Abstract

Damian KAJA

Nicolaus Copernicus University (Toruń)

An image of human body and the poetics of gaze in Julian Przyboś' poetry.

The article aims at presenting the trend of the "enchantment with the body" in Julian Przyboś' poetry, the trend which had developed parallel to his love and war poetry. The thesis on a specific relationship of the body and the word refers to the primary research perspective, i.e. the poetics of gaze, exemplified in this poetry on several occasions by the motive of an eye and its metonymic substitutes (seeing, looking, etc.). The description of the body and the physiological issues in Przyboś' work calls for attention to the following issues: self-identification procedures, attempts at "embodying" the poetic word, as well as the somatic motives in the late works of the poet.

Aleksandra POLEWCZYK

„Happening ciągle w czasie”. Angielska prasa alternatywna a „brulion”

Jesteśmy dziećmi Marksa i Coca Coli.

Jean Luc-Godard

I.

Dwadzieścia lat przed opublikowaniem pierwszego numeru „brulionu”, w Londynie ukazał się pierwszy numer pisma „International Times”¹. Impreza, będąca inspiracją do stworzenia pisma – „Poets of the World/Poets of Our Time”, miała miejsce w znanej sali koncertowej Royal Albert Hall w 1965 roku i pomimo sporych kłopotów wynikających z improwizowanego w dużej mierze charakteru spotkania, podkreśliła kilka ważnych postaw rodzącej się tu alternatywy. Po pierwsze, niezaprzeczalną fascynację angielskiego undergroundu poezją beatników i transatlantycką falą alternatywnych magazynów (gościem spotkania był m.in., Allen Ginsberg), po drugie, fascynację sytuacjonistyczną koncepcją rozbijania spektaklu dominującej kultury przy użyciu absurdu i poczucia humoru (po raz pierwszy przed szacownym budynkiem Royal Albert Hall pojawiły się tłumy półnagich młodych ludzi z pomalowanymi twarzami, rozdających gościom specjalnym pozbierane z rabat Kensington Gardens kwiaty i częstujących ich marihuaną) i, co najważniej-

¹ „International Times” wychodził początkowo jako dwutygodnik, pod koniec działalności nieregularnie, w latach 1966-1986. W sumie wyszło 209 numerów. W skład redakcji wchodził m.in. John Hopkins, Barry Milles, Jim Haynes. Pismo szybko zmieniło nazwę na „IT” z powodu interwencji wydawców innego angielskiego periodyku – „The Times”.

Interpretacje

sze, to nie temat spotkania ani jego formuła stały się w tym miejscu kluczowe – to słuchacze stworzyli wydarzenie. Siedem tysięcy osób, które zdały sobie sprawę ze swojego potencjału oraz z konieczności przewartościowania zasad, które przestały już od dawna opisywać rzeczywistość w takim kształcie, w jakim widzieli ją rozentuzjasmowani uczestnicy kolorowego zlotu. Z pewnością widok pod Royal Albert Hall dał najwięcej do myślenia przyszłym redaktorom pism takich jak „International Times” czy „OZ”. Tu, pod chmurnym niebem Anglii, w pięknych ogrodach Kensington zgromadziła się wyczekująca nowych propozycji i głodna wrażeń armia pomalowanych „barbarzyńców”, pragnących odegrać swoją rolę w kontrkulturowym fermentcie. Odegrać rewolucję zupełnej i ciągłej zmiany. A może po prostu tylko naszkicować, ot tak, w swoim kulturowym brulionie w kwiatki.

Prasa alternatywna połowy lat 60. w Wielkiej Brytanii to magazyny obejmujące całą mozaikę mocno zróżnicowanych ukierunkowań wewnątrz kontrkulturowego ruchu: od zaangażowanych lewicujących grup neomarksistów („Black Dwarf”, „7 Days”) po liryczną psychodelę hipisowskiego fenomenu („Gandalf’s Garden”). Wszystkie dzieliły wspólną ambicję stworzenia alternatywnego obiegu informacji, który byłby w stanie opisać nową kulturę nowym językiem zaproponowanym przez młodych². Najważniejsze angielskie alternatywne periodyki – „IT” i „OZ” – skupiały się z jednej strony na opisie kalejdoskopowego zjawiska, z drugiej, reagując na bieżąco na najważniejsze przesilenia wewnątrz Ruchu, co jakiś czas ulegały pokusie aranżowania jego nowych wariacji. Powstały w 1966 roku „IT” o międzynarodowych aspiracjach był typowym zaangażowanym w czasy kulturowego przełomu periodykiem. Założony przez kilku zafascynowanych zjawiskami nad Pacyfikiem młodych – Johna Hopkinsa, Barry’ego Milesa i Toma McGratha – miał być kulturalnym, postbeatnikowym, zorientowanym na sztukę i politykę magazynem, atakującym angielską kulturę i jej zastane kategorie estetyczne, polityczne czy obyczajowe. Redakcyjna polityka nie stroniła od intelektualnych i obyczajowych prowokacji, doprowadzając tym samym do kilku policyjnych nalotów na redakcję oraz odkrywając przy okazji nieocenioną siłę reklamy i tzw. „złej prasy” w magazynach – kolosach z Fleet Street³. Pierwsze numery dwutygodnika (z założenia, któremu nierzadko nie udawało się dotrzymać kroku) wyraźnie podkreślały inspiracje, z których czerpał i *spectrum* jakie obrał „IT”. Listy i felietony redaktorów z amerykańskiego undergroundu, sytuacjonistów⁴ zaproszonych do współpracy (w pierwszym numerze pojawia się nekrolog Bretona i artykuł Simona Vinkenooga,

² N. Fountain *Underground. The London alternative press 1966-1974*, Routledge, London 1988, s. 129.

³ *Fleet Street* jest metonimią angielskiej prasy mainstreamu.

⁴ Sytuacjonizm – anarchizujący ruch społeczno-artystyczny, powstały w latach 50. XX wieku, skupiający artystów i radykalnych działaczy studenckich z Danii, Francji, Holandii, Włoch czy Belgii. Najważniejszym teoretykiem ruchu był Guy Debord. Sytuacjoniści kontynuowali krytykę kultury Zachodu nawiązując do artystycznych praktyk ruchów dada i surrealizmu. Inicjatorzy Maja 1968.

provosa⁵ z Amsterdamu, później często publikuje Alex Trocchi), beatników (Borroughs i jego tekst „Invisible Generation”, eseje Ginsberga), ikon Ruchu (Bertrand Russell, Norman Mailer, Timothy Leary), informacje o bieżących wydarzeniach artystycznego undergroundu (jedynym niezmiennie pojawiającym się działem gazety był dział poświęcony wydarzeniom teatralnym, muzycznym czy filmowym „What’s On”), nowa poezja czy leitmotywy undergroundu: rewolucja seksualna, artystyczna i polityczna, psychodela LSD, Era Wodnika, magia i okultyzm, ekologia, feminizm *etc.* – to główne podejmowane tu kwestie. Ważnym motywem stała się cenzura mainstreamu (np. zakaz druku *Nagiego lunchu*) czy emocjonalne doniesienia związane z restrykcjami dotyczącymi używania narkotyków. Podobny zestaw tematów proponował o rok młodszy na rynku angielskim „OZ”, który z racji swoich australijskich korzeni⁶, nie bał się przybrać pozbawionej typowo wyspiarskiej asekuracji postawy radykalizmu, prowokacji czy zgrywy. Wystarczy wspomnieć numer pierwszy rozpoczynający się nekrologiem powieści, sygnowanym przez upiorne i skorumpowane duchy Becketta, Joyce’a, Capote’a i Mailera, które za podpisy pod tą rewelacją otrzymują po 10 000 funtów⁷, dalej przeczytać pamflet na konkurencję, czyli satyryczny magazyn „Private Eye”, portret czarnego ekstremisty Malcolma X, artykuł o legendarnej seksualności Anglików czy o legalizacji narkotyków. „OZ” charakteryzował się agresywną stroną graficzną (grafiki Martina Sharpa uważane były przez wielu za najmocniejszą stronę gazety) i upodobaniem do zabaw tematami czy obrazami związanymi z undergroundem. Był mniej zaangażowany, a bardziej zaaferowany ruchem wewnątrz Ruchu, co sprawiało, że szybciej reagował na pojawiające się nowe tendencje. Duży wpływ na kształt pisma miała silna osobowość redaktora naczelnego, Richarda Neville’a, który nie uważał się ani za rewolucjonistę, ani za hipisa i chciał raczej zachęcać do dyskusji, prowokować – nie tyle kolejne wrogie systemy, ile undergroundowego czytelnika. „OZ” bawił się w dużym stopniu pojęciami nowej seksualności czy nowym projektem eklektycznej duchowości albo politycznego radykalizmu, funkcjonującymi w ramach ruchów undergroundowych (drukował karty do Tarota z psychodeliczną interpretacją Sharpa albo gotowe kartki pocztowe zaadresowane do polityków – bynajmniej nie ze świątecznymi życzeniami). Szybko też zajął się przedstawia-

⁵ Ruch Provo – zainspirowany dadaizmem i anarchizmem ruch konkrtrkulturowy aktywny w Holandii w latach 1965-1967, którego *credo* stało się „wtyknięcie szpilek w czułe miejsca systemu”.

⁶ „OZ” zanim zaczął być wydawany w Londynie, w latach 1963-1969 wychodził w Sydney jako pismo satyryczne. Działalność na Antypodach musiał zawiesić z powodu procesów sądowych dotyczących obscenicznych publikacji pojawiających się w piśmie. Londyńska historia „OZ” to 48 numerów magazynu wydawanego nieregularnie w latach 1967-1973. Redaktorem naczelnym był Richard Neville, stałymi współpracownikami byli natomiast m.in. Jim Anderson, David Widgery czy Germaine Greer.

⁷ Mogło to być żartobliwe nawiązanie redakcji „OZ” do zamieszczonego w 1. numerze „IT” nekrologu Bretona.

Interpretacje

niem krytycznego obrazu kontestacji, pisząc o pozornie sentymentalnych hipisach mocno zaangażowanych w politykę czy o duchowym *Wiek Ironii*, gdzie nowa formuła mistyki jest poszukiwaniem religijnego doświadczenia w polowaniach na UFO, narkotykach albo astrologii i chodzi w niej tylko o to, by wierzyć w wiarę. Ironia redakcyjnego światopoglądu spotkała się nie tylko z oczywistymi zarzutami o reakcjonizm. Część czytelników widziała w „OZ” spełnienie marzeń o przewrotnej satyrze w prasie, która była według nich do tej pory poza granicami brytyjskiej wrażliwości.

Różnice między dwoma najważniejszymi pismami undergroundowymi w Londynie lat 60. podkreślają nie tyle odmiennosc wybieranych tematów, ile stosunek wobec nich obu redakcji. „IT” starał się stworzyć międzynarodowy obieg alternatywnej informacji czy opisywać nowy model wspólnoty plemiennej, w której tworzeniu chciał brać czynny udział, natomiast „OZ” pozwalał sobie na pewną zabawę, kolorową dezynwolturę, przyjęcie pozy grymasu wobec mocno obecnego zjawiska, gdzie nie ma mowy o projekcie nowego modelu, ale jest prowokacyjna zabawa samym tematem. Pomimo różnych strategii redakcyjnych „IT” i „OZ” wydarzenia roku 1968 otworzyły nowe etapy w historii obu magazynów. Rewolta maja 1968 miała być „odegraną rewolucją”, tymczasem jej rezultat zaskoczył wszystkich aktorów znajdujących się na scenie. Emmett Grogan w książce *Ringolevio. A life played for keeps* pisze o odgrywanych przez młodych z hipisowskich gett (tj. Haight-Ashbury) przygodach z ubóstwem, które nie mogły stać się zarzewiem prawdziwej rewolucji, ale jedynie teatralnego buntu, celebrowanego i przesadzonego⁸. Wydarzenia we Francji w maju 1968, które ze strajku studenckiego przekształciły się w strajk powszechny grożący zakończeniem w postaci wojny domowej, wywołały konieczność ponownego przemyślenia koncepcji rewolucji, alternatywnej propozycji uczestniczenia w kulturze. „OZ” w odpowiedzi na majowe zamieszki nie zrezygnował z ironicznego podejścia do specyficznej sytuacji angielskiego undergroundu, pisząc o angielskich rewolucjonistach, którzy w najlepszych garniturach, ze słowami przeprosin na ustach i bronią w ręku, wycofywali się z pola ewentualnej konfrontacji, bo nie byli umówieni na spotkanie. Z drugiej jednak strony pismo opublikowało sytuacjonistyczny manifest *We need you, Cohn-Bendit, because...*, w którym 21 uzasadnień tytułowego oświadczenia (m.in. „Jesteśmy pojeni i karmieni przez wszystkowiedzący Rząd; jesteśmy bardzo młodzi jak na swój wiek, poświęcamy się statusowi i kasie; seks i trawa są substytutami naszej wolności; nie wierzymy naszej Prasie, ale ją kupujemy; pragniemy tego, co Ty, ale popieramy drugą stronę”) kończy zdanie: „Jesteśmy bardzo, bardzo przerażeni!”⁹. Odpowiedzią „IT” na paryski maj 1968 był druk wywiadu z Jacquem Tarnero z radykalnego Ruchu 22 Marca, powstałego na uniwersytecie w Nanterre (ruch był pewną zapowiedzią majowych wydarzeń), oraz artykuł *Paris – alternative society now* ze wskazówkami dotyczącymi zachowania się podczas strajków czy informacjami,

⁸ E. Grogan *Ringolevio. A life played for keeps*, Citadel Press, New York 1990, s. 48.

⁹ „OZ” 1968 nr 13.

jak należy czytać „IT”, jak rozumieć poszczególne artykuły, żeby nie zrobić sobie mentalnej krzywdy, co mogłoby wydawać się redakcyjnym żartem, gdyby nie czas wydania.

Po 1968 roku okazało się, że beatnicy i jazz, poezja i sztuka nie są już przewodnikami po czasie eksplozji rewolucji¹⁰. Wyzwolona energia i nieoczekiwany dramatyzm paryskiego przedstawienia kazały uważniej spojrzeć undergroundowi na samego siebie. Koniec lata miłości, z jego tygłem efemerycznych koncepcji, zaakcentowały mocno i agresywnie wchodzące na alternatywną scenę ruchy feministyczne i ruchy mniejszości seksualnych oraz coraz wyraźniejsze przechwytywanie niektórych alternatywnych propozycji przez mainstream. „68 means the end of misticism. The summer of love is buried” – ogłosili redaktorzy „IT”¹¹.

Podziały wewnątrz Ruchu spowodowane radykalizacją postaw politycznych, stosunkiem, czy do ruchów emancypacyjnych, z fundamentalną zmianą wartości, gdzie osobiste zaczynało być publicznym/politycznym, czy do mainstreamu, miały oczywiście swój odzew w prasie undergroundowej. Szybko okazało się, że wobec rozbudzonych nadziei na przemianę, nowy sposób życia, nową koncepcję polityki czy uczestniczenia w kulturze¹², ani prasa, ani cały ruch undergroundowy nie mają żadnej konkretnej propozycji. Dopiero wówczas dał się we znaki do tamtej pory gloryfikowany przez kontrkulturę „wielki brak”: brak konkretnych celów, koherentnej struktury, sprecyzowanego kręgu potencjalnych odbiorców. Kłopoty finansowe obydwu redakcji, coraz częściej pojawiające się zarzuty o „stylistyczny chaos”, o nienadążanie za nowymi trendami, zarzuty o przedstawianie typowo szowinistycznego obrazu kobiet i heteroseksualny reakcjonizm, kolejne procesy sądowe o obsceniczność i pornografię zamknęły pewien etap w historii prasy kontrkulturowej i samej kontrkultury. Nigel Fountain, opisując początek lat 70., podkreśla odrodzenie się fetyszyzującego przemoc stylu życia – jako czynnika najsilniej wpływającego na zmianę w kontrkulturowym światopoglądzie¹³. Dotychczas młodzi romantyzowali przemoc w jej jak najbardziej abstrakcyjnym ujęciu. Wobec paranoi przenikania agresji do stylu bycia undergroundowca¹⁴ pisma „IT” i „OZ” zrezygnowały z aktywnego uczestniczenia w procesie rewolucyjnych przekształceń, skupiając się raczej na ich opisie i interpretacji. *De facto* zaczęło się dla nich bardzo długie pożegnanie ze sceną alternatywną: „OZ” wobec nieuniknionego zastąpienia haseł „peace, love and demonstrations” zamachami bombowymi i ruchami wyzwolenia kobiet oraz profesjonalizacją undergroundu czy aktywnym

¹⁰ N. Fountain *Underground*, s. 66.

¹¹ B. Wistrich *Stop shooting us, America!*, „IT” 1969 nr 48, s. 3.

¹² N. Fountain *Underground*, s. 109.

¹³ Tamże, s. 161.

¹⁴ Do dobrego tonu należało bycie inwigilowanym przez policję lub posiadanie kontaktów z ultraradykalnymi ośrodkami politycznymi czy postawa części inteligencji, która popierała terroryzm i akty agresji (tzw. *radical chic*).

Interpretacje

popieraniem ruchów terrorystycznych (np. wspieranie zamachów IRA w imię antykolonialnych odczytań Irlandii jako brytyjskiego Wietnamu) rzuciło się w wir prasowych maskarad i „starej reakcyjnej” pornografii. Ostatni numer wyszedł 31 października 1973 roku. „IT” pojawiała się sporadycznie do lat 80. Wydaje się, że sytuacjonistyczne przestrogi przed zamienieniem kontrkultury w kolejny spektakl zaczęły się ziszczać w postaci „hip-konsumeryzmu”¹⁵, który do spisu paranoi kontrkultury dodawał schizofreniczne rozszczepienie między konsumeryzmem a radykalizmem w imię nowych haseł: „burzyć i konsumować” oraz „enjoy the spectacle”¹⁶. Podzielone środowisko angielskiej prasy alternatywnej zaczęło się specjalizować; powstały najlepiej prosperujące i najszybciej przechwycone przez mainstream magazyny muzyczne, pisma kręgów feministycznych („Spare Rib”) i gejowskich („Gay News”), pisma informacyjne typu „co, gdzie, kiedy” (wychodzący po dziś dzień „Time Out”¹⁷). Coraz częściej powracał problem wolności czy odpowiedzialności w mediach. Im bliżej jednak lat 80. tym element polityki powoli zniknął z undergroundowych gazet, a „Paryż [był] znowu stolicą mody”.

W podsumowaniach dotyczących prasy undergroundowej, i chyba całego Ruchu, przeważają opinie, że kontrkulturowe zamieszanie i sprzeczności, również i te pojawiające się na stronach gazet, miały doprowadzić do „wydostania się z zamkniętych pudełek” jednoznacznej i sterowanej interpretacji. Po latach kolejnym paradoksem dotyczącym kontrkultury okazało się jednak przeniknięcie wielu pojęć z tego schizofrenicznego tygła do „naziemnych” mediów, w których po dziś dzień swobodnie funkcjonują w ramach uznanego przez wszystkich porządku. Mowa tu o feminizmie, ruchach *gender*, ekologii, pewnym freakowym stylu polityki, niedzielnej psychiatrii podszytej Orientem *etc.* „Młoda kultura jest ulotna. [...] 5 lat to dla niej milenium” – zwraca uwagę na kolejną przyczynę przewartościowań komentator zjawiska Nigel Fountain¹⁸. Kontrkultura za pośrednictwem swojej prasy nierozsądnie potęgowała oczekiwania na nowe, koherentne struktury, odpowiadające obserwowanej przez wszystkich zmianie. Przeciż to „underground zainicjował globalne myślenie” – zaznacza Richard Neville. Zdaniem redaktora „OZ” wizja przyszłości według kontrkultury to nieustannie ewoluujący proces transformacji, a wyzwaniem dla kulturowych rewolucjonistów było nie budowanie kolejnego pokoju, czy, z racji ich niedojrzałości, przed-pokoju zastanego maszywu kultury, ale utrzymywanie i podsycanie ruchu¹⁹. „W prasie un-

¹⁵ Zjawisko przechwycenia undergroundu przez mainstream szczegółowo opisują autorzy książki *The rebel sell. How the counterculture became consumer culture*, Joseph Heath i Andrew Potter (Capstone 2005).

¹⁶ N. Fountain *Undreground*, s. 184

¹⁷ „Time Out” wyewoluował z działu „What’s On”, kiedy okazało się, że przeciętny czytelnik sięga po „IT” tylko po to, by dowiedzieć się, co dzieje się nowego w mieście w ramach wywrotowej idei *swinging London*.

¹⁸ N. Fountain *Underground*, s. 231.

¹⁹ Tamże, s. 211.

Polewczyk „Happening ciągły w czasie”

dergroundowej nigdy nie usłyszałeś słów *do it again*” – podkreśla Pearce Marchbank, jeden z redaktorów „Time Out”²⁰. Kontrkultura nie tworzyła przecież dzieł sztuki, miała ambicję stworzenia nowego stylu życia. Prasa chciała w tym procesie twórczo uczestniczyć. Jakkolwiek wyglądałaby ostateczna konkluzja, trudno nie zgodzić się z przewrotną oceną redaktora naczelnego „OZ” – „To był czas intelektualnego fermentu. To była kompostowa góra!”²¹.

2.

Historie „IT”, „OZ” i „brulionu” przecinają się w kilku punktach. Krakowsko-warszawski periodyk podobnie rozbudził oczekiwania na nową i konkretną propozycję nowego modelu uczestniczenia w kulturze. Jego energia i forma odważnej zgrywy miały odświeżyć i pobudzić do działania nieadekwatną do czasów przełomu wizję kultury. Podobnie jak angielskie alternatywne magazyny, w powszechnej opinii oczekiwaniom tym nie sprostał. Krytyka jego „poetyki chaosu” to to samo co zarzut o „stylistyczny chaos” propozycji z Anglii. Kolejne maskarady Neville’a i jego redakcji, będące niefrasobliwą odpowiedzią na powszechną wiarę w nowe, mające objawić się formuły, czy odważne manifestowanie typowo maskulinistycznego podejścia do kwestii seksualności (w dobie walczącego i wściekłego feminizmu) są podobnym mechanizmem co ciąg prowokacji „brulionu”. Przejście z etapu kreowania kulturowego zjawiska do jego interpretacji i opisu, wycofanie się undergroundowych pism w momencie radykalizacji w ruchu – wszystko to przypomina „brulionowe” przejście z etapu rewolucyjnego i odpowiadającego mu performatywnego modelu uczestnictwa w kulturze do etapu refleksji nad kulturą i przemyślenia problememu wolności. Chaos tematów, brak specyfikacji, płynność charakteru każdego numeru, prowokacje, kształt kolejnych etapów, wreszcie silne osobowości zarówno Richarda Neville’a, jak i Roberta Tekiellego, które mocno zaważyły na kształcie „OZ” czy „brulionu”, to tylko kilka wspólnych, najbardziej wyraźnych cech łączących polski periodyk z dwadzieścia lat wcześniej-szymi propozycjami brytyjskiej alternatywy.

Wyraźnie zaakcentowane historycznie przejście z etapu aktywnej kreacji nowego modelu kulturowego do fazy, w której inicjowanie zjawisk zastąpiła refleksja, pociągnęło za sobą zmianę punktu, z którego obserwowano kontrkulturę oraz oczywistą zmianę podejmowanych tematów. We wstępniku z 22. numeru „IT” (1968) redakcja napisała, że po 14 miesiącach tworzenia i bycia pośrednikiem pomiędzy kolejnymi elementami undergroundu, pismo skupi się na jego przemyśleniu, na problemie masowej kultury, coraz zachłanniej przechwytyującej symbole kontrkultury i zagadnieniu wolności w mediach. I faktycznie, felietony Ginsberga, poezję beatników czy pisane w zachwycie apologie narkotyków albo projekty wspólnotowych zgromadzeń zastąpiły relacje ze strajków studenckich i inwigila-

²⁰ Tamże.

²¹ Tamże, s. 217.

cji środowisk kontrkultury nadsyłane z całego świata (pojawiały się stałe działły: „News” i „World News”), opisy rosnącego napięcia związanego z radykalizacją środowiska, eskalacji terroryzmu czy ruchu feministycznego; pojawiły się odśrodkowe głosy o fałszywej czy przebranej rewolucji, która nie doprowadziła do żadnej z oczekiwanych zmian, a z czasem wypaczyła kontestacyjne ideały, sprowadzając konkulturowość albo do bezgranicznej afirmacji narkotyków, albo agresywnej radykalizacji. Numer 120. rozpoczynał się wyzwaniem/wyznaniem: „We are all angry”, natomiast w 123. numerze „IT” z 1972 roku padły znaczące pytania: „Czy wierzyłeś w ideę alternatywnego społeczeństwa? Czy czujesz się tym dziś zażenowany?”. Dla bardziej zdystansowanego „OZ”, zainteresowanego od początku dyskusją, a nie eskalowaniem radykalizacji poglądów, cezura roku 1968 okazała się równie wyraźna. Pismo stało się miejscem zdecydowanie ostrzejszej krytyki undergroundu, jego przedszkolnej polityki z czającą się postawą *political deadwish*, chaotycznego podejścia do zadania „zhumanizowania industrialnego społeczeństwa” i wygenerowania *u d a w a n e j* kultury (*phoney culture*), w której wszyscy są równie utalentowani i tworzą podwaliny nowej sztuki-nie-sztuki. Drukowało ostre manifesty sytuacionistów czy wypisy z książek będących kamieniami milowymi dla kontrkultury (np. Raula Vaneigema, podpisując się pod jego tezami, w których „kreatywność bez wiedzy jest jak poezja bez stylu”, „w świecie non-komunikacji wybieramy mniejsze zło – ciszę”, „Żyjemy w czasach, gdy idea konsumeryzmu konsumuje wszystkie inne ideologie”). Kolejne numery „OZ” były numerami tematycznymi np. „Agit OZ”, „Angry OZ”, „Homosexual OZ”, „Beautiful Freak OZ”, „Hippie Atrocities OZ”, „Cuntpower OZ”. Im bardziej nasilała się eskalacja brutalności i ostracyzmu wewnątrz Ruchu, tym mocniej redakcja podkreślała wybrany od początku model kulturowej obecności opartej na maskaradzie i żarcie. Koncepcja *the fun revolution*, odwołująca się do wiersza Davida Herberta Lawrence’a z 1929 roku *A Sane Revolution* z przekornym wezwaniem – „Let’s make a revolution for fun!” (kontestująca zmieniającą się kontestację za pomocą konkulturowego postulatu śmiechu), artykuły dotyczące teorii i praktyki polityki absurdu, nowe wzorce zachowań – opisy grup *freaks*, które będąc poza podziałami politycznymi i estetycznymi, stały się w dobie globalizacji i zagrożenia wrośnięcia w ten sam typ osobowości „restytucją Indywidualności” – były odpowiedzią redakcji na coraz mocniej radykalizujące się wybory niegdysiejszych braci i sióstr w Ruchu. „Yippie Oz” (nr 31), poświęcony zjawisku „hip-konsumeryzmu”, zawiera artykuł Richarda Neville’a „All God’s Children Got a Clap”, w którym naczelny „OZ” pisał o dorostaniu dzieci kwiatów i zasadniczej zmianie undergroundu: obalanie fałszywych kryteriów zastanej kultury zostało według redaktora zastąpione symbolami i rytuałami, które zaliczają się bardziej do podstawowego dla założeń kontrkultury kryterium kulturowej aktywności (ale dają się doskonale sprzedać).

„brulion” – przechodząc z etapu rewolucyjnego do etapu refleksji nad kulturą, rezygnując tym samym z projektu, w ramach którego każdy numer pisma był gestem artystycznym kreującym kulturową sytuację, na rzecz interpretacyjnej nisz

refleksji nad kulturą, skąd stawia się pytania o wolność czy tożsamość w świecie rozmytych znaczeń – wskazywał dyskusyjne obszary współczesności. Konstruował za pomocą wybieranych tekstów nową definicję alienacji w czasach ponowoczesnych. Różnorodność ofert newage’owego oświecenia, powierzchowne gnozy łatwych do zasymilowania kompilacji poszukiwań duchowych, wirtualna wolność multisensorycznych rozkoszy – to tylko kilka kwestii, które podejmował „brulion” w swoim refleksyjnym stadium. Na podobnej zasadzie funkcjonowały wspominane tematyczne numery „OZ”, które przedstawiały najbardziej wyraziste obszary wewnątrz undergroundu (agresywny feminizm, ruchy mniejszości seksualnych, nowy typ seksualności, „hip-okryzję” z czasem przechodzącą w „hip-konsumeryzm”, banalność psychodelicznego kiczu *etc.*). Natomiast podobieństwo „IT” i „brulionu” zasadza się na przyjęciu podobnej postawy wobec samego kryzysu – oba pisma zdecydowanie zrezygnowały z postulatu kreowania zjawisk nowego sposobu uczestniczenia w kulturze na rzecz jej interpretacji.

Dwa ważne teksty, których publikacja okazała się istotną w historii pism prowokacją, pojawiły się zarówno w „IT”, jak i w „brulionie”: tekst radiowych przemówień z lat 1942/1943 Ezry Pounda oraz fragment antymaskulinistycznego manifestu Valerie Solanas *S.C.U.M* z 1968 roku. O ile drugi z tekstów został opublikowany przez angielską gazetę jako element wyznaczający zmiany w samym kontrkulturowym ruchu, świadectwo na bieżąco, o tyle przemówienia Pounda były wyborem redakcji z całego kalejdoskopu istniejących tekstów²². Redakcja „IT” zamieściła pod przemówieniami notkę, że głównym powodem ich publikacji jest fakt istnienia tekstu. „Nie będziemy mieć pojęcia, jaka głupota albo mądrość tkwią w tych przemówieniach, dopóki ich nie przeczytamy” – napisał redaktor Tom McGrath. Podobnej argumentacji użył Robert Tekieli *à propos* innego równie kontrowersyjnego tekstu zamieszczonego przez „brulion” – *Hollywood* Louis’a Ferdinanda Céline’a. Naczelny w wywiadzie udzielonym „Gazecie Wyborczej” w odpowiedzi na zarzuty Jarosława Marka Rymkiewicza odnośnie braku odredakcyjnego komentarza, powiedział: „Czytelnik musi mieć prawo odebrać tekst po swojemu, na przykład jako obłąd do kwadratu, bo to jest niesamowite szaleństwo, kiedy tak wspaniała wrażliwość łączy się z tak prymitywną ideologią jak antysemityzm”²³. Druk dalszego ciągu przemówień w kolejnym numerze „IT” został wstrzymany z powodu kłopotów z prawami autorskimi. Udało się natomiast wydrukować kolejne teksty w numerze 20. Wybór tekstów Pounda stał się dla obu pism sposobem na jeszcze wyrazistsze podkreślenie głównego celu stojącego przed alternatywną prasą – komunikacji w miejscu jednotorowej i jednoznacznej transmisji. Pociągało to również za sobą zainicjowanie nowego sposobu spotkania z czytelnikiem oraz stworzenie w miarę możliwości obiektywnego forum, obejmującego opisem całą rzeczywistość z jej marginaliami włącznie.

²² Przemówienia Pounda opublikowano w drugim numerze „IT”. Można ten gest odczytać jako manifest dopiero klarującej się polityki redakcyjnej.

²³ *Rzecznicy neogówniarzerii*, „Gazeta Wyborcza” 1991 nr 274, s. 17.

Interpretacje

W pierwszym, inicjacyjnym okresie „brulion” skupił się na opisie zjawiska mitu kontrkultury. Nie były to próby nakreślenia ogólnego obrazu tego fenomenu, ale raczej chęć zwrócenia uwagi na nowe modele (czy raczej anty-modele) uczestniczenia w kulturze, jakie proponowały XX-wieczne alternatywne ruchy oraz opisy zagrożeń płynących z ich zbyt jednoznacznych odczytań czy nadinterpretacji, jakie uwypukliła dwudziestoletnia perspektywa²⁴. Natomiast dwa kolejne etapy (rewolucyjny i etap refleksji nad kulturą) obfitują w teksty związane z konkretnymi tematami podejmowanymi przez pisma alternatywne z lat 60. i można tu mówić o pewnej kontynuacji, przedstawieniu i przekształceniu, czyli obrazie, w jaki sposób niektóre z założeń kontrkultury wyewoluowały na przestrzeni 20-30 lat. Ambicja opisanie składowych ruchów kontestacyjnych, towarzysząca angielskim periodykom, pociągała za sobą oczywisty wybór specyficznych tematów, które po latach okazały się być w centrum zainteresowania także krakowsko-warszawskiego czasopisma. Krytyki społecznej polityki przyzwolenia i jej gruntownej hipokryzji dokonywano w angielskich pismach za pomocą propozycji alternatywnego modelu seksualności, wspólnotowości, duchowości, estetyki. Z tego powodu drukowano teksty Marcuse’a, Normana Mailera, Burroughsa, Ginsberga, Maharishiego, Warhola, Snydera, Patchenna *etc.*, wywiady z członkami alternatywnych wspólnot: *freaks*, czarowników, manifesty, nową poezję, praktyczne porady (np.: jak omijać inwigilację systemu o różnych twarzach czy jak bezpiecznie korzystać z dobrodziejstw narkotyków), eseje o estetyce psychodeli czy eklektycznej duchowości (stającej się z czasem połączeniem telewizyjnej religijności i powierzchownego okultyzmu). Pisano o feminizmie, ruchach mniejszości seksualnych, muzyce i ekologii, które to tematy najmocniej zdawały się przenikać do mainstreamu. „brulion” kontynuował (ze swojej perspektywy oczywiście) rozmowę na temat legalizacji narkotyków i drukował m.in. tekst dotyczący środków ostrożności, podejmował temat newage’owej duchowości, publikując teksty Kinga, Savage’a, teksty o literaturze gnostycznej, jungizmie, parapsychologii czy magii chaosu, oddał połowę numeru 19B feministkom, pisał o zjawisku coming out’u czy o kryzysie męskiej tożsamości, o którą pytanie, postawione w pismach alternatywnych, stało się bardzo ważne po feministycznym ataku na męską z założenia wizję kontrkultury. Przedstawiał nowe antropologiczne odczytanie mechanizmów kultury (teksty Girarda, Capry, Wilsona) oraz podobnie jak „IT” czy „OZ” opisywał nowe sposoby uczestniczenia w kulturze (Marcuse, sytuacjoniści, beatnicy). Wywiady z członkami angielskich wspólnot kontestacyjnych w krakowskim periodyku były zastępowane przez rozmowy z kontestującymi artystami (Ponton, Jarodzki z gru-

²⁴ Pismo opisuje „fenomen ruchów alternatywnych” (*Fuckty(1)*) i oddaje głos alternatywnym zine’om, włącza się w dyskusję o narkotykach, opisuje najbardziej inspirujące alternatywne działania podjęte w Polsce, tworzy projekt nowego modelu kultury w oparciu (a przynajmniej inspirując się nim) o anty-model, podkreślając zarazem negatywne konsekwencje wielu kontestujących ideologii – terroryzm, modny wśród intelektualistów *radical chic*, „gnozę bez mistyki” czy zredukowanie kontrkulturowej kontestacji do buntu dla buntu.

py LUXUS), naukowcami (Dobroczyński) czy przedstawicielami subkultur. „brulion” prezentował również niszowe zjawiska artystyczne wywodzące się z postawangardowych projektów np. grupę muzyczną Throbbing Gristle czy twórczość Beuysa. Miał również w swojej historii „czarny”, „radikalny” numer (17/18).

Sposób patrzenia na propozycję kontrkultury zmienił się diametralnie wraz z wkroczeniem „brulionu” w ostatni etap jego aktywności. Coraz wyraźniejsza stała się wtedy tendencja do nieomal radykalnego kontestowania kontrkultury z jej efemeryczną propozycją uczestniczenia w psychodelicznym kulturowym tyglu. Kontrkulturowe otwarcie na nieustanny ciąg zmian w sferach duchowości, seksualności czy stylu życia, które okazało się (po raz kolejny) na dłuższą metę nie do utrzymania, w konsekwencji prowadziło według „brulionu” z powrotem do stanu totalnej alienacji – czy to pod postacią wirtualnej rzeczywistości, którą zastępuje się realne uczestnictwo, czy sekt albo eksperymentalnych wspólnot paraartystycznych. Coraz wyraźniejszy lęk przed manipulacją czy duchowym relatywizmem, spowodowanym w oczach redakcji newage’owymi praktykami, był odpowiedzią na mniej lub bardziej bezpośrednio doświadczany kryzys „happeningu ciągłego w czasie”. Na okładce ostatniego liczbowanego numeru „brulionu” (1/999) widnieje spis tematów, które równie dobrze mogłyby znaleźć się na okładce któregoś numeru alternatywnego pisma z lat 60.: „homoseksualizm, ezoteryzm, joga, okultyzm, homeopatia, reiki, doskonalenie umysłu metodą silvy”. Jednak tym razem jest to zbiór tekstów opisujących kolejne elementy kontrkulturowych propozycji z zupełnie innego, mocno sceptycznego i konserwatywnego stanowiska. „brulion” nie poprzestał na bezpośredniej krytyce konsekwencji projektów kontrkultury; wykorzystywał do tego jej język i mechanizmy np. łącząc dwa hasła: „Open your mind” i „zleją ci się do środka” pokazał, jak łatwo kontrkultura stała się zbiorem haseł i jak łatwo jest nimi manipulować. „Kończy się historia «brulionu». Nadchodzi czas wiarygodności” – pisze Krzysztof Koehler²⁵ – wiarygodności, kategorii najważniejszej dla kontrkultury, ale teraz zupełnie inaczej definiowanej przez redakcję czasopisma. „Do not sent flowers” – pisali redaktorzy przedostatniego numeru „OZ”²⁶.

Wszystkie omawiane tu pisma, pomimo dzielącej ich publikację dwudziestoletniej różnicy, spotkały się z mocną krytyką, operującą podobnymi argumentami. „IT”, „OZ” czy „brulionowi” zarzucano brak konkretnej polityki redakcyjnej, chaos przedstawianych tematów, maskarady zamiast zintegrowanej odpowiedzi na zarzuty, banał i prowokację w miejsce rzetelnej propozycji nowego sposobu

²⁵ K. Koehler *O zbawieniu retoryki raz jeszcze*, „brulion” 1999 nr 29, s. 136.

²⁶ Jeśli chodzi o polskie akcenty „OZ” w 13. numerze tzw. „AGIT OZ” z czerwca 1968 roku obok fragmentów *Deklaracji Surrealistów* z 1925 roku, cytatów z Marxa, Hegla czy Che Guevary opublikowała fragment *Listu otwartego do partii* z 1964 roku; w pierwszym numerze „IT” znaleźć można relację z Warszawskiej Jesieni pióra Josepha Balcerka, natomiast w 28. numerze zamieszczona została reklama tomu wierszy Herberta.

Interpretacje

uczestniczenia w projekcie kulturowym. „IT” i „OZ” wraz z radykalizacją środowisk alternatywnych natknęły się na zarzuty o ideologiczne rozmycie i brak konsekwencji. Wielu uczestników oczekiwało nowych projektów wykrystalizowanych z kolorowego przewrotu młodych, domagało się, po pewnym czasie poświęconym na hybrydyczną dezynwolturę, konstruktywnych propozycji. Tom McGrath z „IT” we wstępie numeru 3. (numer 2. zawierał przemówienia Pounda) pisał: „zostałem nazwany od faszysty do narkotykowego naganiacza”, „OZ” spotkały oskarżenia o to, że jest „pseudonaukowym magazynem, którego świadomość składa się z socjologicznych i kulturowych klisz” (numer 15.). Zarzuty te z czasem postawiono całej kontrkulturze, i tak jak później w przypadku „brulionu” okazało się, że projekt partycypacji połączony z nieustanną negacją, kultura oparta na performatywnym charakterze, umykająca ujednoliceniom i definiowaniu na dłuższą metę jest projektem niemożliwym do utrzymania. Mówimy w końcu o kontrkulturze, ruchu wywodzącym się z utopijnych koncepcji partycypacji, a – jak wiadomo – „utopia jest nigdzie”²⁷. Happening się skończył, emocje zostały wzbudzone, a sam projekt może wcale nie okazał się tak nietrafiony. Bo jak w końcu mogłaby wyglądać jego realizacja?

Abstract

Aleksandra POLEWCZYK
Jagiellonian University (Kraków)

“Happening in continuous time”. English alternative press and „brulion”.

The article provides a description of the alternative press model, emerging from the comparison between editorial politics of British magazines associated with the contestation movement of the 1960s. and the 1970s. with the strategies undertaken twenty years later by a Polish magazine, aiming at creating a new model of culture in the post-transformation Poland. Similarities between these two phenomena occur not only on the level of the conscious continuation of the counterculture themes or the editorial practices of the English underground, undertaken by “bruLion”, but also in the evolution of editorial activities as well as in the reception of these phenomena.

²⁷ Tymi słowy rozpoczyna się spektakl ważnej dla ruchu kontrkulturowego nowojorskiej grupy teatralnej „The Living Theatre” pt. *Utopia*.

Polemiki

Henryk MARKIEWICZ

Uwagi fachowca (w swych intencjach) o tym, jak intelektualisci bronią humanistyki

Przeciwstawienie fachowca i intelektualisty występujące w tym tytule pochodzi od Richarda Rorty'ego, którego poglądy przytacza Michał Paweł Markowski w artykule *Humanistyka: niedokończony projekt*¹. Fachowiec sądzi, że dążenie do prawdy obiektywnej jest skuteczne, marzy o przeczytaniu wszystkich książek ze swojej dziedziny, uważa przy tym, że „tworzą one zbiór adekwatnie opisujący rzeczywistość”. Intelektualista – wręcz przeciwnie: w prawdę obiektywną nie wierzy, dąży tylko do rozregulowania własnej dyscypliny i w tym celu chciałby przeczytać jak najwięcej różnych książek; efektem tej lektury nie jest poszerzenie wiedzy, lecz wrażliwości i wyobraźni.

Mniejsza o karykaturalność niektórych spośród tych wyznaczników fachowości (np. tego, że fachowiec jest przekonany o adekwatności wszystkich książek ze swej dziedziny), mniejsza o to, że w rezultacie tej operacji fachowiec okazuje się kimś pośledniejszym od intelektualisty. Mniejsza wreszcie o to, że obaj upodabniają się do „uczonego gapa” Wagnera z *Fausta*, który „dużo już wie, lecz chciałby wiedzieć wszystko”.

Charakterystyka intelektualisty jednak dobrze ukazuje stanowisko, z jakiego niemal wszyscy referowani przez Markowskiego autorzy próbują bronić humanistyki. A obrony ona potrzebuje – jest powszechnie deprecjonowana i dyskryminowana (także finansowo)². Obrona ta stara się dowieść, że humanistyka ma ważne,

¹ M.P. Markowski *Humanistyka: niedokończony projekt*, „Teksty Drugie” 2011 nr 6. Lokalizacja cytatów w tekście.

² Dyskryminacji zaznają zresztą i niehumanistyczne badania podstawowe, o czym pisze m.in. Andrzej Jajszczyk, dyrektor Narodowego Centrum Nauki, w artykule *Badania podstawowe, ale nie bezużyteczne*, „Gazeta Wyborcza” z 18.07.2012.

społeczne uzasadnienie. (Przy czym obrońcy ci ani razu nie wspominają, że humanistyka jest po części sama sobie winna owej deprecjacji, a to ze względu na hermetyzm języka, prowokacyjną paradoksalność niektórych tez, masochistyczne negowanie poznawczych wartości własnych twierdzeń).

Najslabiej broni humanistyki Stanley Fish. Odpowiedź jego jest dwoista. W wersji słabszej głosi on, że „humanistyka jest dobrem autonomicznym, niepowiązanym z żadną celowością” (s. 20), w wersji mocniejszej, że studiowanie literatury i sztuki dostarcza nam narzędzi, dzięki którym możemy nie tylko przeżywać „chwile estetycznego zachwyty”, ale także potrafimy „rozmawiać o tym, co uznajemy za ważne dla nas i nam podobnych” (w tekście nierenomowanego autora tę drugą odpowiedź uznalibyśmy za wykręcanie się byle jakim ogólnikiem). Jak widać, Fish przedmiotem humanistyki czyni tylko literaturę i sztukę, pomijając dyscyplinę *par excellence* humanistyczną, jaką jest historia.

Z kolei Odo Marquard powiada, że nauki humanistyczne „powinny spełniać funkcję kompensacyjną wobec neutralizacji naszego historycznego (a więc i jednostkowego) doświadczenia, jaka jest efektem ekspansji nauk eksperymentalnych oraz homogenizacji globalizacji tego doświadczenia, zamazujących jego niepowtarzalny charakter” (s. 15). Cytuję, bo nie jest to dla mnie w pełni jasne. Jakim sposobem owa homogenizacja, eliminując sprzeczne punkty widzenia, powoduje wieloznaczność jako podstawę interpretacji rzeczywistości? Gdyby tak było, zbędna byłaby zachwalana przez Marquarda kompensacyjna funkcja humanistyki polegająca na „mnożeniu opowieści o ludzkim doświadczeniu i interpretowaniu ich na różne sposoby” (s. 16).

Nazywa to autor hermeneutyką rozumianą jako sztuka układania opowieści (s. 15). To ostatnie sformułowanie jest propozycją terminologiczną co najmniej dziwaczną. Dziwne jest też podciąganie pod termin „narracja” czy „opowiadanie” wszelkich wypowiedzi światopoglądowych, także i tych, w których narracja w powszechnie przyjętym rozumieniu tego terminu jest nieobecna, np. w neoliberalnym postulacie pomnażania dochodu narodowego.

Nasuwa się tu dalej pytanie, czy wszystkie te „narracje” są równouprawnione? Czy nie ma wśród nich takich, którymi nie warto się zajmować albo zajmując się – potępić je i odrzucić? A jeśli są równouprawnione? Czy taki „polimorfizm duchowy” – jakby powiedział Brzozowski – nie prowadzi do relatywizmu, by nie rzec – indyferentnej bierności, a nawet nihilizmu? Czy jest więc korzystny dla moralnego dobrostanu jednostki, czy jest społecznie użyteczny?

Sam Markowski zaczyna z daleka: tak szeroko konstruuje pojęcie polityczności, by dowieść, że humanistyka jest również polityczna, jak zresztą wszystko, co dzieje się w przestrzeni publicznej. Ale argument to niecelny, bo przecież nie wszystko, co dzieje się w tak upolitycznionej przestrzeni publicznej jest społecznie korzystne.

W dalszym ciągu Markowski twierdzi zdecydowanie, że żaden „język” nie odpowiada rzeczywistości lepiej niż inne – z czego czytelnik mógłby wyprowadzić wniosek, że np. teoria systemów Luhmanna nie jest lepsza od wierzeń scjentolo-

Markiewicz Uwagi fachowca (w swych intencjach) o tym...

gów. Zadaniem humanistyki – głosi Markowski – jest przekształcanie społecznego imaginarium przez krytykę istniejącego już „słownika” (jak wiadomo w terminologii Rorty’ego „słownik” to język, za pomocą którego objaśniamy świat); o tworzeniu nowych słowników Markowski nie wspomina. Tak rozumiane nauki humanistyczne „niczego nie usprawniają, wręcz przeciwnie, komplikują proste myślenie o lepszym życiu, osłabiają zdrowy rozsądek, który wie, jak być powinno” (s. 14; odnoszę wrażenie, że zdrowy rozsądek to jakaś *bête noire* Markowskiego).

Z tym wszystkim nie daje się pogodzić inna myśl Markowskiego – że bywają lepsze i gorsze „słowniki”, a lepsze są te, które odpowiadają „naszym przeświadczeniom, naszym przekonaniom, naszym marzeniom” (s. 21). Czyli – naszemu dotychczasowemu słownikowi! Byłyby to więc słowniki petryfikujące, słowniki, które odbiorca już uprzednio uznał za swoje! Gdzie tu miejsce dla „dyspozycji krytycznej”, dla przekształcania „społecznego imaginarium”? (Mimoходом zauważmy, że termin „imaginarium”, występujący u Markowskiego jako synonim języka i dyskursu nie pasuje tu do wielu wypowiedzi światopoglądowych, w których obrazowości nie można się dopatrzeć).

Stawką takiego czytania jest poznawcza tautologia: znam to tylko, co już znam, i nic innego poznać nie mogę, bo nie chcę. Jest to także tautologia osobista: czytam to tylko, co znam, bo taki jestem i nigdy nie będę inny (od Emersona do inż. Mamonia prowadzi droga krótka i niezawila).³

I któż to mówi? Ano sam Michał Markowski (*W moim miejscu stoi ktoś inny*, „Tygodnik Powszechny” z 1.07.2012).

Jednoznaczna w swej apologii humanistyki odpowiedź daje Martha Nussbaum: „Humanistyka może i powinna kształtować obywateli potrzebnych współczesnej demokracji, takich mianowicie, których cechuje krytyczne myślenie, zdolność przekraczania lokalnych uwarunkowań, empatyczne nastawienie wobec innych osób” (s. 16). Zapewne każdy się z tym zgodzi, tylko że podobnej odpowiedzi udzieliłby prawdopodobnie już Michel Montaigne. To samo można powtórzyć o argumentacji Anthony’ego Kronmana, że rolą humanistyki jest „wskazywanie sensu w świecie jego pozbawionym”.

Wspomniane tu wypowiedzi mają cechy wspólne, na które z kolei chciałbym zwrócić uwagę.

1. Większość z nich dla oznaczenia mniej więcej tego samego przedmiotu, który dawniej nazywano światopoglądem, wizją świata, ideologią, ideologemami, wprowadzają terminy inne, naruszające powszechnie przyjęte ich znaczenie – narracja (Marquard), słownik (Rorty), język, dyskurs, imaginarium (Markowski). Nie ułatwia to rozmowy.
2. Żaden z autorów nie definiuje dyscypliny „humanistyka”. Markowski nazwałby może takie zajęcie z przekąsem „ulubioną rozrywką umysłów taksonomicz-

³ Skąd tu Emerson – nie wiem. Przychodzi mi na myśl tylko taki cytat: „Nigdy nie czytaj książki, która nie ma przynajmniej roku”. Ale on tu przecież nie pasuje.

nych (s. 16). Rezultat jednak jest taki, że np. dla Fisha humanistyką jest tylko zajmowanie się literaturą i sztuką. Wszyscy pozostawiają poza zakresem swych rozważań dyscypliny zajmujące się niejęzykowymi wytworami i działaniami kulturowymi (np. archeologia, historia gospodarcza) i dyscypliny zajmujące się tworem kultury niezawierającymi wypowiedzi światopoglądowych (np. językoznawstwo czy muzykologia)⁴.

3. Nikt nie zastanawia się nad podobieństwami i różnicami między humanistyką a naukami społecznymi, które w nie mniejszej mierze wytwarzają wypowiedzi światopoglądowe.
4. Przede wszystkim zaś autorzy ci, mówiąc o wytwarzaniu wypowiedzi światopoglądowych, przypisują humanistyce funkcje, które spełnia przede wszystkim sama literatura i sztuka; humanistyka tylko je transmituje i interpretuje. „Być może literatura i sztuka mogą zmienić czyjeś życie” – zauważa trzeźwo Fish; kursy literatury i sztuki zrobić tego nie mogą, bo „jedyna rzecz, której student powinien się nauczyć, to technika czytania i pisania o tym, co się przeczytało” (s. 21).
5. W tekstach Marquarda i Markowskiego wymiennie występują „humanistyka” i „nauki humanistyczne”. Autorzy amerykańscy używają określenia *humanities* – oznacza ono u nich zazwyczaj nie naukę, lecz kształcenie humanistyczne – i ewentualny pożytek społeczny takiego kształcenia uzasadniają. Humanistyka jako działalność badawcza, poszerzająca naszą wiedzę o pewnej dziedzinie, nie jest przedmiotem ich obrony. Co do Markowskiego – nie ma on złudzeń, użyteczności społecznej takich badań nie da się uzasadnić. Humanistyka naukowa jest więc skazana na byt niszowy. Dodam: można się obawiać, że nawet gorzej – na zaniknięcie, skoro uniwersyteckie kształcenie humanistyczne nie będzie do niej przygotowywać.

Powtórzmy – obrona humanistyki podjęta przez intelektualistów – humanistyki fachowców nie broni. No – bo czy dyskusja o pochodzeniu polskiego języka literackiego, spór o autentyczność *Słowa o wyprawie Igora*, analiza intertekstualności *Ballady*, systematyzacja wiersza polskiego, nie mówiąc już o stwierdzeniu spółgłoskowej wartości tzw. szwa indoeuropejskiego (wielkie odkrycie Jerzego Kuryłowicza), poszerza „granice czyjejkolwiek egzystencji o inne możliwości bycia”? Humanisci z prawdziwego zdarzenia, tj. intelektualisci, *ad maiora nati sunt*, nieprawdaż?

Tak więc nie mieszajmy zadań kształcenia humanistycznego i zadań nauk humanistycznych. Intelektualiści lepiej lub gorzej bronią tylko kształcenia humanistycznego. Według mnie – nie najlepiej, bo ogólnikowo, niestarannie, nie troszcząc się o konsekwencję i precyzję.

⁴ Dziwna jest również teza Marquarda, że „narodziny nauk humanistycznych były reakcją na traumatyczne doświadczenie wojen religijnych, których zarzewiem były spory interpretacyjne dotyczące wykładni Pisma Świętego” (s. 16). Więc Bocaccio, Lorenzo Valla, Erazm z Rotterdamu, działający przed owymi wojnami, nie uprawiali humanistyki?

Markiewicz Uwagi fachowca (w swych intencjach) o tym...

Abstract

Henryk MARKIEWICZ
Jagiellonian University (Kraków)

Some remarks of the professional (as he intends) on how the intellectuals defend the humanities

In his essay, the author discusses the opinions of Western intellectuals and of Michał Paweł Markowski presented in the latter's article entitled "Humanistyka: niedokończony projekt" ["Humanities: an Unfinished Project"] ["Teksty Drugie" 2011 n° 6]. He claims that firstly these authors limit the meaning of the humanities to the disciplines dealing with literature and art solely [excluding history or linguistics, among others]. Secondly – they justify only the usefulness of the humanistic university education, and not of the humanities as a research activity expanding the knowledge of certain areas of culture.

Noty o autorach

Sebastian Borowicz, dr, pracownik Instytutu Archeologii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Archeolog klasyczny, zajmuje się kulturą starożytnej Grecji oraz Cypru. Współautor książki *Stara rebeliantka: studia nad semantyką obrazu* (2012).

Przemysław Czapliński, prof., historyk literatury polskiej XX i XXI wieku, krytyk literacki, eseista, tłumacz; pracownik Zakładu Antropologii Literatury Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Ostatnio opublikował: *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje* (2009), *Resztki nowoczesności. Dwa studia o literaturze i życiu* (2011). Pod jego redakcją ukazała się antologia *Literatura ustna* (2011), a także zbiór studiów *Nowoczesność i sarmatyzm* (2011). Przygotowuje – we współpracy z dr Anną Mizerką – antologię światowych przekładów poświęconych estetyce kampu.

Damian Kaja, doktorant w Zakładzie Antropologii Literatury i Edukacji Polonistycznej Instytutu Literatury Polskiej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Absolwent MISH. W kręgu jego zainteresowań naukowych znajduje się polska literatura współczesna, historia filmu, historia i poetyka komiksu, antropologia kultury. Publikował m.in. w „Litteraria Copernicana”, „Polonistyce”, „Okolicach”. Współpracownik „Zeszytów Komiksowych”. Przygotowuje rozprawę doktorską dotyczącą dyskursów samotności amerykańskiej w tekstach dwudziestowiecznej literatury polskiej.

Elżbieta Kiślak, dr hab., profesor nadzw., zatrudniona w Pracowni Współczesnej Literatury i Komunikacji Społecznej Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk. Autorka książek *Walka Jakuba z aniołem. Czesław Miłosz wobec romantyczności* (2000); *Merton i Miłosz w obliczu totalitaryzmów* (2003), *Odkrywanie inności. „Amerykanka w Polsce” Aleksandra Tyszyńskiego* (2004).

Eve Kosofsky Sedgwick (1950-2009), jedna z najważniejszych postaci w obrębie *queer studies*, twórczyni tej dziedziny refleksji akademickiej. Koordynowała wpływową serię wydawniczą Q (Duke University Press). Głównym przedmiotem jej

refleksji był kanon literatury euroamerykańskiej (od Eurypidesa po Prousta). Za-
interesowana performatywnością, buddyzmem, pedagogiką (w perspektywie an-
tyhomofobicznej), psychoanalizą nie-Lacanowską (głównie Silvan Tompkins i
Melanie Klein), autorka kilku kluczowych pojęć dla teorii *queer* (np. męskie pożą-
danie homospołeczne czy panika homoseksualna). Autorka przełomowych prac,
m.in. *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire* (1985) i *Epistemo-
logy of the Closet* (1990) oraz redaktorka ważnych książek zbiorowych: *Performati-
vity and Performance* (1995) czy *Novel Gazing: Queer Readings in Fiction* (1997). Opu-
blikiwała również tomy poetyckie i zbiór eksperymentalnej prozy m.in. o doświad-
czeniu życia z rakiem *Dialogue on Love* (2000). Pośmiertnie w serii Q opublikowano
jej zbiór esejów *Weather in Proust* (2011).

Grzegorz Krzywiac, dr, pracownik naukowy Instytutu Historii Polskiej Akade-
mii Nauk. Autor książki *Szowinizm po polsku. Przypadek Romana Dmowskiego (1886-
1905)*, która zdobyła nagrodę Klio w 2010 roku.

Henryk Markiewicz, emerytowany profesor UJ, członek Polskiej Akademii Nauk
i Polskiej Akademii Umiejętności. Autor prac z zakresu historii literatury pol-
skiej: *pozytywizm* (1978); teorii literatury i metodologii badań literackich: *Główne
problemy wiedzy o literaturze* (1965), *Wymiary dzieła literackiego* (1984); historii kry-
tyki literackiej: *Teorie powieści za granicą* (1995) i nauki o literaturze: *Polska nauka
o literaturze* (1981), 6 tomów *Prac wybranych* (red. S. Balbus, 1995-). Ostatnio opu-
blikiwał *Żartem i pół serio* (2008), *Od Tarnowskiego do Kotta* (2010), *Czytanie Irzy-
kowskiego* (2011), *Mowy i rozmowy 1961-2010* (2011).

Andrzej Marzec, filozof, doktorant Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Po-
znaniu oraz Szkoły Nauk Społecznych przy Instytucie Filozofii i Socjologii Pol-
skiej Akademii Nauk w Warszawie. Zajmuje się widmontologią (*hauntology*)
Jacques’a Derridy oraz możliwościami opisu współczesnej kultury poprzez kate-
gorię widmowości (*spectrality*). Jego zainteresowania badawcze oscylują wokół de-
konstrukcji, lacanowskiej teorii kina, posthumanizmu, myśli słabej (*pensiero debole*),
queer i *gender studies*. E-mail: andrzej.marzec83@gmail.com

Moe [właśc. Morris] Meyer, wykładowca licznych uczelni: School of the Art
Institute of Chicago, University of New South Wales (Sydney), University of
Wisconsin (Madison). Inicjator i redaktor jednej z najważniejszych książek zbio-
rowych poświęconych kampowi – *The Politics and Poetics of Camp* (1994). Zajmuje
się odmiennością, którą bada na przykładzie konkretnych zjawisk kulturowych.
W 2010 roku ukazała się jego książka *An Archaeology of Posing. Essays on Camp,
Drag and Sexuality*, obejmująca eseje z kilkunastu lat; autor rozważa w nich kamp
i fenomen *drag* (w wersji męskiej i kobiecej) od zamieszek w Stonewall (1969) aż
do dnia dzisiejszego, poddając analizie m.in. słynne przyjęcia „drag” w Harlemie,
transseksualny striptiz oraz kwestię śmierci kampu.

Noty o autorach

Anna Mizerka, dr, publikowała m.in. w „Pamiętniku Literackim”, „Fa-arcie”, „Twórczości”, internetowej „Krytyce Politycznej”. W Universitasie ukaże się jej książka *Kamp po polsku*, a także przygotowana z Przemysławem Czaplińskim pierwsza antologia tekstów obcojęzycznych (głównie brytyjskich i amerykańskich) *Kamp. Niemożliwy projekt nowoczesności*.

Anna Nasiłowska, prof. zw., pracownik Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, członkini Zespołu Literatura i Gender IBL PAN. Zastępca redaktora naczelnego „Tekstów Drugich”, członkini redakcji od początku istnienia pisma. Ostatnio opublikowała biografię Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej (2010), wybór pism Stefanii Zahorskiej ze wstępem monograficznym (2010) i powieść biograficzno-rodzinną *Konik, szabelka* (2011).

Esther Newton, Professor Emerita of Anthropology and Kempner Distinguished Research Professor w Purchase College (State University of New York). Badaczka amerykańska zajmująca się antropologią kulturową. Specyfika jej podejścia polega na łączeniu etnograficznie ścisłego opisu mniejszości seksualnych z analizą kluczowych struktur życia społecznego. Najważniejsze prace: *Mother Camp. Female impersonators in America* (1972); *Cherry Grove, Fire Island. Sixty years in America's first gay and lesbian town* (1993); *Margaret Mead made me gay: personal essays, public ideas* (2000).

Ewa Opałka, doktorantka filmoznawstwa w Instytucie Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego, absolwentka studiów kuratorskich i gender studies UJ. Krytyczka sztuki – współpracowała z „Obiegiem”, „Ha!artem”, „Opcjami”, „Furią”, prowadzi wykłady filmoznawczo-genderowe w ramach Galerii Filmu w Muzeum Narodowym w Krakowie oraz w CSW Znaki Czasu w Toruniu. E-mail: ewaopałka@tlen.pl

Mike Perkovich, wykładowca University of Illinois w Chicago. Autor książki *Nature Boys. Camp Discourse in American Literature from Whitman to Wharton* (2003).

Aleksandra Polewczyk, absolwentka studiów doktoranckich na wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, obecnie pracuje nad rozprawą doktorską *Na początku był „brulion”*. *Modele kultury i poezji roczników sześćdziesiątych*. Bada konteksty i mechanizmy przełomów kulturowych XX wieku, poezję pokolenia „brulionu” oraz kształt kulturowej przemiany w Polsce po 89 roku.

Joanna Połtyn, dr, autorka książki *Obraz i lustro. Poznawanie Francji w polskiej literaturze współczesnej* (2008)

Pamela Robertson, prof., pracuje na University of Chicago, badaczka filmu i mediów, dyrektorka studiów podyplomowych oraz gender studies tamże. Autorka

książek *Guilty Pleasures. Feminist Camp from Mae West to Madonna* (1996), skąd pochodzi zamieszczony w „Tekstach Drugich” szkic, oraz *The Apartment Plot. Urban Living in American Film and Popular Culture, 1945 to 1975* (2010). Redaktorka książek na temat teorii filmu, m.in. *New Constellations: Movie Stars of the 1960s*.

Magda Szczęśniak, doktorantka w Zakładzie Filmu i Kultury Wizualnej Instytutu Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Stypendystka Fundacji Fulbrighta, redaktorka bloga malakulturawspolczesna.org. Przygotowuje doktorat na temat wizualnych konstrukcji tożsamości w Polsce po 1989 roku. Publikowała m.in. w „Dialogu”, „Kontekstach”, „Kulturze Współczesnej”, „Kulturze Popularnej”, „Kwartalniku Filmowym”.

Olga Szmidt, studentka filologii polskiej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Redaktor naczelna „Polisemii” – naukowego czasopisma internetowego oraz portalu „Popmoderna”. Interesuje się przede wszystkim zagadnieniem podmiotowości w literaturze i kulturze współczesnej. Publikowała m.in. w „FA-arcie”, „Dekadzie Literackiej” i „Wielogłosie”.

Barbara Tyszkiewicz, mgr, zatrudniona w Pracowni Dokumentacji Literatury Współczesnej Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk. Należała do zespołu autorów słownika pt. *Współcześni Polscy Pisarze i Badacze Literatury* (1994-2007), a obecnie uczestniczy w pracach nad biobibliograficznym kompendium pt. *Polscy pisarze i badacze literatury przełomu XX i XXI wieku* (t. 1: 2010).

Błażej Warkocki, dr, adiunkt w Zakładzie Antropologii Literatury Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, krytyk literacki. Współautor (z P. Czaplińskim, M. Lecińskim i E. Szybowicz) *Kalendarium życia literackiego 1976-2000* (2003) oraz współredaktor (razem ze Z. Sypniewskim) tomu zbiorowego *Homofobia po polsku* (2004). Autor książki *Homo niewiadomo. Polska proza wobec odmienności* (2007).

Sprostowania

„Teksty Drugie” bardzo przepraszają **Panią Agnieszkę Jagodzińską** za nieuwzględnienie uzgodnionej z redakcją korekty autorskiej jej tekstu wydrukowanego w numerze 1/2 2012. Poprawna wersja artykułu nosi tytuł *Zaklinanie rzeczywistości. Ludwika Zamenhofs językowe wizje naprawy świata* i znajduje się na naszej stronie internetowej pod adresem:

<http://tekstydrugie.pl/pl/news/item/id,27,title,Sprostowanie-2012-nr-12.html>