

teksty drugie

teksty

D R U G I E

w najbliższych numerach

Eve KOSOFSKY SEDGWICK

Wilde, Nietzsche
i sentymentalne związki z męskim ciałem

Moe MEYER

Dyskurs kampu. Rewindykacja

Esther NEWTON

Wzorce ról

Mike PERKOVICH

Michaśki, kampu, pedały i literatura amerykańska

Przemysław CZAPLIŃSKI

Kampu – gry antropologiczne

Elizabeth LONG

O społecznej naturze czytania

Harro SEGEBERG

Literatura w kulturze przemysłowej

4
2012

IBL PAN

Realizm (post)traumatyczny

Roland BARTHES

Efekt rzeczywistości

Jacques RANCIÈRE

Dlaczego należało zabić
Emmę Bovary?

Michael ROTHBERG

Między Auschwitz a Algierią

Paweł MOŚCICKI

Karski – paradoks o świadku

Adam LIPSZYC

Solipsyzm materialistyczny

Michał Paweł MARKOWSKI

Między nerwicą i psychozą

Jakub MOMRO

Apokalipsa i wirtualność

Katarzyna BOJARSKA

Art Spiegelman i trauma odzyskana

4 [136]
2012
cena 17.00 - PLN
(w tym 5% VAT)

Numer ten dedykujemy pamięci

Inki Brodzkiej-Wald,

autorki *O kryteriach realizmu w badaniach literackich*
(1967),

wspaniałej nauczycielki i przyjaciółki.

Spis treści „Teksty Drugie” 2012 nr 4

	Wstęp	
Katarzyna BOJARSKA	8	Czas na realizm – (post)traumatyczny
	Szkice	
Paweł MOŚCICKI	15	Karski – paradoks o świadku
Adam LIPSZYC	34	Solipsyzm materialistyczny albo dociekania psiogłowca
Jakub MOMRO	48	Apokalipsa i wirtualność. Dwa nowoczesne paradygmaty realizmu
Katarzyna BOJARSKA	70	Dwie wieże, dwa wydarzenia: Art Spiegelman i trauma odzyskana
	Roztrząsania i rozbiory	
Agata BIELIK-ROBSON	91	Czego szukał Franz Kafka?
Joanna SARBIEWSKA	102	Śladami istnienia-w-pełni
Michał KOPCZYK	109	Bobkowski i polskie demony
	Archiwalia	
Roland BARTHES	119	Efekt rzeczywistości Przeł. <i>M.P. Markowski</i>
Michał Paweł MARKOWSKI	127	Między nerwicą i psychozą: rzeczywistości Rolanda Barthes'a
	Prezentacje	
Jacques RANCIÈRE	143	Dlaczego należało zabić Emmę Bovary? Literatura, demokracja i medycyna Przeł. <i>J. Franczak</i>

Michael ROTHBERG

- 160** Między Auschwitz a Algierią.
Pamięć wielokierunkowa i świadek
przeciw-publiczny
Przeł. *K. Bojarska*

Tomáš JIRSA

- 186** Od perfumowanych wąsów
do ornamentów języka.
Fizjonomia pisania w *Procesie* Franza Kafki
Przeł. *H. Marciniak*

Rozmowy

- 207** Afekt, trauma i rozumienie:
sztuka ponad granicami wyobraźni
Ernst van Alphen w rozmowie z Romą
Sendyką i Katarzyną Bojarską

Dociekania

Aleksandra SZCZEPAN

- 219** Realizm i trauma – rekonesans

Krzysztof PIJARSKI

- 231** „Realizm”, ucieleśniony podmiot, projekcja
empatii

Interpretacje

Magdalena NOWICKA

- 250** Żyd, czarownica i stara szafa.
O konstruowaniu żydowskości autorów
piszących o „trudnej” przeszłości

Agnieszka DAUKSZA

- 267** Przenajświętsza Materia.
O kolekcjonerstwie i zbieractwie
w pisarstwie Kornela Filipowicza

- 283** Noty o autorach

Index of content "Teksty Drugie" 2012 no 4

	Foreword	
Katarzyna BOJARSKA	8	(Post)traumatic realism now
	Essays	
Paweł MOŚCICKI	15	Karski. A paradox of the witness
Adam LIPSZYC	34	Materialistic solipsism or investigations of a cynocephalus
Jakub MOMRO	48	Virtuality and apocalypse
Katarzyna BOJARSKA	70	Two towers, two events: Art Spiegelman and trauma regained
	Discussions and Analyses	
Agata BIELIK-ROBSON	91	What did Franz Kafka look for
Joanna SARBIEWSKA	102	Tracing the full existence
Michał KOPCZYK	109	Bobkowski and Polish demons
	Archive	
Roland BARTHES	119	The reality effect Trans. <i>M.P. Markowski</i>
Michał Paweł MARKOWSKI	127	Between neurosis and psychosis: Roland Barthes' realities
	Presentations	
Jacques RANCIÈRE	143	Why Emma Bovary had to be killed Trans. <i>J. Franczak</i>

Michael ROTHBERG

160 Between Auschwitz and Algeria
Trans. *K. Bojarska*

Tomáš JIRSA

186 From perfumed moustache to the
ornaments of language. Physiognomy
of writing in Franz Kafka's *Trial*
Trans. *H. Marciniak*

Conversations

207 Affect, trauma and understanding:
art beyond the limits of imagination.
Ernst van Alphen in conversation with
Roma Sendyka and Katarzyna Bojarska

Investigations

219 Realism and trauma – a reconnaissance

231 "Realism," embodied subjects, projection
of empathy

Interpretations

250 The Jew, the witch and the wardrobe.
On the construction of Jewish identity
of the authors writing on "difficult" past

Magdalena NOWICKA

Agnieszka DAUKSZA

267 Holy Matter. On collecting and gathering
in the writings of Kornel Filipowicz

283 Authors' Biographical
Notes

Czas na realizm – (post)traumatyczny

Rzeczywistość jest tym, co włazi pod włos, włazi pod spódnicę i właśnie: porywa ku czemuś innemu. Jakże pisarz miałby znać rzeczywistość, kiedy to ona w niego uderza, porywa go i spycha – zawsze na ubocze, na aut. Stamtąd z jednej strony widzi on lepiej, z drugiej zaś sam nie może pozostać na gruncie rzeczywistości. Nie ma tam dla niego miejsca. Jego miejsce jest zawsze na zewnątrz.¹

– napisała w swoim wykładzie noblowskim bodaj jedna z najbardziej dotkliwych i bolesnych realistek naszych czasów, Elfride Jelinek. Rzeczywistość, która włazi pod spódnicę, ale i pod powiekę, rzeczywiście nie może być niczym przyjemnym.

Estetyczne debaty wokół realizmu zawsze pozostają uwikłane w debaty filozoficzne i polityczne: w kwestii autentyzmu, wierności, zaangażowania etc. Ożywają zazwyczaj wówczas, gdy podstawy realizmu są zagrożone, czy też w momentach kryzysu rzeczywistości i tożsamości, ale także myślenia i doświadczania historycznego. Zwroty ku realizmowi dokonywały się w powojennej literaturze, sztuce i teorii wielokrotnie i przybierały w zależności od kontekstu kulturowego i politycznego różny kształt i obrót. W latach 90. XX wieku pojawiła się interesująca tendencja zarówno w badaniach nad literaturą, sztuką, jak i w teorii. Do pewnego stopnia jej pojawienie się wiązało się z faktem, że walczący ideologicznie postmodernizm upolitycznił realizm na nowo, kierując go poniekąd za pośrednictwem psychoanalizy, ku nowej rzeczywistości, rzeczywistości innego wymiaru doświadczenia. Jej rozwój stymulowało również pojawienie się na horyzoncie humanistyki teorii traumy i nowych form sztuki, a szerzej – produkcji kulturowej o charakterze zaświadcającym i dokumentalnym (silnie związanych z doświadczeniami granicznymi i cielesnością). Realizm traumatyczny można zatem uznać za próbę wytworzenia wydarzenia traumatycznego jako przedmiotu doświadczenia odbiorczego i przedmiotu wiedzy, a co za tym idzie, wykształcenia odbiorcy w taki sposób, aby musiał on uświadomić sobie swój stosunek wobec kultury posttraumatycznej, za jaką uznaje się euroamerykańską kulturę powojenną.

¹ E. Jelinek *Na uboczu. Mowa z okazji otrzymania Nagrody Nobla*, przeł. M. Szczepaniak, w: tejsze *Moja sztuka protestu*, WAB, Warszawa 2012, s. 83.

Realizm nadal traktuje się i krytykuje jako konwencję przedstawiania, która wytwarza wiedzę o tym, co rzeczywiste, jak również sama na kształt tej rzeczywistości wpływa. Jest to zatem kwestia nie tyle związku między obrazem i przedstawieniem, ile między systemem przedstawienia wykorzystywanym w danym tekście czy obrazie a systemem standardowym czy dominującym. Tu otwiera się przestrzeń wytwarzania nowych nawyków i praktyk odbiorczych, poprzez przekształcanie kategorii wydarzenia, doświadczenia, czasowości i przyczynowości. Warto zatrzymać się na moment przy tym podwójnym, poznawczo-estetycznym statusie realizmu i wydobyć trudne do pogodzenia elementy i dążenia tych dwóch tendencji. Z jednej strony bowiem nadmierne przywiązanie do funkcji poznawczej może prowadzić do dość naiwnego dyskredytowania wszelkich formalnych aspektów sztuki, a nawet do ikonoklastycznego żądania jej końca w imię walki politycznej. Z drugiej zaś strony samą „autentyczność” realizmu można traktować jako czysty pozór, konstrukcję, a wręcz zabieg formalny.

Realizm traktujemy tu przede wszystkim jako zjawisko wpisane w złożony schemat rzeczywistości, która w nowoczesności i później stała się niedostępna nie tylko dla rozumu, lecz także dla zmysłów. Wiąże się z tym patos autentyczności, dialektyka bliskości i oddalenia, a wraz z nią praktyki i strategie dystansowania i zapośredniczenia oraz pułapki rekonstrukcji i reprodukcji, dokumentowania i archiwizowania. Najistotniejsze w tym kontekście pytania dotyczą tego, jak kształtuje się relacja między realistyczną reprezentacją a prawdą wydarzenia i prawdą doświadczenia. Jak trafnie zauważa amerykański badacz, Frederic Jameson, w XIX wieku, epoce realizmu, jak również imperIALIZMU, prawda doświadczenia umieszczona była gdzieś indziej niż samo doświadczenie. I tak na przykład prawdy codziennego życia przeciętnego londyńczyka należałoby szukać raczej w Indiach, na Jamajce czy w Hong Kongu niż w przestrzeniach mieszczańskich czy robotniczych domostw stolicy Anglii. Prawda ta bowiem wiązała się ściśle z całym kolonialnym systemem Imperium Brytyjskiego, który określał i wyznaczał jakość i treść życia swoich obywateli. Te elementy strukturalne nie były (i nie są) dostępne bezpośrednio doświadczającemu, doszło bowiem do znaczącego przemieszczenia i przesunięcia, czy też

Wstęp

rozciągnięcia rzeczywistości. Skonstruowanie koncepcji realizmu wokół nieobecnego czy może raczej wypartego globalnego systemu kolonialnego, pozwala Jamesonowi postrzegać realizm jako spójną i ciągłą tendencję, w której mieszczą się zarówno modernizm, jak i postmodernizm.

Rozdzielenie prawdy doświadczenia i samego doświadczenia można by ująć także jako inne doświadczanie historii i doświadczanie innej historii. Ta podwójność stanowi właśnie sedno kryzysu, z którym mierzy się sztuka i literatura (a także teoria). Wydarzenia nie są już bowiem możliwe do obserwowania – przynajmniej nie w dotychczasowym paradygmacie patrzenia, przestrzeni wizualnej czy szerzej, sensorycznej – nie mogą zatem stanowić przedmiotu wiedzy, a obserwowane są z wielu perspektyw często niemożliwych do uzgodnienia i pogodzenia. Media – podobnie jak broń – są dalekiego zasięgu. Jak dowodzi Hayden White, idąc tropem Ericha Auerbacha, XIX-wieczny realizm, podobnie jak historiografia, zasadzał się na triadzie: wydarzenie, postać i intryga. Literatura modernistyczna dokonała zamachu przede wszystkim na status wydarzenia, co jak się okazało, miało niebagatelne znaczenie dla zrozumienia założeń zachodniego realizmu: opozycji między faktem a fikcją oraz relacji między pisaniem historii a pisaniem literatury. Zdaniem autora *Figural Realism* literatura modernistyczna rozwiązuje problem tego, jak przedstawiać rzeczywistość realistycznie, pozbywając się opozycji fakt/fikcja poprzez podważenie realności samego wydarzenia.

Ów nowy charakter rzeczywistości historycznej, z całym jej traumatycznym bagażem, domaga się nie tylko od twórczości artystycznej i literackiej, ale również od nauki, dostosowania narzędzi: wypracowania takich form artystycznych, które podejmą trud dopasowania do form tych wydarzeń – ich niejasnych i nie zawsze możliwych do pochwycenia znaczeń. Opisanie i wyjaśnienie tych wydarzeń w tradycyjnych konwencjach narracyjnych, tj. poprzez bezpośrednią rejestrację (notowanie faktów) czy „odbicie” skazane jest nieuchronnie na porażkę i/lub zafalszowanie, nieautentyczność. Z jednej strony wydarzenia te wymykają się obiektywnej obserwacji, nie mogą zatem stanowić przedmiotu wiedzy (tu dokonuje się zachwianie relacji między widzeniem a wiedzeniem), z drugiej zaś obserwowane są z wielu, często niemożliwych do uzgodnienia perspektyw. Nasze pojęcie tego, co tworzy realistyczne przedstawienie, należy poddać rewizji, by wziąć pod uwagę doświadczenia, które są wyjątkowe dla naszych czasów i charakteryzują nasze doświadczanie historyczne, ale także, by uwzględnić trudne relacje między codziennością a niecodziennością, między normalnością a sytuacjami wyjątkowymi.

W obliczu nierealności, ale i nadrealności przeszłości i teraźniejszości (a także niejasnej relacji między nimi), ekspansywnej produkcji i reprodukcji rzeczywistości (i jej symulaków) przez nowe technologie, pragnienie realizmu nabiera nowego znaczenia. Staje się pragnieniem nie tyle poznania, ile dotknięcia rzeczywistości. Realizm traumatyczny w tym kontekście to próba odpowiedzi na to pragnienie, ściśle powiązana z pęknięciem, jakie pojawiło się między archiwum faktów i szczegółów a ich stresotwórczym uporządkowaniem w spójną opowieść. Zarzuty, jakie można formułować pod adresem realizmu w kontekście reprezentacji wydarzeń granicznych, dotyczą przede wszystkim tego, że uobecnia to, co nieobecne, zasłania i zakłamuje rzeczywistą utratę, że afirmuje to, co jest i wskazuje na możliwość odkupienia, na przywrócenie martwych do życia. Zatem wprowadzenie do

realizmu traumy pozwala w pewnym sensie poradzić sobie z tym „nadmiarem” afirmacji czy obecności, przekroczyć ów szkodliwy impuls (pochopnie) naprawczy czy normalizujący. Realizm traumatyczny nie zajmuje się wtórnym traumatyzowaniem swoich odbiorców, ani przenoszeniem ich do scen grozy, katastrofy i śmierci, nie tworzy wspólnoty zawłaszczonego cierpienia i fałszywej identyfikacji.

W numerze tym zajmują nas przede wszystkim złożone relacje między realizmem, rzeczywistością a Realnym: tekstowymi i obrazowymi efektami, narzędziami opisu i obrazowania a tym, co wymyka się symbolizacji, choć stanowi niezbędną podstawę jej istnienia i skuteczności. Z wielu perspektyw i na różnorodnych przykładach przyglądamy się nagłym i nieoczekiwanym powrotom Realnego, zachwianiom przestrzeni symbolicznej i próbom ustanawiania jej na nowych warunkach. Analizujemy strategie i narzędzia wytworzenia warunków do możliwego spotkania z Realnym. Prawdziwie realistyczne działania skupiać się będą nie na chwytaniu rzeczywistości, jak przejawia się ona na powierzchni swoich emanacji, ale na jej paraliżującej i kuszącej bez-formalności. Ów realizm to konwencja, która raczej odkrywa niż zakrywa, obnaża brak konwencji w starciu z Realnym, niż tworzy i sankcjonuje możliwą konwencję takiego spotkania (nie jest więc ani surrealizmem, ani hiperrealizmem). Taka koncepcja realizmu traumatycznego łączy się z artystycznym i poznawczym eksperymentem, podejmowanym w celu nawiązania, nie zaś zerwania relacji w nową rzeczywistość.

Zebrane w tym tomie teksty i przekłady mają wskazać na różnorodne aspekty realizmu, różne jego losy i ich interpretacje. Sięgamy po klasyczny już dziś, choć dotąd niepublikowany po polsku tekst Rolanda Barthes’a z 1968 roku Efekt realności i publikujemy go z komentarzem autora przekładu, Michała Pawła Markowskiego. O zbrodni przeciw literaturze Emmy Bovary przy współudziale Gustava Flauberta pisze fascynująco Jacques Rancière (w przekładzie Jerzego Franczaka). Likwidacja hierarchii tematów, do której dochodzi w czasach Flauberta, jawi się jako funkcja przemian struktury społecznej, rozwoju nowoczesnej demokracji i kultury. Flaubert łączy cechy realisty i estety, absolutyzuje „styl”, by ocalić literaturę, zaś Emmę Bovary musi skazać na śmierć, by ocalić sztukę pisania jako odrębną dziedzinę dzielenia zmysłowego. Choć Michael Rothberg mógłby (a może powinien) znaleźć się w tym numerze jako autor książki, z której częściowo zaczerpnęliśmy inspirację, Traumatic Realism. The Demands of Holocaust Representation, trafia tu jednak jako wnikliwy krytyk własnej koncepcji i interpretator, który czyta między historiami (pamięciami). Publikujemy (w przekładzie Katarzyny Bojarskiej) przekład jednego z rozdziałów jego drugiej książki, Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization, poświęcony dziwnej, hybrydycznej książce zatytułowanej Les belles lettres (1961) Charlotte Delbo, która w jego odczytaniu staje się literackim świadectwem szczególnego rodzaju, głosem opinii przeciw-publicznej, dowodem szczególnej wrażliwości i odpowiedzialności politycznej wobec historii. W artykule Tomáša Jirsy Od perfumowanych wąsów do ornamentów języka znajdziemy rozważania nad fizjonomią pisania w Kafkowskim Procesie. Przestrzeń katedry gotyckiej staje się w tym ujęciu inspiracją dla interpretacji tekstu literackiego i samego procesu pisania, ruchu pisma.

W konstelacji szkiców znaleźć można krytyczną refleksję nad postacią Jana Karskiego: jednego z najważniejszych świadków historii i kuriera państwa podziemnego, ale także

Wstęp

„aktora”, bohatera dwóch filmów Claude’a Lanzmanna – *Shoah* i *Raportu Karskiego*. Paweł Mościcki poddaje rewizji koncepcję świadectwa wypracowaną przez Dominicką LaCaprę oraz omawia teorię świadka jako „aktora realnego” sformułowaną przez Lanzmanna, koncentrując się na tym, jak bardzo skuteczność świadectwa zależy od jego transmisji za pomocą słów, gestów, zachowań a więc elementów tworzących arsenał środków aktorskich. Adam Lipszyc wnikliwie analizuje złożone relacje między umysłem, światem i narracją w pierwszej powieści Thomasa Bernharda *Mróz* (1963), w której przygodna lokalność służy jako figura zintensyfikowanej monstrualności świata. Świat ten zostaje rozpoznany jako rzeczywistość „solipsyzmu materialistycznego”, przestrzeń zmateriizowanych wrażeń traumatyzujących bohatera, który w niekończących się monologach próbuje się przed nim obronić. Jakub Momro, opierając się na odczytaniach utworów literackich Laszlo Krasznahorkai’a i Alaine’a Robbe-Grilleta, wskazuje na dialektykę dwóch paradygmatów nowoczesnego podejścia do realizmu: między apokalipsą (rozumianą jako uniwersalna katastrofa świata możliwego do przedstawienia w języku, jak i objawienie problematycznych ontologicznie i poznawczo relacji między subiektywnością, światem a dyskursem) a modernistycznymi problemami z uprawomocnieniem statusu przedmiotów, obiektów i rzeczy, które podlegają dyskursom wirtualności. Wychodząc od traktującej o Zagładzie i relacji ojciec – syn, powieści graficznej Arta Spiegelmana *Maus*, pisząca te słowa analizuje jego książkę komiksową *In the Shadow of No Towers*, poświęconą atakom na World Trade Center 2001 roku. Istotną rolę w tej obrazowo-tekstowej konstrukcji doświadczenia historycznego odgrywa struktura zakrzywionego czasu, materialność opornego dzieła-obiektu, które wypowiada posłuszeństwo dominującym dyskursom i ideologiom traumy.

Wśród interpretacji znalazły się rozważania Agnieszki Daukszy nad twórczością prozatorską Kornela Filipowicza, w której impuls kolekcjonerski i fascynacja materialnością widoczne są nie tylko w doborze tematyki czy na poziomie obrazowania, ale także wpływają na język oraz determinują zasadę kompozycji literackiej. Tekst ten w intrygujący sposób łączy refleksję z pogranicza antropologii przedmiotu, badań nad Zagładą i koncepcji dotyczących kulturowego statusu zbieractwa. Poddając analizie polskie i francuskie spory o trudną i bolesną przeszłość, ze szczególnym uwzględnieniem tych głosów, które kwestionują dominujący obraz przeszłości, a w niej status wydarzeń i postaw, Magdalena Nowicka opisuje fenomen konstruowania żydowskości pisarzy i twórców w dyskursie publicznym. Ramę analizy stanowi koncepcja Edwarda W. Saida dotycząca publicznej roli intelektualisty/intelektualistki, świadomych własnej obcości wobec opinii publicznej, do której się zwracają.

Rozmowa z Ernstem van Alphenem dotyczy przede wszystkim kwestii związanych z myśleniem o historii, czasie, traumie i reprezentacji w kontekście krytyki poststrukturalizmu a także w odniesieniu do rozpowszechnionej w humanistyce ostatnich lat teorii afektów i zainteresowania teoriami i praktykami archiwalnymi. Powracają tu wątki, znane z pism holenderskiego badacza, związane z przekazywaniem wiedzy, ograniczeniami tradycyjnej pedagogiki i historiografii, znaczeniem psychoanalizy dla badań nad przeszłością i interpretacji literatury i sztuki.

W dziale *Dociekania* znalazły się dwa artykuły, których autorzy podjęli się odtworzenia i wypracowania kategorii realizmu czy to w polu literatury świadectwa i tekstów

literackich próbujących oddać doświadczenie traumatyczne (Aleksandra Szczepan), czy też w kontekście ustanawiania „autentycznej” relacji między obrazem a odbiorcą przeciw spektakularności (Krzysztof Pijarski). Szczepan interesuje emancypacyjny potencjał pojedynczych narracji składających się na wspólny ton realizmu spod znaku traumy, gdzie to, co ekstremalne, przejawia się w codzienności. Pijarski zaś idąc tropem Michaela Frieda próbuje scharakteryzować strategie przekraczania abstrahujących mocy obrazu przy użyciu kategorii ucieleśnienia i empatii.

W dziale Rozstrząsania znalazły się: tekst Agaty Bielik-Robson Czego szukał Franz Kafka o śmiałej próbie interpretatorskiej i otwierającej nowe pole dyskusji książce Łukasza Musiała; artykuł Joanny Sarbiewskiej Śladami istnienia w pełni o zaglądających pod powierzchnię rzeczy esejach Dariusza Czał z tomu Gdzieś dalej, gdzie indziej, a także krytyczne omówienie książki zbiorowej Buntownik – cyklista – Kosmopolak. O Andrzeju Bobkowskim i jego twórczości Michała Kopczyka.

Prezentowane w tym tomie teksty łączą chęć dotarcia do odpowiedzi na pytania, czy sztuka i literatura mogą sprawić, że różne rzeczywistości (czy też rzeczywistość rozumiana w różny sposób) staną się nam bliskie, czytelne i widzialne dla nas, i czy będziemy w stanie w nich uczestniczyć w sposób refleksyjny. A także, czy twórcy i odbiorcy będą w stanie poprzez tę literaturę i sztukę zamieszkać w swojej rzeczywistości i poczuć się bardziej na miejscu w swojej teraźniejszości, może nawet ją współtworzyć. Wreszcie, czy rzeczywistości obce i nieprzychylne mogą wejść w obszar naszego doświadczenia, nie stając się przy tym swojskie i nasze, czy realizm jest tym, co przybliża, ale nigdy nie znosi odległości między rzeczywistościami, narracjami, podmiotami, co odśladania przede wszystkim obcość i nieprzyległość tego, co nasze.

Katarzyna BOJARSKA

Wstęp

Abstract

Katarzyna BOJARSKA

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

(Post)traumatic realism now

The author presents various “returns” to the notion of realism as a literary and ideological programme, its various forms in the postwar period as well as interpretations related to social, political and aesthetic transformations. She points to the entanglement of the history of this term in the changes in the humanities themselves. In the following part the assumptions of the issue are presented as well as articles, translations, reviews and other materials published in the issue.

Szkice

Paweł MOŚCICKI

Karski – paradoks o świadku¹

Nasza pamięć powtarza nam to, czego nie zrozumieliśmy. Powtórzenie zwraca się do niezrozumienia.

Paul Valéry

Świadek to figura absolutnej pojedynczości. Nie wydaje się możliwe odłączenie idei świadectwa od jednostkowego – czyli całkowicie niepowtarzalnego, nieprzechodniego i kruchego w swej istocie – aktu świadczenia. Świadcstwo stanowi bez wątpienia rodzaj gestu pozbawionego zewnętrznych zabezpieczeń, osłon i uzasadnień, gestu, który sam musi stworzyć i podtrzymać swoją kruchą legitymację. Dlatego też świadek jest zawsze kimś mówiącym we własnym imieniu a nawet kimś, kto zamienia swą wypowiedź w imię własne, jego słowa odsyłają bowiem nieustannie do swej jedynej podstawy, czyli osoby świadka. Ale z drugiej strony, gdy już w centrum świadectwa zostanie umieszczone imię własne jego autora, okazuje się, że nie można na nim poprzestać, nie można się nim zadowolić. Odsyła ono bowiem natychmiast poza siebie, użycza głosu czemuś innemu, w imię czego i o czym chce świadczyć. Świadek wydaje się więc kimś, kto uwikłany jest w ryzykowną grę z własnym imionami. Eksponuje je po to, aby tym lepiej zamienić je na imię innego, o którym się świadczy, staje przed innymi we własnej osobie, aby dokonać przed nimi złożonego aktu jednocześnie wystawiającego i usuwającego w cień jego imię.

¹ Artykuł stanowi skróconą wersję wystąpienia wygłoszonego w ramach konferencji *Nowe historie. Nowe biografie* zorganizowanej przez Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie, w dniach 28-29 listopada 2011.

Od świadka do wideoświadka

Jan Karski, jeden z wielkich świadków XX wieku, dzielił bez wątpienia los i powołanie każdego świadka. Niemal bez reszty utożsamiał się z własnym, słynnym i szanowanym nazwiskiem. Ale oprócz tej monumentalizacji własnego imienia – określającej tożsamość wielu świadków najważniejszych wydarzeń współczesnej historii – Karski ucieleśnia również serię paradoksów, która czyni go w pewnym sensie wyjątkiem wśród wyjątków, postacią, która nawet w idiomatycznym „ludzie świadków” zajmuje miejsce wyróżnione.

Świadek wyjątkowy i w pewnym sensie pierwszy nie jest jednak świadkiem w pełni dotkniętym wydarzeniami, o jakich zaświadcza. Shoshana Felman analizując figurę świadka w filmie *Shoah* Claude’a Lanzmanna dzieli występujące w nim postaci na świadków pierwszego stopnia – jak Abraham Bomba czy Szymon Srebnik – oraz świadków drugiego stopnia, którzy, jak sam Lanzmann czy Raul Hilberg, mówią o czymś, czego nie doświadczyli bezpośrednio². Ci pierwsi dysponują przeżyciem z pierwszej ręki, są nosicielami *Erlebnis* historycznego losu; drudzy natomiast posługują się doświadczeniem opartym na wiedzy, uczestniczą w przetwarzonym społecznie *Erfahrung*. Karski zajmuje w tej klasyfikacji znów pozycję specyficzną, ponieważ nie będąc więźniem obozu, nie mieszkając w getcie, nie będąc skazanym na zagładę wyrokiem nazistowskiej polityki, nie może być jednocześnie umieszczony w kategorii świadków drugiego stopnia. Jest bezpośrednim, naocznym świadkiem z zewnątrz, kimś bliskim, ale tylko dzięki temu, że pochodzi skądinąd, zachowując swoją odrębność. Właśnie dlatego, że Karski nie należy do grona ocalonych, jego świadectwo wymaga dodatkowego „ucieleśnienia”, aktu jednocześnie potwierdzającego jego związek z cierpiącymi oraz wskazującego, że związek ten przekracza pewien dystans, próbuje związać ze sobą dwa odrębne wątki. Bycie świadkiem pośrednim, zawieszonym pomiędzy ocalonymi i świadkami drugiego stopnia tworzy z Karskiego potencjalne medium ich komunikacji, ośrodek przekazu, w którym krzyżują się dwa rodzaje świadectwa.

Wyjątkowa z wielu względów pozycja Karskiego uczyniła go również osobliwym polem konfliktów, postacią, w której skupiały się i krzyżowały różne historie, różne zobowiązania i różne oczekiwania. Jego świadectwo rozpięte jest pomiędzy służbowe obowiązki nałożone na niego przez zwierzchników a moralne powinności wzmagane przez rozmowy z przedstawicielami organizacji żydowskich czy etykietę dyplomatyczną obowiązującą w Waszyngtonie. Jako świadek nie ma on własnej sprawy, lecz użycza swojego głosu innym, starając się pogodzić ich odrębne wymogi, hierarchie ważności, tonacje.

Ten osobliwy montaż różnych narracji sprawia, że konieczność „ucieleśnienia” świadectwa przez Karskiego nabiera znaczenia teatralnego. Bynajmniej nie dlatego, żeby cokolwiek udawał, ale dlatego, że jego misja jest niemożliwa bez

² Por. S. Felman *The Return of the Voice. Claude Lanzmann's „Shoah”*, w: S. Felman, D. Laub *Testimony. Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, Routledge, New York–London 1992, s. 213.

umiejętności pewnej szczególnej prezentacji, cielesnego wyrazu tego, co zostało w postać świadka wpisane przez innych. Ta ekspresja wymaga jednak przetworzenia, dostosowania do ograniczeń, syntezy. Świadek tego rodzaju dzieli z aktorstwem pewną dialektykę Ja, w której bycie i nie-bycie sobą nieustannie zamieniają się miejscami. Jeśli aktor musi przestać być sobą, aby zagrać kogoś innego, to jednocześnie nie może przestać być sobą do końca, ponieważ właśnie z resztek siebie, rozbitych naczyń własnej osobowości musi stworzyć innego, któremu używa głosu³. Świadek natomiast, występujący zawsze we własnym imieniu i swoją osobą potwierdzający prawdziwość własnych słów, tka nić swojej opowieści z tego, co usłyszał od innych, tego, co zobaczył, do czego się zobowiązał. Jest sobą tylko o tyle, o ile zgodził się wcześniej i nauczył siebie kwestionować. Aktorstwo i świadectwo to dwie strony jednej monety, której ceną i stawką jest doświadczenie „nawiedzenia” przez innego. Nawiedzenia dokonanego za pomocą form należących wyłącznie do tego, kto uległ intruzji.

W eseju poświęconym postaci Karskiego Marek Bieńczyk wskazuje na ten „teatralny” aspekt jego świadectwa, nazywając go Wielkim Narratorem. Choć współczesna humanistyka obwieściła już koniec Wielkich Narracji, one jednak przeżywają, choć wyłącznie w innej formie, ulegając charakterystycznemu przemieszczeniu. Ich ocalenie jest według Bieńczyka możliwe tylko wówczas, gdy wyznaczymy im inną ramę czasową, dostrzeżemy ich życie pośmiertne i widmową egzystencję w gestach i słowach świadka. Nie ma już Wielkich Narracji, są tylko Wielcy Narratorzy, którzy niosą na swych barkach moralny i historyczny ciężar obumarłych opowieści i ich kodów. Karski w oczach Bieńczyka jest właśnie takim narratorem, gdyż „od zawsze, od kiedy misja została mu powierzona, całe jego życie zdaje się wciąż tą samą, nieskończoną recytacją”⁴. Jego świadectwo nie jest jednorazowym, chwilowym objawieniem prawdy historycznego doświadczenia, lecz powtarzającym się i nieustannie powracającym cytatem, który tej prawdzie, w kruchym ciele jednostki, zapewnia swoje własne długie trwanie.

Był świadkiem tych zdarzeń, sprawozdawcą, kurierem ludzi i misji chwilowej, teraz jest kurierem losu, misji wiecznej, wajdelotą, ostatnim wajdelotą tamtej wojny, która nieopstrzeżenie, pewnie ku jego niewiedzy, zmieniła mu rozkaz. [...] Wielki Narrator, który wytrwa w pieśni, przeniesie w każdą przyszłość słowa usłyszane, grudki prerażenia.⁵

Karski wystąpił w dwóch filmach Claude’a Lazmanna. Najpierw w *Shoah* (1985) opowiadał o swojej wyprawie do getta warszawskiego, gdzie po namowie dwóch spotkanych wcześniej przedstawicieli organizacji żydowskich udał się, aby na włas-

³ Na temat przemian w pojmowaniu aktorstwa we współczesnym teatrze w kontekście pojęcia „bycia sobą”, por. A. Duda *Teatr realności. O iluzji i realności w teatrze współczesnym*, Słowo/obraz-terytoria, Gdańsk 2006, s. 159-259.

⁴ M. Bieńczyk *Wielki Narrator*, w: tegoż *Książka twarzy*, Świat Książki, Warszawa 2011, s. 189.

⁵ Tamże, s. 191.

ne oczy zobaczyć nędzę i poniżenie jego mieszkańców. Po latach Lanzmann użył do filmu części materiałów, w której Karski opowiada o swojej wizycie w Waszyngtonie, gdzie próbował przekazać wiedzę zdobytą w Warszawie i ukazać tamtejszym politykom skalę zjawiska i nagłą potrzebę reakcji. Tak powstał *Raport Karskiego* (2010), drugie pojawienie się Karskiego w filmie. Te dwa momenty wpisują się w ramy świadectwa wideo, którego popularność przypadła na mniej więcej te same lata co praca Lanzmanna nad pierwszym filmem. Oprócz tego dzielą one te same specyficzne warunki widzialności świadka, które zastępują dominujące w świadectwach pisanych warunki czytelności.

Jak wskazuje James E. Young, specyfika świadectw audiowizualnych polega na tym, że

inaczej niż w zapisanej narracji, która ma tendencje do zacierania przerw pomiędzy słowami i myślami, w świadectwie wideo pauzy i wahania w opowiadaniu historii pozostają nienaruszone. Poczucie niespójności doświadczeń, asocjacyjna natura ich rekonstruowania, widoczny wysiłek poszukiwania nazw i język zostają zachowane na wideo i wchodzą do tekstu świadectwa na równi z opowieścią ocalałego.⁶

Ważne jest tu więc nie tylko to, co przekazuje nam świadek i jak to robi, lecz także pewna jednorazowa, wydarzeniowa konstelacja między co i jak. Specyfika świadectw wideo polega na tym, że eksponują ową wydarzeniową stronę świadectwa. Na przykład wówczas, gdy świadkowie „sprawiają wrażenie, że są słuchaczami własnych opowieści, odnosząc się do tego, co dopiero powiedzieli, obracając to w umyśle, od czasu do czasu zastanawiając się, co zrobić z własnymi relacjami”⁷. Również tutaj równoczesność mówienia i reakcji na to mówienie jest śladem podmiotu, który świadczy nie tylko o treści swojego przekazu, ale o własnej obecności tu i teraz. Powstała w ten sposób wiedza, jak przekonuje Young, nie jest „czysto historyczna, lecz metahistoryczna: odnosi się do czynności opowiadania historii, organizowania jej, poddawania się wpływowi zarówno samych wydarzeń, jak i ich patosowi”⁸.

Warunki widzialności świadectwa wideo obejmują także cielesność samego świadka, jej nieredukowalną obecność. Jak zauważa Goeffrey Hartman, „cielesność ocalałych, ich gesty i zachowanie, stanowi część świadectwa. Znacząco uzupełnia jego ekspresyjny wymiar”⁹. Audiowizualne rejestracje opowieści ocalałych konfrontują nas z ich „żywymi portretami”¹⁰, w których każde poruszenie dłoni, gry-

⁶ J.E. Young *Holokaust w świadectwach filmowych i świadectwach wideo. Dokumentowanie świadka*, przeł. T. Łysak, „Literatura na Świecie” 2004 nr 1-2, s. 251.

⁷ Tamże, s. 252.

⁸ Tamże, s. 257.

⁹ G. Hartman *Learning from Survivors*, w: *The Longest Shadow: in the Aftermath of the Holocaust*, Indiana University Press, Bloomington–Minneapolis 1996, s. 144.

¹⁰ Tamże, s. 144.

mas twarzy, napięcie ciała trzeba traktować jako coś równie ważnego, jak treść wypowiedzanych słów. Ta uporczywa obecność ciała oznacza również, że nie tylko świadectwo, ale również sam świadek powstają na naszych oczach, w czasie rzeczywistym nagrania. Young wysnuwa z tego wniosek, że wideo daje nam w istocie dostęp do „ontologii świadectwa”¹¹, w której podglądamy jednocześnie konstrukcję doświadczenia i jego przekaz.

Jeżeli *testificare*, „dawanie świadectwa”, dosłownie znaczy „tworzenie świadka”, być może odnosi się to do przekształcania słuchaczy i widzów w świadków. Jednakże oglądając te świadectwa stajemy się świadkami nie tyle doświadczeń ocalałych z Zagłady, ile procesu tworzenia świadectwa oraz przynależnego mu rozumienia wydarzeń.¹²

Widzialność świadka w rejestracjach wideo oznacza jednak również jego nieustanne zwracanie się do słuchacza, rozmówcy, autora wywiadu. Cieleśność, wydarzeniowość świadectwa tego rodzaju odsyła zatem także do sytuacji rozmowy, której w żaden sposób nie można z nagrania usunąć, choć nie zawsze jest ona wyraźnie dostrzegalna. Świadek mówi zawsze do kogoś naprzeciw siebie, zwraca się w kierunku tego, co dla nas niewidoczne w sensie zarówno dosłownym, jak i metaforycznym odnosząc się do tego, co „poza kadrem”. To z jednej strony kolejny element teatralnej sytuacji świadectwa, z drugiej zaś wychylenie owej teatralności ku zewnątrz, ku czemuś, czego już nie sposób uwidocznić.

Odgrywanie *nachleben*

We wspomnianym esej poświeconym *Shoah* Shoshana Felman zwraca uwagę na to, że centralna dla całego filmu figura świadectwa uwikłana jest w dramatyczny paradoks: jest ono w tym samym stopniu konieczne i niemożliwe. „Głoszona przez film konieczność świadectwa bierze się, paradoksalnie, z jego niemożliwości, którą ten sam film dramatyzuje. Sugerowałabym, że owa przenikająca go niemożliwość świadectwa, z którą walczy i przeciw której powstaje, jest w rzeczywistości najgłębszym i najbardziej istotnym tematem filmu”¹³. Współlistnieją w nim dwa fatalizmy: „historyczna niemożliwość świadczenia i historyczna niemożliwość ucieczki od przymusu bycia – i stawania się – świadkiem”¹⁴. Ta konstrukcja myślowa zdradza oczywiście swe dekonstrukcyjne pochodzenie; rodzaj niemożliwego warunku możliwości to temat rozpowszechniony w pismach Jacques’a Derridy oraz pod wieloma względami bliższego Felman Paula de Mana. Oparcie definicji świadectwa na podobnym modelu stanowi rodzaj teoretycznego odpowiednika słynnego zdarzenia z procesu Eichmanna, gdy jeden ze świadków, Yekiel Dinour,

¹¹ J.E. Young, *Holokaust w świadectwach filmowych i świadectwach wideo*, s. 251.

¹² Tamże, s. 264-265.

¹³ S. Felman *The Return of the Voice*, s. 224.

¹⁴ Tamże.

w trakcie przesłuchania stracił przytomność¹⁵. Omdlenie podmiotu, jego ekstremalne napięcie, które przesuwają jego doświadczenie poza ramy możliwości, oznacza dla Felman właściwy rdzeń dynamiki świadectwa. To także moment, w którym niemożliwy już do opisu w języku ontologii lub epistemologii podmiot chwyta się etyki jako swej ostatniej szansy, i świadectwo jest także ilustracją tego przesunięcia.

Dla autora *Shoah* podstawą przekazu, komunikatu, jakim ma być świadectwo, jest „wcielenie”, „ponownie zaktualizowane przeżycie” albo odegranie, Freudowskie *agieren*. Dla twórcy psychoanalizy oznaczało ono kompulsywne powtarzanie pewnych czynności lub gestów, które świadczyły o niemożliwości wypowiedzenia wypartych treści psychicznych¹⁶. W kontekście świadectw o Zagładzie termin ten Dominick LaCapra definiuje jako moment, gdy

któs powtórnie ucieleśnia albo przeżywa przeszłość w niezapośredniczonym przeniesieniowym procesie, który podporządkowuje go nawiedzającym obiektom oraz kompulsywnie powtarzanym nawrotom traumatycznych pozostałości (halucynacje, koszmary senne). Poszukiwanie pełnej obecności staje się tutaj fantazmatyczne i całkowicie niekontrolowane.¹⁷

Obezwładnienie podmiotu, które Lanzmann chce wywołać, aby uzyskać autentyzm świadectwa, wydaje się z perspektywy amerykańskiego historyka rodzajem przymusu powtarzania czegoś, co w toku kolejnych powtórzeń pozbywa się związków z rzeczywistością stając się jałowym cyklem fantazmatycznych identyfikacji.

Źródłem krytyki ze strony LaCapry są po części z pewnością wypowiedzi samego Lanzmanna, który w wywiadach i tekstach towarzyszących premierze *Shoah* często sprzeciwiał się jakimkolwiek próbom zapanowania nad odtworzoną w świadectwie traumą przeszłości. „Nie rozumieć było dla mnie podstawowym nakazem przez wszystkie lata przygotowań i realizacji *Shoah*: upierałem się przy tej odmowie jako przy jedynej możliwej, jednocześnie etycznej i skutecznej, postawie”¹⁸, pisał w tekście *Hier ist kein Warum*, do którego LaCapra odnosi się w podtytule swojego artykułu. W innym miejscu Lanzmann powtarza, że sama chęć rozumienia wydaje mu się czymś podejrzanym.

Istnieje coś, co jest dla mnie intelektualnym skandalem: próba historycznego zrozumienia, tak jakby istniał rodzaj harmonijnej genezy śmierci. [...] Dla mnie morderstwo, indywidualne czy zbiorowe, jest aktem niezrozumiałym. Powiedziałbym, że czasem hi-

¹⁵ Por. A. Wiewiorka *L'ère du témoin*, Hachette, Paris 2002, s. 109-110.

¹⁶ Por. J. Laplanche, J.B. Pontalis *Słownik psychoanalizy*, przeł. E. Modzelewska, E. Wojciechowska, WSiP, Warszawa 1996, s. 1-3.

¹⁷ D. LaCapra *Lanzmann's „Shoah”*: „Here There Is No Why”, „Critical Inquiry” 1997 vol. 23 nr 2, s. 239-240.

¹⁸ C. Lanzmann *Hier ist kein Warum*, w: *Au sujet de Shoah: le film de Claude Lanzmann*, red. B. Cuau, ed. Belin, Paris 1990, s. 279.

storycy popadają w szaleństwo, gdy chcą zrozumieć. Są takie momenty, gdy rozumienie jest czystym szaleństwem.¹⁹

Upór przy nierozumieniu stanowi dla Lanzmanna także punkt przecięcia między etyką a estetyką i umożliwia mu dość osobliwą jak na filmowca pochwałę zaślepienia.

Ślepotę należy rozumieć tutaj jako najczystszy rodzaj patrzenia, jedyny sposób na nieodwracanie wzroku od rzeczywistości, która dosłownie jest oślepiająca: to jasnowidztwo jako takie. Skierować na okropność frontalne spojrzenie wymaga rezygnacji z namiatek, z których najważniejszą jest pytanie dlaczego wraz z nieskończonym ciągiem akademickich frywolności lub świństw, których nie przestaje ono wywoływać.²⁰

Z pewnością tak kategoriyczne i upraszczające sądy mogą zniechęcać do dzieła Lanzmanna oraz sugerować, że zamiast żmudnej pracy rozumienia potrzebuje w swym filmie jedynie poruszających negatywnych objawień tego, jak straszne rzeczy przeżyli występujący przed kamerą świadkowie. Ślepotą, niezrozumiałość, milczenie, niemożliwość – to wszystko cechy wzniosłego doświadczenia, którego echa – w postaci kompulsywnego odgrywania – odnajduje u Lanzmanna LaCapra.

Krytyczne uwagi LaCapry oraz rządząca nimi opozycja między odegraniem a przepracowaniem wydaje się w *Shoah* zneutralizowana, a w perspektywie konkretnych świadectw wydaje się nawet – zupełnie wbrew deklaracjom – przesadnie abstrakcyjna. Przede wszystkim jednak skrywa dość problematyczną normatywność, w świetle której noszenie w sobie traumy doświadczenia obozowego wydaje się niewiele różnić od jednostki chorobowej. Tymczasem konkretny, ucieleśniony świadek może dokonać przepracowania tylko poprzez odgrywanie, a nie wbrew niemu. Nie dlatego bynajmniej, iżby kompulsywne powtarzanie kryzysu miało przynieść w końcu jakiś zbawienny efekt. Raczej dlatego, że każda forma odgrywania zawiera w sobie już element teatralnego opracowania i tylko z punktu widzenia teoretycznej abstrakcji może się wydawać czystym odtworzeniem traumy. Nie bardzo wiadomo, co może dla Szymona Srebnika oznaczać nakaz „immanentnej krytyki” własnego doświadczenia. Wydaje się natomiast, że w jego zachowaniu i w jego gestach daje się rozpoznać pracę immanentnej teatralizacji, w której dawne urazy są przywoływane i przekształcane za pomocą nowych form. Świadectwo nie służy do tego, żeby poradzić sobie z traumą Zagłady – cokolwiek to może znaczyć – lecz do tego, żeby o niej mówić, przekazywać ją dostępnymi świadkom środkami, z których nie należy wykluczać ani kompulsywnych odruchów, ani innych mechanizmów obronnych.

¹⁹ C. Lanzmann *Les non-lieux de la mémoire*, w: *Au sujet de Shoah*, s. 289. Charakterystyczne wydaje się to, że przejście między fantazjami i planami zabójstwa a faktycznym czynem Lanzmann nazywa *passage à l'acte*, czyli terminem, który bywa traktowany jako francuski odpowiednik *acting out*.

²⁰ C. Lanzmann *Hier ist kein Warum*, s. 279.

Świadek Zagłady do pewnego stopnia z konieczności jest figurą podmiotu melancholijnego. Przedmiotem jego świadectwa jest bowiem strata nieodwracalna i wyjątkowo trudna do przepracowania. Świadek świadczy właśnie dlatego, że nie może poradzić sobie z ciężarem własnego doświadczenia, coś każe mu nieustannie ponawiać akt niesienia świadectwa. Jednak jeśli świadek świadczy, to znaczy, że, choćby w znikomym stopniu, wydobył się z melancholijnej implozji, przełamał absolutny paraliż, jakim grozi mu pamięć o traumie. Już wynalazł, choćby nieświadomie, jakieś formy pośredniczące między potrzebą ekspresji a całkowitą niemotą. Tym drobnym formom, tym resztkom z twardej opozycji między mówieniem i milczeniem należy się przyglądać, gdyż każdy świadek tworzy je na własną rękę, obudowując własne cierpienie idiomatyczną siatką symptomów. Nieodstrzeganie tej pracy teatralizacji oznacza właśnie uwięzienie w teoretycznych abstraktach, których wpływ przetrwa każdą deklarację o historycznym i konkretnym wymiarze refleksji.

Świadectwo rodzi się zatem na przecięciu dwóch przeciwnych, abstrakcyjnych wymiarów: odgrywania rozumianego jako powrót do traumy oraz przepracowania rozumianego jako jej przewycięzenie. Przestrzeń pomiędzy nimi uwarunkowana jest jednak przez wynalezienie form przekazu, które zachowałyby napięcie między milczeniem melancholii i gładką mową żałoby. Georges Didi-Huberman dokonał niedawno rozróżnienia między dwoma figurami podmiotu dotkniętego traumatycznym doświadczeniem Zagłady: z jednej strony jest *l'homme de survie*, człowiek, który skupia wszystkie swoje siły na tym, aby zachować życie w sytuacji skrajnego zagrożenia, z drugiej zaś *l'homme de survivance*, człowiek, który chce odwołać się do traumatycznej przeszłości i dlatego poszukuje formuł, które będą w stanie unieść ciężar tego rodzaju transmisji. *L'homme de survie* pozostaje niemy, podczas gdy *l'homme de survivance* zostaje, jak Szymon Srebnik w *Shoah*, „aktorem kulturowej transmisji”²¹, w której jego własne gesty stają się jednocześnie absolutnie jednostkowe (gdyż wynikają z osobnej ekonomii afektów) i przekazywalne, a więc do pewnego stopnia powtarzalne. Różnica między *survie* i *survivance* jest różnicą między prostym przetrwaniem a czymś, co Aby Warburg nazwał *Nachleben*, próbując za pomocą tego pojęcia oddać dynamikę kulturowych migracji formuł patosu, gestów i znaków, w których kodowane jest i konstytuowane ludzkie doświadczenie. O ile *survie* wymaga zachowania życia, utrzymania ciała na poziomie funkcjonalności, o tyle *survivance* zawiera się w teatralizacji ciała, jego zdolności do kreowania paradoksalnych znaków, ucieleśniających paradoks samego świadectwa, czyli w pracy symptomu. Dlatego też świadectwo jako miejsce *Nachleben* jest, jak pisze Felman, „niezastępowalnym historycznym aktem [*performance*], narracyjnym odegraniem, którego żadne stwierdzenie (żaden raport ani opis) nie może zastąpić i którego odtworzenie przez żyjącego świadka samo jest procesem realizacji historycznej prawdy”²². Odgrywanie ro-

²¹ G. Didi-Huberman *Lieu malgré soi*, maszynopis, s. 11.

²² S. Felman *The Return of the Voice*, s. 255.

zumiane jako *survivance* nie musi anulować historycznej wiedzy, pograżając podmiot w *quasi*-mistycznym, wzniosłym milczeniu. Nie jest natomiast tożsame ani z językową treścią świadectwa, ani z krytyczną wiedzą, jaką można uzyskać przy jej analizie. Świadectwo jako rodzaj teatralności raczej wzmacnia wiedzę, niż ją zastępuje albo neguje.

Od aktorstwa do archeologii

Choć *Shoah* czyni z kina medium świadectwa, a także przestrzeń, w której można „świadczyc przez widzenie”²³, Lanzmann rozwija wokół niego osobliwą teorię aktorstwa. Prowadzi go ku niej z pewnością to, że w jego pracy ze świadkami „prawdziwy problem to problem wcielenia [*incarnation*]. Nie przekazywać informacji, ale wcielać”²⁴. Ponieważ zrezygnował on całkowicie z archiwalnych zdjęć z okresu wojny, musiał oprzeć całe swoje przedsięwzięcie na obecności świadków, na pewnego rodzaju inscenizacji teraźniejszości. Jak zauważa Lanzmann, „prosty fakt kręcenia w czasie teraźniejszym każe tym ludziom przejść od statusu świadka Historii do statusu aktora”²⁵. Również komentatorzy filmu zauważają tę niejasną tożsamość świadków „występujących” w filmie, którzy tworzą zbiorowość „osobliwie realnych aktorów”²⁶. W *Shoah* bowiem „ocaleni jednocześnie grają samych siebie i są samymi sobą. Granica między sztuką i życiem załamuje się, gdy trauma jest przeżywana na nowo, ponieważ gdy ocalony-ofiara załamuje się, rama odróżniająca sztukę od życia także zostaje rozbita, a na scenie lub w filmie eksploduje realność”²⁷. Jednak najbardziej niesamowite słowa na temat tego dziwnego aktorstwa, jakiemu poddają się tutaj świadkowie, wypowiada sam Lanzmann:

Tak *Shoah* jest fikcją realności [...]. Fikcją, tak, albo teatrem. [...] W pewnym sensie trzeba było zmienić tych ludzi w aktorów. Opowiadają własną historię. Ale opowiedzenie jej nie wystarczało. Musieli ją zagrać, czyli ją odrealnić [*irréaliserent*]. Oto co określa wyobraźnię: odrealnienie. Na tym polega cała historia z paradoksem o aktorze. Trzeba było wywołać w nich nie tylko pewnego rodzaju dyspozycję ducha, ale również pewną dyspozycję fizyczną. Nie po to, aby mówili, lecz aby mowa stała się nagle przekazywalna i zmieniła się sama w coś z innego porządku. [...] Reżyseria jest tym, co sprawia, że stają się oni postaciami.²⁸

Cały ciężar tej operacji wywołania z teraźniejszości śladów tego, co było, spoczywa jednak na barkach świadków, którzy w filmie stają się prawdziwymi aktorami

²³ Tamże, s. 207.

²⁴ C. Lanzmann *Les non-lieux de la mémoire*, s. 282.

²⁵ Tamże, s. 302.

²⁶ S. Felman *The Return of the Voice*, s. 207.

²⁷ D. LaCapra *Lanzmann's „Shoah”*, s. 261.

²⁸ C. Lanzmann *Le lieu et la parole*, w: *Au sujet de Shoah*, s. 301.

realnego, wehikułami niemożliwego przejścia między katastrofą i aktualnością, która zaciera jej pozostałości.

Film, który opowiada o minionej traumie za pomocą obrazów teraźniejszych, staje się więc „fikcją realności”. Zarówno realizm tego, co aktualne, jak i realizm wspomnienia ulegają w nim zakłóceniu. To, co Lanzmann nazywa „odrealnieniem”, nie jest jednak prostym dziełem fikcjonalizacji, lecz odsyła do porządku halucynacji, *d e l i r i u m* uruchomionego przez nadmierne natężenie wyobraźni. Podobny efekt odrealnienia występuje jako syndrom pourazowy, który oddziela podmiot od zbyt dotkliwej dla niego rzeczywistości. Ankersmit wspomina o nim również rozwijając swoją teorię wzniosłości traumatycznego doświadczenia: „to, co wzniosłe, w ten sposób wywołuje proces de-realizacji, w którym rzeczywistość zostaje odarta ze swych potencjalnych zagrożeń”²⁹. W przypadku Zagłady nie można uruchomić wyobraźni nie wzbudzając halucynacji, wszelka miara i stosowność przedstawienia została przez nią bowiem skompromitowana. Konieczne jest natomiast zderzenie różnych porządków czasowych, mieszanie realności i nierealności w ramach pojedynczych obrazów. Ten efekt udziela się również widzom.

Zdarzyło mi się, wspomina Lanzmann, spotkać ludzi, którzy są przekonani, że widzieli w filmie materiały archiwalne: które sobie wyobrazili. Film uruchamia wyobraźnię. Ktoś napisał do mnie kiedyś wspaniałe słowa: „Pierwszy raz słyszę krzyk dziecka w komorze gazowej”. Na tym polega cała moc przywołania i mowy.³⁰

Fikcja realności, jaką miał według Lanzmanna kreować jego film, opiera się na nieustannym zaburzaniu jednorodności czasu, wiecznych nawrotach tego, co – choć przynależy do przeszłości – nie mieści się w ramach pamięci, a co jednocześnie – mimo iż nie wpisuje się w teraźniejszość – naznacza ją w sposób nieodwołalny. Cały pomysł na *Shoah* wziął się, jak sugeruje Shoshana Felman, z „wydarzenia odnalezienia”³¹, odkrycia, że niektórzy świadkowie Zagłady wciąż jeszcze żyją i mogą opowiedzieć o tym, co ich spotkało. Stawką całego filmu jest zatem według niej zmiana tego wydarzenia na coś, co tworzy „materialną możliwość i szczególny potencjał ponownego zobaczenia”³² ludzi, którzy byli i najprawdopodobniej pozostaną niewidzialni. Ich widzialność w większości przypadków kreowana jest przez *Shoah*, którego twórca najpierw ich odnalazł, a potem zapewnił możliwość powracania raz za razem w pamięci widzów.

Trudno określić pomysł na czasową konstrukcję filmu i jej rolę dla znaczenia całości inaczej niż za pomocą pojęcia *realizmu anachronicznego*. „Za-

²⁹ F. Ankersmit *Wzniosłe oddzielenie się od przeszłości*, przeł. J. Benedyktowicz, w: tegoż *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, Universitas, Kraków 2004, s. 344.

³⁰ C. Lanzmann *Le lieu et la parole*, s. 297.

³¹ S. Felman *The Return of the Voice*, s. 253.

³² Tamże, s. 255.

miast prostego spojrzenia na przeszłość, pisze Felman, film oferuje dezorientującą wizję teraźniejszości, urzekająco głęboki i zaskakujący wgląd w złożoność relacji między historią a świadczeniem³³. Teraźniejszość ważna jest tu więc o tyle, o ile wskazuje własne naznaczenie przeszłością, odsłania anachroniczne resztki tego, co traumatyczne w historii. W ten sposób otwiera się w niej szczelina między rzeczywistością a realnym, które dzięki świadkom-aktorom dostępne jest naszej wyobraźni. Lanzmann w jednym z wywiadów stwierdził, że jego film jest „wcieleniem a nawet zmartwychwstaniem”³⁴. „Jednak w przeciwieństwie do chrześcijańskiego zmartwychwstania wizja filmu polega na tym, że stara się on uczynić Czerniakowa ponownie żywym właśnie jako umarłego. «Zmartwychwstanie» nie unieważnia jego śmierci”³⁵. Żywotność tego, co martwe, życie pośmiertne przebrzmiałych form, które właśnie jako formy odbijają się echem w nowym kontekście to definicja *Nachleben* według Aby Warburga.

Splot teraźniejszości i przeszłości w *Shoah* sprawia, że sam film można – choć wydaje się to dość ryzykowne – traktować jako wydarzenie historyczne, którego oddziaływanie przypomina strukturalnie to, co upamiętnia. Tak przynajmniej wydaje się rozumować Lanzmann: „Film nie jest wytworem albo pochodną holocaustu, to nie jest film historyczny: to rodzaj źródłowego wydarzenia, ponieważ nakręciłem go w teraźniejszości, byłem zmuszony stworzyć go, sam, ze śladów śladów, z tego, co było mocne w nakręconym przeze mnie materiale”³⁶. Owe ślady śladów, które mogą dać dostęp do utraconej, niemożliwej do przywołania przeszłości, można odnaleźć tylko w świadku i jego relacji wobec własnych halucynacji i nawiedzających go demonów. Praca francuskiego reżysera przypomina nieco pamięć archeologiczną, którą Walter Benjamin uznał kiedyś za osobliwe połączenie epickości i rapsodyczności: „Epicka i rapsodyczna w najściślejszym znaczeniu dokładna pamięć musi zatem dostarczyć obrazu osoby, która pamięta, podobnie jak dobry archeologiczny raport informuje nie tylko o warstwach, na których znajdowały się znaleziska, ale także opisuje warstwy, przez które najpierw trzeba było się przebić”³⁷. W filmie Lanzmanna te dwie rzeczy łączą się ze sobą, gdyż obraz pamiętającego świadka sam ma charakter archeologiczny, pokazuje jego

³³ Tamże, s. 205.

³⁴ Tamże, s. 214.

³⁵ Tamże, s. 216.

³⁶ C. Lanzmann *Le lieu et la parole*, s. 303-304. Niebezpieczeństwa takiego pojmowania *Shoah* przez jego twórcę trafnie wskazał Georges Didi-Huberman w swojej polemice dotyczącej fotografii z Auschwitz oraz możliwości ich komentowania. Por. G. Didi-Huberman *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Universitas, Kraków 2008, s. 65-227.

³⁷ W. Benjamin *Excavation and Memory*, w: tegoż *Selected Writings*, vol. 2/2, ed. M.W. Jennings, H. Eiland, G. Smith, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge-London 2005, s. 576.

własne obumarłe warstwy, pod którymi kryje się niezaleczona rana, do której należy dotrzeć. Cała teraźniejszość ma w *Shoah* podobny kształt, każdy kadr stara się go odsłonić, stworzyć obraz teraźniejszości jako mimowolnej reminiscencji. „Konstruować obrazy w oparciu o realność to robić dziury w rzeczywistości. Kadrować scenę to kopać w ziemi. Problem obrazu polega na tym, że należy zrobić z niego wykopalisko zaczynając od pełni”³⁸, pisze Lanzmann. Jego praktyka realizmu anachronicznego wymaga uczynienia z każdego kadru rodzaju zagłębienia, w którym narusza się gładką powierzchnię teraźniejszości, ujawnia ukryte pod nią traumatyczne ruiny. Teraźniejsza rzeczywistość okazuje się jedynie oporem przed realnością Zagłady, dlatego wyłącznie fikcja, fikcja odwołująca się do realności, może śladową obecność realności przywrócić. Właśnie na tym przyglądaniu się oporom teraźniejszości polega archeologiczna prawda *Shoah*, która jest rodzajem przepracowywania, tyle tylko, że jej przedmiotem nie jest rzekomo w pełni dostępna wzniosła trauma świadka, lecz jego opory przed pamiętaniem albo symptomy tego, jak radzi sobie z niemożliwością zapomnienia.

Chodzi o to, że ów opór podmiotu, sprzeciw wobec całkowitego odczłowieczenia, którego był on świadkiem, odznacza się zawsze na poziomie ciała. To w cielesnych zachowaniach, tikach i poruszeniach należy szukać owej resztki, która ocala człowieka od całkowitej destrukcji. To cielesne fałdy świadectwa wskazują na fakt, że – jak pisał Maurice Blanchot – „człowiek jest niezniszczalnym, które może jednak zostać zniszczone”³⁹, jego całkowite zniszczenie zawsze wskazuje na rodzaj nieredukowalnej resztki, którą mimochodem przywołuje świadek w swej opowieści. Świadectwo tak rozumianego człowieczeństwa wymaga jednak konkretnego, jednostkowego, teatralnego aktu, cielesnej manifestacji. Jej celem nie jest wcale zapomnienie przeszłych urazów, ale dotarcie do tego, co Frank Ankersmit nazwał „zdolnością zapominania”, czyli przestrzenią, w której kwestia pamięci i niepamięci jest wciąż otwartym i dramatycznym pytaniem.

Od sceny do sceny

Karski jest jednym z kluczowych „aktorów realnego” w filmie Lanzmanna, również ze względu na to, że w obrębie świadków zajmuje osobliwą pozycję. *Shoah* i *Raport Karskiego* dzieli jednak ogromny dystans. Choć zdjęcia do obu powstały dzień po dniu, ich publiczne prezentacje dzieli ponad dwadzieścia lat. Pierwszego dnia, wspominając swoją wizytę w warszawskim getcie Karski idealnie wciela się w Lanzmannowskiego świadka, załamuje się, blokuje własne wspomnienia, aby dzień później, opowiadając o rozmowach z przedstawicielami amerykańskich władz wcielić się w elokwentną maszynę precyzyjnie zarysowującą strategiczny kontekst spotkań i dokładnie opisującą gabinetowe obyczaje. Różnicę między tymi dwoma wystąpieniami można opisać za pomocą rozróżnienia między świadczeniem [*bearing*

³⁸ C. Lanzmann *Le lieu et la parole*, s. 298-299.

³⁹ M. Blanchot *L'entretien infini*, Gallimard, Paris 1969, s. 192.

witness] a składaniem świadectwa [*giving testimony*], którego dokonali Michael Bernard-Donals i Richard Glejzer⁴⁰. Według nich – jak streszcza sprawę LaCapra –

świadczenie jest nadmiarowym, negatywnie wzniosłym momentem rozumienia – bezpośrednią wizją, niewyrażalnym i nieprzedstawialnym doświadczeniem jako takim, albo czymś tak bliskim doświadczenia, że staje się od niego nieodróżnialne. W przeciwieństwie do niego dawanie świadectwa jest równoznaczne z wymuszonym a nawet koniecznym upadkiem w nieadekwatność dyskursu. [...] Jako takie świadczenie w jego bezpośredniości nie może zostać wypowiedziane, ale jedynie zidentyfikowane i przeżyte ponownie.⁴¹

W *Shoah* Karski świadczy, ponieważ gubi całą swoją elokwencję i dystynkcję, natomiast w *Raporcie Karskiego* znów jest wystudiowanym dyplomatą uzbrojonym w retorykę i narzędzia analitycznego myślenia.

Te dwa filmy opowiadają o ekstremalnie różnych spotkaniach. W pierwszym Karski przywołuje swoją rozmowę z przedstawicielami organizacji żydowskich z getta, ludźmi skrajnie wyczerpanymi i załamanymi, którzy przemycają go do środka, w miejsce, gdzie, jak mówi on do Lanzmanna, „nie było już człowieczeństwa”⁴². W drugim natomiast Karski przemierza gabinety i instytucje wzniesione w imię człowieczeństwa i stara się, w swej karkołomnej misji, przekonać jego najwyższych rangą władców, że właśnie przestało ono mieć znaczenie. Relacja między *Shoah* i *Raportem Karskiego* może być również porównana do relacji między *acting out* i *working through*, ponieważ w jednym świadek zmuszony jest „ograć” swoją rozpacz, a w drugim mówi niemal w trybie urzędowym, niczym zawodowy narrator wypełniający swoje obowiązki. Co ciekawe, odwrotnie proporcjonalny jest stopień formalnego opracowania tych materiałów przez Lanzmanna. Scena w *Shoah* jest precyzyjnie zaprogramowaną filmową narracją, natomiast w *Raporcie Karskiego* materiał prawie nie został poddany retuszom, tak jakby siłę świadczona należało osłabić przez montaż, natomiast dawanie świadectwa zostawić w całości po to, by widz w skupieniu śledził jego meandry.

Na samym początku swojego świadectwa w *Shoah* Karski mówi: „Teraz wracam do wydarzeń sprzed 35 lat...”, po czym natychmiast dodaje – chyba bardziej do siebie niż do Lanzmanna: „Nie, nie wracam”. Łamie mu się głos, nie jest w sta-

⁴⁰ Por. M. Bernard-Donals, R. Glejzer *Between Witness and Testimony: The Holocaust and the Limits of Representation*, SUNY Press, New York 2001.

⁴¹ D. LaCapra „*Traumatopisms*”: *From Trauma via Witnessing to the Sublime?*, w: tegoż *History and Its Limits. Human, Animal, Violence*, Cornell University Press, Ithaca–London 2009, s. 62-63.

⁴² Karski opisał ten epizod również w swoich powojennych wspomnieniach, wydanych zaraz po zakończeniu drugiej wojny światowej. W tym przypadku tekstowy zapis doznanych wstrząsów nie zabezpiecza przed koszmarami pamięci, które mogą prześladować świadka – czego dowodzi *Shoah* – nawet po upływie czterdziestu lat. Por. J. Karski *Tajne państwo. Opowieść o polskim podziemiu*, oprac. W. Piasecki, Twój Styl, Warszawa 1999, s. 244-255.

nie mówić; szlocha i po chwili wstaje z fotela i wychodzi z kadru. Te same słowa padają w końcu sceny w filmie, gdy przypomina: „Nawet teraz nie wracam do tego, co się wydarzyło”. Pozostawienie przez Lanzmanna tej sceny w ostatecznej wersji filmu daje przede wszystkim efekt mocno teatralny, zwłaszcza jeśli teatralność w filmie określimy – za długą tradycją, której częścią jest też Robert Bresson – jako to, co podważa poczucie naturalności oglądanych obrazów⁴³. Świadek, który odmawia mówienia i wychodzi poza skomponowany dla niego kadr wykonuje taki teatralny gest oporu wobec własnych wspomnień, ale także wobec twórców filmu. Karski stara się uniknąć konwencji rozmowy, jaką proponuje Lanzmann, co kilkakrotnie powraca w jego świadectwie w postaci zapewnień, że rozumie on wartość i cel powstania całego filmu.

Opowieści Karskiego z getta składają się w dużej mierze z pauz, momentów, gdy powrót obrazów z przeszłości zmusza go do przerywania ciągłości narracji. Ale te momenty zawieszenia bynajmniej nie przerywają mówienia w szerszym sensie, który uwzględnia również teatralny wymiar świadectwa. Wręcz przeciwnie – intensyfikują one gesty, wzmagają ich energetyczne napięcie. Gdy Karski opowiada o dwóch chłopcach z Hitlerjugend, których obserwuje z ukrycia, bojąc się o własne życie, dochodzi do takiego załamania. Przed zapadnięciem się w niemotę, przed całkowitą rozsypką Karskiego ratują powtarzające się ruchy dłoni, kiwanie głową z niedowierzaniem – ten rodzaj minimalnego „aktorstwa” złożonego z symptomów odsyłających do niemożliwości mówienia. Świadek nie znika pod ciężarem swojego doświadczenia, nie umyka z przestrzeni komunikacji i społecznej wymiany, ale łączy się z nią okrężną drogą, za pośrednictwem pełnych patosu gestów. We fragmencie opowieści o chłopcach z Hitlerjugend odwiedzających zakamarki getta najważniejsze wydają się dłonie⁴⁴. Imitują działania – walenie do drzwi, strzelanie z pistoletu. Ale często też pokazują kierunki poruszania się postaci, z uwzględnieniem jego dynamizmu. Wreszcie stanowią rodzaj afektywnego przekładu pewnego rodzaju psychicznego wpływu wywołującego napięcie, na przykład wówczas, gdy Karski mówiąc o nakazie wytrwałego patrzenia nałożonym na niego przez żydowskiego towarzysza, powtarzającego „look at it, look at it!”, uderza zaciśniętą pięścią o kolano. Być może właśnie ta konieczność wytrwania w przerażającej sytuacji z otwartymi oczami czyni wspomnienie sytuacji dodatkowo bolesnym. Podobnie rzecz ma się z gestami oddającymi bezradność Karskiego, gdy zbliża się do opowiedzenia o emocjonalnym znaczeniu całego tego zdarzenia dla jego ówczesnej psychiki. Po prostu rozkłada kilkakrotnie ręce, cała jego nieumiejętność mówienia zostaje skondensowana w tych zamaszystych ruchach dłoni. Gest świadectwa, jaki nieświadomie konstruuje w tych momentach Karski, to wypadkowa zderze-

⁴³ Por. R. Bresson *Notes on Cinematography*, przeł. J. Griffin, Urizen Books, New York 1977, s. 4.

⁴⁴ Na temat roli gestów dłoni w całości *Shoah*, a także w innych filmach Lanzmanna, por. M. Goutte *La main du témoin, à l'ombre du geste*, w: *Des mains modernes. Cinéma, danse, photographie, théâtre*, L'Harmattan, Paris 2008, s. 27-41.

nia między ciałem a siłą wspomnienia, której nie jest ono w stanie unieść. Gesty dłoni są jednocześnie efektem i manifestacją tego – kluczowego dla aktu świadectwa – kryzysu. Niestety w momencie, gdy opowieść Karskiego załamuje się, a w jego oczach pojawiają się łzy, Lanzmann każe operatorowi kamery zrobić zbliżenie, co przeczy samej istocie aktorstwa, jakie stara się wykrzesać ze świadków twórca *Shoah*, gdyż wycina z kadru część *s y m p t o m ó w*, dzięki którym świadek jest w stanie poradzić sobie z ogromem napięcia, eksponując jedynie wypisany na twarzy *z n a k* bezradności.

Gesty Karskiego odsyłają do tego wymiaru sytuacji, który wiąże się z relacją z innymi, ich ingerencją w życie psychiczne świadka. Jak pisze Felman, pamięć jest w filmie Lanzmanna „wykorzystywana przede wszystkim w celu *z w r ó c e - n i a* się do innego, wywarcia wpływu na widza, *w e z w a n i a* skierowanego do wspólnoty”⁴⁵. Na ten relacyjny, dialogiczny charakter świadectwa zwraca również uwagę Geoffrey Hartman:

Podczas gdy świadectwo ocalonego wywołuje własny rodzaj dialogu, tylko częściowo jest to dialog z nami. Ocaleni stają nie tylko przed żywą publicznością, albo raczej akceptują jej istnienie zamiast upierać się przy nieprzechodnim charakterze ich doświadczenia. Stają również przed członkami rodziny i przyjaciółmi, którzy odeszli. [...] To świadek podejmuje się tego zejścia do krainy umarłych. Choć zwracają się wprost do żywych, używając często ostrzeżeń i przestróg, mówią także (w pewnym momencie świadectwa staje się to jasne) za umarłych albo w ich imieniu.⁴⁶

Również Karski, choć nie jest w sensie ścisłym ocalonym z Zagłady, toczy taką rozmowę z umarłymi. Wspomnienie drugiej wizyty w getcie koncentruje się na relacji z żydowskim towarzyszem oraz jego ponawianymi nakazami: „patrz i zapamiętaj tę twarz, to cierpienie”. Na koniec Karski mówi jakby wprost do niego: „zabierz mnie stąd, zabierz mnie stąd”, powtarzając być może słowa, które nie tylko zapadły mu w pamięć, ale również naznaczyły niepokojem jego sumienie. Zaraz potem dodaje: „Nigdy go więcej nie zobaczyłem”, dopełniając rodzaj osobliwego pożegnania ze swym towarzyszem odegranego w trakcie opowieści.

Metoda prowadzenia rozmowy przez Lanzmanna dokonuje czasem osobliwego rodzaju przeniesienia, w którym scena wywiadu niepostrzeżenie przesuwają się w stronę innej sceny, trudno uchwytną choć kluczowej dla przebiegu świadectwa. Reżyser prowadzi świadka głębiej tego, co mu umyka, podkreślając grozę, strach, mierząc się z mechanizmami wyparcia i traumatycznym urazem. Ale wśród tych ruin znajduje często również fundamentalny apel innego, wezwanie do świadczenia w imieniu tych, którzy odeszli. To rodzaj archeologii innego jeszcze teatru, skrytego za kurtyną pamięci lub mechanizmów obronnych. Teatru, w którym świadek zostaje przez idących na śmierć powołany do trwania przy swej pamięci. Również ten wypowiedziany przez innego nakaz każe zerwać z ostrą opozycją między

⁴⁵ S. Felman *The Return of the Voice*, s. 204.

⁴⁶ G. Hartman *Learning from Survivors*, s. 139.

Szkice

acting out i *working through*, ponieważ praca polega tu na wysiłku teatralnej reminiscencji, odwołania do innego, odpowiedzi na jego wezwanie za pomocą odgrywania, które staje się jednocześnie nieodróżnialne od trudu przepracowania. Moment tego kontaktu stanowi rodzaj czegoś, co Maurice Blanchot nazwał kiedyś katastrofą:

Katastrofa rujnuje wszystko pozostawiając wszystko na miejscu. Nie dosięga tego lub innego, „ja” nie jest nią zagrożone. To w miarę, jak oszczędzonemu, zostawionemu na boku, katastrofa jednak zagraża, zagraża ona we mnie temu, kto jest poza mną, innemu mnie, który staje się biernie innym.⁴⁷

Właśnie w tej pasywności świadek kontaktuje się z innym w sobie, innym, który jest nieosiągalny, ale który jednocześnie odpowiada za ocalenie świadka. Jeśli więc, jak twierdzi Shoshana Felman, w *Shoah* dochodzi niekiedy do „retroaktywnego powrotu świadczenia w pozbawione świadków miejsce sceny pierwotnej”⁴⁸, to dzieje się to wyłącznie w samym świadku, w ramach jego teatralnego opracowania własnej pamięci. W wielu przypadkach – również w przypadku Karskiego – ta scena pierwotna jest sceną nakazu-ocalenia przez innego, który bierze świadka na zakładnika, ale tylko dlatego, że jest tym, kogo zamiast świadka dosięgnęła katastrofa i odtąd zawsze będzie w nim zajmował tę obcą, bierną część poddaną jej groźbie.

Świadectwo Karskiego opiera się na praktycznym przyswojeniu mowy innego, którego słowa i gesty trwają pomimo śmierci, w teatralnym *Nachleben* umieszczonym w ciele świadka. Precyzyjnie oddaje ten mechanizm Marek Bieńczyk pisząc:

zapamiętywał nie tylko słowa i obrazy, lecz także gesty i głos, sposoby mówienia, tak że gdy je odtwarzał – wtedy w Londynie, w Ameryce i w jakiegokolwiek chwili, w jakimkolwiek miejscu – wcielał się na przeciąg zdania, na długość gestu, na nutę głosu w rozmówców, których relacje właśnie składał. [...] Ludzie, którzy go wysłuchiwali i którzy do niego mówili, którzy mieli nadzieję, byli w rozpacz, płakali, krzyczeli, przedstawiali żądania, opinie, błagali o zbawienie, zniknęli dawniej niż dawno temu, lecz on wciąż ma ich głos w gardle, ich spojrzenie w swych oczach, ich ruchy w swych dłoniach i nie przestaje wydeptywać ulic tamtej Warszawy, nie przestaje wychodzić zza murów getta (trudno przestać sobie wyobrażać chwilę, w której przechodził na powrót do miasta, ta chwila jest wszystkim), gdy nie przestaje wydobywać z siebie słów zasłyszanych przed półwieczem, wypuszczać tej samej strużki narracji.⁴⁹

Właśnie w najdrobniejszych, najmniej dyskursywnych elementach jego opowieści zachowuje się właściwe napięcie i siła wspomnienia odnoszącego świadka do tego, co w jego doświadczeniu wydaje się prehistorią, mieści się bowiem w czasie, którego nie sposób włączyć w obręb dostępnej przeszłości.

⁴⁷ M. Blanchot *L'écriture du désastre*, Gallimard, Paris 1980, s. 7.

⁴⁸ S. Felman *The Return of the Voice*, s. 258.

⁴⁹ M. Bieńczyk *Wielki Narrator*, s. 190.

Opowieść Karskiego jest w *Shoah* często montowana z zupełnie innymi obrazami niż wewnątrz jego mieszkania, gdzie dokonano nagrania. Na przykład, gdy recytuje on apel skierowany do niego przez przedstawicieli organizacji żydowskich, Lanzmann pokazuje sekwencję obrazów Waszyngtonu, przemysłowych krajobrazów zagłębia Ruhry a potem pozostałości obozu w Auschwitz. Rozdzielając głos od wizji uzyskuje efekt prozopopei, ponieważ wypowiedzi cytowane przez Karskiego rozbrzmiewają w ten sposób niejako bezpośrednio w miejscach, z którymi się wiążą. Stają się apelem poległych albo odezwą samego reżysera. Jednak najczęściej zbliżony efekt wywołuje sam Karski, tworząc rodzaj *c i e l e s n e j p r o - z o p o p e i*, w której słowa i gesty ciała uzupełniają się właśnie dlatego, że ulegają rozdzielaniu wytwarzając napięcie, które wywołuje wrażenie, jakby świadek nie mówił już tylko sam z siebie i nie tylko zwracał się do widzianego przed sobą reżysera. Właśnie ten rodzaj nieświadomej retoryki ciała wyznacza punkt, w którym samo świadectwo i jego teatralizacja stają się nieodróżnialne, podobnie jak scena świadectwa miesza się ze sceną nakazu-ocalenia.

Materiał *Raportu Karskiego* nagrany dosłownie następnego dnia, pokazuje swojego bohatera w diametralnie odmiennej kondycji psychicznej niż wtedy, gdy opowiada historię włączoną do *Shoah*. Wydaje się, że streszczając swoje wizyty w Londynie i Waszyngtonie Karski recytuje dobrze wyuczoną lekcję, w której nic nie może go zaskoczyć. W sposób umiejętny przedstawia okoliczności i kontekst swojej misji, precyzyjnie relacjonuje kolejne etapy przygotowań i przebieg spotkań. Tworzy rodzaj mitologii nieustannie podkreślając, że udało mu się rozmawiać z ludźmi najbardziej potężnymi, wybitnymi, znaczącymi. Jednak ta elokwencja i dystynkcja wprawnego dyplomaty również może zostać odczytana jako zespół symptomów, tyle tylko, że mniej natężone, mniej nasycone emocjami, mogą wydawać się mniej znaczące. Karski mówi cały czas nienaturalnie podniesionym głosem, przesadnie artykułuje słowa czyniąc swój akcent w języku angielskim jeszcze bardziej osobiłym. Ponadto imituje ton głosu cytowanych przez siebie postaci, gestykuluje, chwilałami niemal piszczy. Gdy stara się pokazać dumną postawę Roosevelta, którego majestat również akcentuje z zastanawiającą powtarzalnością, zbliża się do granicy groteski.

Uznanie, że różnica między *Shoah* a *Raportem Karskiego* jest raczej różnicą stopnia natężenia symptomów niż różnicą natury, pozwala uznać, że przerysowanie zachowań Karskiego w drugim filmie naprowadza widza na jego właściwy problem. Jest nim niewątpliwie relacja między humanistyczną kulturą polityczną, z jaką polski kurier spotkał się w Waszyngtonie, a radykalnie antyhumanistyczną rzeczywistością wojenną, o której miał opowiadać. Być może jego raport nie pomógł Żydom, bo w rozmowach chciano za wszelką cenę podtrzymać konwenans dyplomatyczny, rodzaj wiary w etykietę, która faktycznie nie ma już żadnego znaczenia, a może jedynie zasłaniać skrajny dramatyzm sytuacji? Być może niepotrzebnie sam tak bardzo starał się trzymać wyznaczników tego konwensu? Kluczową sceną w *Raporcie Karskiego* jest niewątpliwie opowieść o spotkaniu z sędzią Frankfurterem, członkiem amerykańskiego Sądu Najwyższego, najbardziej bly-

skotliwym członkiem administracji prezydenta, Żydem, którego Karski chciał w szczególny sposób uczulić na kwestię eksterminacji. W miarę jak rozwija on swą opowieść, Frankfurter „staje się coraz mniejszy”, kuli się niejako pod ciężarem przekazywanych mu faktów. W końcu wstaje i stwierdza, że wierzy w to, co mówi Karski. Po czym dodaje, że wcale nie stara się sugerować, że ten kłamie, wręcz przeciwnie, ale i tak nie wierzy w to, co słyszy. Karski odgrywa tę scenę przed Lanzmannem niczym prawdziwy aktor dokonując ponownego teatralnego zerwania konwencji filmowego wywiadu, podobnie jak na początku poświęconej mu sekwencji *Shoah*. Tym razem jednak nie zrywa samego świadectwa, lecz, można powiedzieć, kontynuuje je innymi środkami. W swej relacji sam zresztą zastanawia się, czy zachowanie Frankfurtera nie było rodzajem teatru odegranego na użytek spotkania ze świadkiem. Ludzkość, którą zna rozmówca Karskiego, nie może przyjąć do wiadomości przekazywanych przez niego informacji. Oto główny temat filmu, o którym wspomina również we wstępie sam Lanzmann: co znaczy wiedzieć? Czy można wiedzieć i jednocześnie nie wierzyć w to, co się wie? W pewnym sensie problem ten stanowi echo napięcia występującego w samym świadectwie, gdzie pamięć o traumatycznym wydarzeniu spotyka się z oporami przed jej ujawnieniem albo uświadomieniem. O ile jednak w *Shoah* sposobem radzenia sobie z tym zderzeniem był wyjątkowy teatr akorów realnego, tutaj jego funkcja wydaje się odmienna. Karski w rozmowie z Lanzmannem spowiada się Innemu, próbuje wytłumaczyć się przed nim dowodząc, że zrobił wszystko, co zrobić należało. Znowu mamy tutaj dwie sceny: na pierwszej chodzi o dokładne odegranie rozmowy z sędzią Frankfurterem, na drugiej zaś, do której ta pierwsza odsyła, chodzi o przekonanie do swoich racji już nie samego sędziego, ale Sędziego, w którego wciela się Lanzmann, każdy oglądający ten film widzi, a może jeszcze ktoś inny. Karski przedstawia tu siebie jako kogoś występującego w odwrotnej roli, niż ta, którą faktycznie mu powierzono. Stara się grać tego, kto zmusza innych do pamiętania, do reakcji, powtarzając: „zapamiętaj, co mówię”. Zajmuje poniekąd pozycję swojego żydowskiego towarzysza z getta. W ten sposób jednocześnie podtrzymuje i zrywa coś, co można by nazwać p a k t e m ś w i a d e c t w a. Usuwa się w cień jako świadek, próbując jeszcze raz odegrać scenę swojej przegranej, aby tym razem – być może – naprawić swoje błędy. Zaczyna świadczyć o czymś, czego nie było.

Abstract

Paweł MOŚCICKI

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

Karski. A paradox of the witness

In Paweł Mościcki's article Jan Karski features not only as one of the most important witnesses of history and the courier of Polish underground during World War II, but also as an "actor" of two of Claude Lanzmann's films – *Shoah* and *The Karski Report*. In the course of his analysis the author critically revises the concept of the testimony as presented by Dominick LaCapra and discusses the theory of the witness as "the real actor" formulated by Lanzmann himself. Karski's example serves here as an opportunity to show to what extent the status of the witness resembles the status of the actor and how the effectiveness of testimony depends on its transmission through words, gestures and behaviours, i.e. these elements which can be treated as the actor's toolbox.

Adam LIPSZYC

Solipsyzm materialistyczny albo dociekania psiogłowca

Wiosną 1921 roku wiejski nauczyciel Ludwig Wittgenstein, autor niewydanego jeszcze wówczas *Traktatu logiczno-filozoficznego*, donosił swojemu przyjacielowi Bertrandowi Russellowi, że mieszkańcy Trattenbach, wioski, w której przyszło mu pracować, wzbudzają w nim wstręt. Z wyżyn swojego spokojnego arystokratyzmu i dobrego samopoczucia Russell, w owym czasie bawiący w Pekinie, pisał w odpowiedzi, że na jego wycucie przeciętna natura ludzka jest wszędzie dość paskudna, a sam Wittgenstein w każdym miejscu uznałby sąsiadów za równie przykrych. Wittgenstein jednak upierał się: „tutaj są znacznie bardziej bezwartościowi i nieodpowiedzialni niż gdzie indziej”. Wobec takiej przesadzi Russell czuł się zmuszony przywołać na pomoc swój zmysł logiki, który każe podejrzewać, że świat jest wszędzie mniej więcej taki sam, a przynajmniej, że prawdopodobieństwo natrafienia na tak skrajny okaz paskudztwa jest niewielkie. „Bardzo mi przykro”, pisał, „że mieszkańcy Trattenbach wydają Ci się tacy okropni. Nie chce mi się jednak wierzyć, że są gorsi od reszty świata: mój instynkt logiczny buntuje się przeciw takiemu pomysłowi”¹. Choć Wittgenstein, co może rozczarowujące, w końcu ustąpił – tłumacząc przynajmniej z pozoru polubownie, że może trattenbachczycy nie są gorsi od reszty ludzkości, ale są wyjątkowo paskudni nawet jak na Austrię, która sama w sobie jest nader podupadła – być może tego ustępstwa nie trzeba koniecz- nie odczytywać jako całkowitej kapitulacji. Jeśli przyjmie się perspektywę Russell- la, zgodnie z którą podłość jest rzeczą najsprawiedliwiej między ludzi rozdzielo-

¹ R. Monk *Ludwig Wittgenstein: powinność geniuszu*, przeł. A. Lipszyc, Ł. Sommer, Wydawnictwo KR, Warszawa 2003, s. 225. Przekład tytułu książki zmodyfikowany.

ną, wówczas podłość powszechna musi zawsze wydawać się przeciętna i banalna. Jeśli przyjmie się perspektywę Wittgensteina, który najpierw skupia się na pojedynczym przypadku i pozwala sobie na ekstrawagancką tezę, że w austriackiej wiosce odkrył, by tak rzec, ekstremum światowej podłości, by dopiero w kolejnym kroku przyznać, że wszędzie jest ona taka sama, wówczas podłość, podłość powszechna, wyda nam się ekstremalna i hiperboliczna.

Thomas Bernhard zawsze przyjmuje perspektywę Wittgensteina, a nie Russella. To perspektywa nie tyle literatury uniwersalnej, ile absolutnej, która swoją absolutność uzyskuje właśnie poprzez obsesyjną, morderczą koncentrację na tym, co poszczególne. Tylko w takim sensie zresztą Bernhard jest „pisarzem regionalnym”, uporczywie „pozostającym na prowincji”, by intensyfikacja prowincjonalności wprowadziła go na poziom absolutny. Nie można go zneutralizować, sprowadzając jego pisarstwo do krytyki zakłamanego społeczeństwa austriackiego, ale błędem byłoby też chyba zbyt pośpieszne uniwersalizowanie jego pozycji. O niemal nieznośnej sile tego pisarstwa i jego mocy wiążącej decyduje między innymi właśnie owo przesadne, przekraczające wszelkie racje trwanie przy tym, co prowincjonalne, ów upór, z jakim Bernhard – niczym pies – kurczowo trzyma się zębami Austrii, tej „szpotawej stopy”, którą Europa połknęła w akcie szaleństwa i która teraz tkwi jej w żołądku². Równie dobry byłby też chyba jednak inny obraz: Austria to coś, co utkwilo w żołądku samemu Bernhardowi, ten więc nie ma głowy do zajmowania się sprawami uniwersalnymi. Hipochondrycznie koncentruje się na swojej prowincjonalnej dolegliwości i tym sposobem przeobraża przygodność w coś absolutnego³.

2 Zob. T. Bernhard *Mróz*, przeł. S. Błaut, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1979, s. 241. Dalsze odniesienia w tekście z podaniem numeru strony.

3 Pisząc o Karlu Krausie – skądinąd jednym z mistrzów Ludwiga Wittgensteina – Walter Benjamin identyfikował go jako „satyryka” w głębokim sensie tego słowa, stwierdzając przy tym, że „satyra jest jedyną prawomocną formą sztuki regionalnej”. Satyryka rozpoznaje też jako „postać, pod którą cywilizacja przyswoiła sobie ludożercę”, triumfalny akt satyry utożsamiając z pożarciem przeciwnika. Bernhard byłby może „satyrykiem”, który w gniewnych napaściach hiperbolizuje swoją prowincjonalność aż do poziomu bezwzględnej prawomocności, lecz trudno chyba myśleć o nim w kategoriach triumfalnej inkorporacji wroga. Prędzej już rzeczywiście chciałoby się o nim myśleć jako o człowieku, któremu coś utkwilo w żołądku i który wstrząsany torsjami rozpacznie bezskutecznie stara się to zwrócić. Ten ostatni obraz także jednak wymagałby chyba korekty, bezpośrednio bowiem dotyczyłby raczej bohaterów Bernharda, który wysyłając w świat swoje literackie awatary sam, jako autor zapisu, stara się być może uzyskać dla siebie stabilniejszą pozycję (na ten temat zobacz finał niniejszych rozważań). Zob. W. Benjamin *Karl Kraus*, przeł. A. Lipszyc, „Literatura na Świecie” 2011 nr 5-6, s. 264-265. Jeśli idzie o myśl, by w kontekście Bernharda przywołać Benjaminowską analizę Krausa jako satyryka zob. też W.G. Sebald *Wo die Dunkelheit den Strick zuzieht. Zu Thomas Bernhard* w: tegoż *Die Beschreibung des Unglücks*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2006, s. 111-112.

Szkice

Wittgensteinowska strategia dominuje z pewnością w *Mrozie*, pierwszej powieści Bernharda, gdzie odcięta od świata austriacka wioska Weng stanowi punkt skrajnej intensyfikacji ludzkiej mizerności, który właśnie dzięki temu zagęszczeniu może zostać potraktowany jako praobraz wszystkiego, co dzieje się gdzie indziej. Narrator powieści mówi wprost: „Weng to najbardziej ponura miejscowość, jaką kiedykolwiek widziałem”. I dalej:

Rzeczywiście przeraża mnie ta okolica, a jeszcze bardziej miejscowość zamieszkała przez bardzo niskich, ułomnych ludzi, których spokojnie można nazwać upośledzonymi na umyśle. Mając przeciętnie nie więcej niż metr czterdzieści wzrostu, snują się chwiejnym krokiem pośród splekanych murów i sieni, splódnieni w alkoholowym zamroczeniu. (s. 8-9)

Powieść, której akcję osadzono w tym punkcie intensywności, pod wieloma względami zapowiada późniejsze dokonania Bernharda. Jeśli ta powieść o czymś w ogóle „opowiada”, to jest to historia 27 dni spędzonych w Weng przez bezmiejscowego narratora, studenta medycyny. Do owej ponurej wioski wysłał go asystent szpitala w Schwarzach, gdzie narrator odbywa praktyki. Celem jego misji jest obserwacja udręczonego psychicznie, pogrążonego w rozpacz malarza Straucha, brata owego asystenta. Akcja powieści ma jednak charakter szczątkowy. Podobnie jak wszystkie późniejsze książki Bernharda, *Mróz* w znacznym stopniu wypełniają oszalałe, czasem niemal całkiem bełkotliwe, czasem zaś – by tak rzec – nieprzyjemnie zrozumiałe monologi oszalałego malarza. Zanim jednak przyjrzyć się trzem wiodącym obrazom, które organizują całą książkę, a także pozycji jej narratora, warto chyba zwrócić uwagę, co odróżnia *Mróz* od powieści późniejszych. Albowiem w znacznym stopniu te właśnie elementy decydują o tym, że powieściowy debiut Bernharda nie jest wcale jego najlepszą książką.

Na początek rzecz z pozoru drobna, lecz w istocie wcale niebagatelna: *Mróz* podzielony jest na rozdziały odpowiadające kolejnym dniom wizyty studenta medycyny w Weng, prócz tego zaś wyróżniono kilka niewielkich części opatrzonych tytułami, takimi jak „Hałastrą złodziei bydła” czy „Historia z włóczęgą”, w osobny tytuł wyposażony jest także fragment prezentujący „Moje listy do asystenta Straucha”, umieszczony między rozdziałem przedostatnim a rozdziałem ostatnim. W *Zaburzeniu*, drugiej powieści Bernharda, pojawia się już tylko jeden śródtytuł, a mianowicie „Książę”, anonsujący mniej więcej w jednej trzeciej książki, że odtąd powieść należy do oszalałego arystokraty z zamku Hochgobernitz⁴. Późniejszych powieści nie przerywają już tego rodzaju cezury (wyjątkiem są obszerne książki *Korrektur* i *Wymazywanie*, obie podzielone na dwie części opatrzone tytułami)⁵. Podobnie rzecz ma się z podziałem na akapity. Choć w *Mrozie* stosuje się ów podział dość oszczędnie, jest on tu jak najbardziej obecny, podobnie jak w początkowej, przed-książkowej partii *Zaburzenia*. Począwszy od trzeciej powieści, czyli *Kal-*

⁴ Zob. T. Bernhard *Zaburzenie*, przeł. S. Lisiecka, Czytelnik, Warszawa 2009.

⁵ Zob. T. Bernhard *Korrektur*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1988; tegoż *Wymazywanie*, przeł. S. Lisiecka, W.A.B., Warszawa 2004.

kwerk – a dokładniej rzecz biorąc począwszy od momentu, gdy po kilku pseudo-akapitach rozpoczynanych i domykanych trzykropkiem opowieść o szalonym Konradzie, który zamordował swoją żonę, rozkręci się na dobre⁶ – Bernhard zarzuca już stosowanie akapitów, czym (wedle świadectwa Sławy Lisieckiej) przyprawia o rozpacz tłumaczy, ci bowiem rychło odkrywają, że program Word nie jest w stanie opanować dłuższego tekstu niepodzielonego na akapity.

Nie są to sprawy błahe. Podział na rozdziały, części oddzielone pustymi linijkami czy wreszcie akapity wprowadza przynajmniej częściowy ład do rozszalałego świata malarza Straucha, pozwala utrzymać choćby śladową perspektywę zewnętrzną, a sumienne odliczanie dni w tytułach kolejnych rozdziałów jest jedną z ostatnich, choć może cokolwiek rozpaczliwych metod utrzymania następstwa czasu w tym świecie, który bez tej miary mógłby całkowicie pograżyć się w nieukierunkowanym bełkocie. Zachowując liniowy bieg czasu, *Mróz* zachowuje także pewne cechy tradycyjnej powieści. Choć monologii malarza wypełniają znaczną część książki, przetykane są – owszem, nieprowadzącymi raczej do niczego – wypadkami w świecie zewnętrznym wobec tych monologów. Narrator nie jest postacią całkowicie szczątkową, obdarzony jest jako taką biografią, on i malarz napotykają w Weng kilka istotnych, choć zawsze bezimiennych postaci pobocznych – gospodyni, rakarz, inżynier, strażnik – które nie zamieszkują wyłącznie monologów wariata. Tymczasem od momentu, gdy powieść *Zaburzenie* ulegnie radykalnemu zaburzeniu i zostanie opanowana przez monolog księcia Sauraua, Bernhard nie będzie już raczej czynił podobnych ustępstw na rzecz tradycyjnej struktury powieściowej. Również w tym wypadku wydaje się, że owe ustępstwa pozwalają trzymać w jako takich ryzach szaleństwo, które później w sposób nieokiełznany będzie hulało po jego książkach. Nie wydaje się, by te koncesje należały do zalet *Mrozu*.

Jak się zdaje, pierwsza powieść Bernharda utrzymana jest też w innej tonacji niż znaczna część książek późniejszych. Rozważania narratora i monologi malarza są raczej smutne niż wściekle, co odróżnia je od tyrad wypełniających późne powieści, takie jak *Wycinka*⁷, *Dawni mistrzowie*⁸ czy *Wymazywanie*, ale też monolog księcia z *Zaburzenia*. Ta zasadnicza różnica krystalizuje się w odmiennym charakterze samej narracji i technik narracyjnych. Po pierwsze, jeśli nie liczyć drobnych urywków oraz – być może – nieco większego fragmentu pod koniec powieści, o którym jeszcze trzeba będzie to i owo powiedzieć, *Mróz* jest właściwie książką pozbawioną poczucia humoru. W szczególności niemal całkowicie brak tutaj jeszcze najbardziej charakterystycznego zabiegu Bernhardowskiej prozy, który gwarantuje efekt komiczny, a który w pełnej krasie pojawi się dopiero właśnie w monologu

⁶ Zob. T. Bernhard *Kalkwerk*, przeł. E. Dyczek, M.F. Nowak, Oficyna Wydawnicza, Łódź 2010.

⁷ Zob. T. Bernhard *Wycinka*, przeł. M. Muskała, Czytelnik, Warszawa 2011.

⁸ Zob. T. Bernhard *Dawni mistrzowie*, przeł. M. Kędzierski, Czytelnik, Warszawa 2010.

księcia. Chodzi mianowicie o techniki powtórzeniowe, owe obsesyjne, repetytywne łańcuchy zdań, które właściwie mogłyby się nigdy nie kończyć i które od pewnego momentu nie wyrażają już nic prócz gniewu mówiącego na świat, siebie i język⁹. Tutaj powtarza się coś nie dlatego, że chce się to powiedzieć raz jeszcze, lecz dlatego, że chce się to powiedzieć choć raz porządnie – tyle, że to nigdy się nie udaje i dlatego trzeba zacząć od nowa. Mówiący próbuje wygarnąć, odpysknąć przerażającemu światu, zaraz jednak okazuje się, że mowa – wepchnięta nam do gardła agenda tego świata – nie może przynieść wyzwolenia. Jeśli narrator autobiograficznego *Chłodu* usiłuje za wszelką cenę odplunąć flegmą z płuc, ludzie wygłaszający w książkach Bernharda swoje nieskończone przemówienia starają się odplunąć samą mową, która zalega im w gardle, zapętleni w repetytywnych cyklach pograżają się więc w panice i furii¹⁰. W *Mrozie* jednak tych upiornych, a zarazem arcyśmiesznych repetycji właściwie nie ma¹¹.

Bardziej melancholijny niż wściekły charakter narracji manifestuje się też – po drugie – w licznych fragmentach złożonych ze zdań krótkich, a czasem bardzo krótkich, skurczonych wręcz do form równoważnikowych, i to zarówno w rozważaniach narratora, jak i w monologach malarza. Należałoby tu zresztą zapewne przeprowadzić przynajmniej jedno rozróżnienie. Jedną rzeczą byłyby zatem krótkie, lecz pełne zdania wyposażone w orzeczenie, czasem stwierdzające podstawowe fakty, czasem zupełnie bełkotliwe, ustawione jedno za drugim, często słabo ze sobą powiązane. Tak wygląda wiele monologów malarza, narrator zresztą komentuje tę formę w sposób nader sugestywny. I tak na przykład mówi: „Jak ludzie starzy ślinę, tak malarz Strauch wydziela swoje zdania” (s. 21). A w in-

⁹ Oto niewielki fragment najbardziej brawurowego, dwustronicowego passusu z *Zaburzenia*: „«Osobliwe, powiedział Saurau, a mówię teraz o pewnej błahostce, która jednak stanowi pewien fenomen: w chwili, kiedy ja zaczynałem mówić o powodzi, pański szanowny ojciec zaczynał mówić o przedstawieniu. Pańskiego szanownego ojca, im bardziej mnie zaprzętała powódź, z każdą chwilą coraz bardziej zaprzętało przedstawienie. Ja mówiłem o powodzi, a on mówił o przedstawieniu». Mój ojciec powiedział: «Przez cały czas myślałem: 'musisz mówić o powodzi', ale mówiłem o przedstawieniu». Saurau powiedział: «A ja mówiłem o powodzi, nie zaś o przedstawieniu, o czym bowiem ja miałem mówić tego dnia, jeśli nie o powodzi!»”. Tegoż *Zaburzenie*, s. 131-132.

¹⁰ Zob. T. Bernhard *Autobiografie*, przeł. S. Lisiecka, Czarne, Wołowiec 2011, s. 272-276.

¹¹ Z wyjątkiem dwóch czy trzech krótkich fragmentów. Jeden z nich wygląda następująco: „Co mnie najbardziej oburza, to nieustanne trzaskanie drzwiami. To okropne trzaskanie drzwiami. Jak ciągłe walenie po głowie! Nie ma rzeczy straszliwszej niż dom, w którym stale trzaska się drzwiami. Ludzie trzaskają nimi zupełnie bezmyślnie. To cecha ludzi pośledniej wartości. Nałogowi trzaskacze drzwiami mogą nawet człowieka zabić. Mój dzień jest zepsuty, kiedy ktoś trzaśnie drzwiami. Ale tutaj wciąż trzaskają drzwiami. Niech pan sobie wyobrazi, że jest pan zmuszony mieszkać w domu, w którym ustawicznie trzaska się drzwiami! W którym mieszkają nałogowi trzaskacze drzwiami!” (s. 80).

nym miejscu, jeszcze mocniej: „Jego zdania są jak uderzenia wioseł, dzięki którym poruszały się naprzód, gdyby prąd nie był tu tak silny” (s. 210). W tym melancholijnym *staccato* zdań jest może coś z rozpaczliwej próby ustalenia jakichkolwiek faktów i zapanowania nad tym, co nas otacza. Ale nasuwa się też inna możliwość, niekoniecznie zresztą wykluczająca tę pierwszą. Czasem bowiem zdaje się, że malarz mówi krótkimi zdaniami jak człowiek, który boi się, że gdyby powiedział coś więcej, wybuchnąłby płaczem. Dlatego wciąż i wciąż musi przerywać, wciąż i wciąż stawiać kropkę. Czasem jednak – to drugi element rozróżnienia – w tych krótkich zdaniach zaczyna pobrzmiewać nie tyle płacz, ile patos rozpacz, który dochodzi do głosu zwłaszcza, choć nie wyłącznie, w formach równoważnikowych („Na czerń. Na zimną czerń”, s. 193). W takich momentach przekonująca narracja *Mrozu* trąci fałszem: oto bowiem narracyjny patos sugeruje możliwość dumnego trwania w obrębie tragicznej cezury, możliwość dystansu, wydobycia się z otchłani melancholii, która dotąd wydawała się wszechogarniająca. Być może zresztą do tej samej kategorii przynależą nieliczne, lecz nadmierne poetyzmy („Skraje dróg kuszą do nierządu”, s. 13), które rażą w pierwszej powieści Bernharda, a od których wolne są jego późniejsze rzeczy. Rozpaczliwy świat tej książki nie powinien raczej pozostawiać miejsca na narratorskie smakowanie takich patetycznych efektów.

Trzy zasadnicze obrazy dominują w całej tej narracji. Pierwszym z nich jest tytułowy mróz, wymienny z figurą zimna. W Weng panuje straszliwe zimno, które „pożera wszystko”, mróz wzmacnia się do poziomu super- czy „nad-zimna”. Nie przewiduje się tu większych opadów śniegu, raczej zamieranie wszystkich rzeczy pod brzemieniem mrozu, który sprawia, że wszystko staje się kruche, wszystko się rozpada, tak jak „zamarzniętego człowieka można rozłamać jak kromkę czerstwego chleba” (s. 224). Mróz jest dla malarza „najprzenikliwszym stanem naturalnym”, „największą z prawd absolutnych”, Strauch „widzi” zimno i gotów jest je zapisać (s. 231). Mróz pozostaje też w szczególnej relacji z drugą fundamentalną figurą, a mianowicie figurą „głowy” czy „mózgu”. Malarz opisuje tę relację w sposób jawnie sprzeczny, który od razu wprowadza niejasność co do układu sił i dominacji między światem a umysłem. Z jednej strony zatem czytamy o niepowstrzymanej napaści mrozu na mózg malarza:

Chodźmy – powiedział – jest zimno. Zimno wgryza się w środek mózgu. Gdyby pan wiedział, jak już daleko zimno wgryzło się w mój mózg. Żarłoczne zimno, zimno, które musi mieć krwawy błonnik, które musi mieć mózg, wszystko, z czego coś powstaje, może powstać. [...] To ta licząca sobie miliardy tępo wykorzystująca wszystko turystyka zimna wdziera się w mój mózg, to inwazja mrozu. (s. 230)

Z drugiej strony jednak może też być tak, że zimno generuje sama głowa: „Gdyby tylko zimno tak nie ciągnęło od dołu – powiedział malarz – od dołu: to okropne zimno, Marznę, bo moja głowa odbiera ciało wszystko. Wcale nie jest zimno, a ja marznę. Choćbym się przykrył nie wiem jak, marznę” (s. 257-258). Ale do tej dwoistości rola głowy malarza w kosmosie *Mrozu* z pewnością się nie ogranicza.

Strauch podziela obsesyjne zaafierowanie swoją głową czy swoim mózgiem z księciem z *Zaburzenia* (które miało wręcz nosić tytuł „Mózg”) i Konradem z *Kalkwerku*. Mówi o swojej głowie nieustannie rzeczy najbardziej zdumiewające, ale zwykle w sposób przykry zrozumiałe, tak jak nieprzyjemnie jasne potrafią być bełkotliwe wywody wariata, dotyczące miejsc, których istnienie my, zdrowi, staramy się zataić przed sobą i światem. Głowa, która boli malarza nieustannie, cała jest wielkim pasożytem na jego ciele. Odbiera mu ciepło, jest też dla niego potwornym ciężarem, atlasowym brzemieniem, na którego dźwiganie malarz w swoim przekonaniu wydatkuje wszystkie siły. Strauch mówi:

Bywają chwile, że nie mogę podnieść głowy. Taki to wysiłek: dziesięciu normalnych ludzi nie zdoła unieść głowy, jeśli nie są odpowiednio wyszkoleni. I niech pan teraz pomyśli: mam siłę odpowiednio wyszkolonych, muskularnych ludzi, ażeby móc niekiedy unieść głowę. Gdybym mógł te siły wykorzystać dla siebie! Widzi pan, jak trwonię swoje siły na sprawę bezsensowną: bo to przecież bezsensowne, unosić taką głowę jak moja. Gdybym tylko setną część tej siły mógł zainwestować w siebie, tam, gdzie by to miało wagę... Obaliłbym wszystkie zasady i wszystkie twierdzenia. Skupiłbym na sobie całą chwałę duchowego świata. Setna część tej siły, a stałbym się drugim Stworzy-cielem! (s. 39)

Strauch jest swoją głową, nieustannie lęka się o swoją głowę, boi się, że nią o coś zawadzi – co byłoby o tyle łatwiejsze, że głowa wydaje mu się zawsze rozdęta, niewspółmiernie wielka w porównaniu z resztą ciała – a zarazem tej głowy nienawidzi właśnie jako brzemienia, jako napiętego do granic możliwości balonu, który należałoby właściwie przekłuć, by złuzować nieznosne, bolesne napięcie, gdyby – jak sądzi malarz – nie spowodowałoby to raczej roztrzaskania jego nadzwyczaj twardej czaszki. Wobec tych cierpień odległe echo wyzwolenia, osiągnięcia stanu lekkości oferuje sztuczka, którą prezentuje Strauchowi przygodnie napotkany aktor. Ten osobnik, którego chwilowa obecność wprowadza naraz do książki posmak Nietzscheańskiej opowieści o Zaratustrze napotykanego na swojej drodze rozmaite alegoryczne figury, przewodzi najmniejszemu teatrowi świata, który z kolei jest może Bernhardowskim odpowiednikiem teatru najrozleglejszego, a mianowicie Kafkowskiego teatru z Oklahomy. W każdym razie byłaby to przestrzeń – być może ironicznego, bo i opartego jedynie na triku – wyzwolenia od własnej głowy: na oczach zdumionego malarza sztukmistrz powoduje, że jego głowa na moment po prostu znika¹².

¹² Odpowiedniość między najmniejszym (Bernhardowskim) a najrozleglejszym (Kafkowskim) teatrem świata pozwala dostrzec interpretacja Waltera Benjamina, zgodnie z którą teatr z Oklahomy jest przestrzenią zbawienia, gdzie gramy wprawdzie samych siebie, ale nieskończony ciężar egzystencji wymieniamy na lekkość teatralnej roli. Zob. W. Benjamin *Franz Kafka. Z okazji dziesiątej rocznicy jego śmierci*, przeł. A. Lipszyc, w: *Nienasycenie. Filozofowie o Kafce*, red. Ł. Musiał, A. Żychliński, ha!art, Kraków 2011, s. 38-39 i 54-55.

Strauch napotyka aktora podczas jednej ze swoich nieskończonych wędrówek po Weng i okolicach. Malarz zaszył się bowiem w jednym miejscu, a zarazem – dręczony niepokojem – nie przestaje łązić. W pewnym momencie cytuje Pascala, którego czyta na okrągło: „Nasza natura jest w ruchu, całkowity spokój jest śmiercią” (s. 239). Ale jego wędrówki to tylko resztki życia, rudymenarny niepokój w miejscu, rozedrganie samego trybu osiadłego. Te wędrówki przywodzą zresztą na myśl bezładne łązenie oszalałego Lenza z noweli Georga Büchnera, z którym udręczony malarz w ogóle ma chyba to i owo wspólnego: dla jednego i drugiego życie – i samo powietrze, które Strauch określa mianem „straszego żelaza” (s. 137) – jest „nieuniknionym ciężarem”¹³. Te peregrynacje pozostają też w osobliwym związku z obsesją Straucha na punkcie własnej głowy. To z pewnością niepokój w mózgu każe mu wciąż wędrować, lecz zarazem malarz rozczuła się nad swoimi cienkimi nóżkami, które muszą dźwigać tę rozdętą, ciężką głowę („wyglądam jak napęczniały owad na cienkich nogach”, s. 80, mówi ten nowy Samsa, który jakimś dziwnym sposobem znalazł się poza domem rodzinnym). Przez pewien czas malarz cierpi z powodu bólu nogi (narrator-lekarz nie ma wątpliwości, że jego przyczyną są nieustanne wędrówki) i jest przekonany o istnieniu potajemnego związku, a wręcz tożsamości związku między bólem głowy a bólem nogi. Jest to ten sam ból, który przelewa się z głowy ku nodze i z powrotem: kiedy malarz chodzi, boli go noga, kiedy siada, zaczyna boleć go głowa. Piękny paradoks polegałby więc na tym, że niespokojne chodzenie tymczasowo uwalnia Straucha od bólu głowy (tożsamego chyba po prostu z przyrodzonym niepokojem życia), ale wówczas brzemie samej głowy – przynajmniej w jego przekonaniu – wywołuje ból w nodze, co z kolei utrudnia mu chodzenie¹⁴!

Obsesja Straucha na punkcie własnej głowy ma też wymiar agresywny, morderczy. W dwóch pokrewnych snach malarz fantazjuje o napaści swojej głowy na otaczający świat, zwłaszcza zaś otaczających go ludzi. W pierwszym z nich głowa

¹³ G. Büchner *Lenc*, przeł. K. Iłakowiczówna, Axis Mundi, Warszawa 2011, s. 36. Ścisłe rzecz biorąc ciężar powietrza właściwie uniemożliwia już na koniec wędrówki Lenza: „Oberlin chciał go przykryć, Lenc jednak wielce żalił się, że to wszystko takie ciężkie, takie ciężkie! Nie przypuszcza, by mógł w ogóle chodzić, teraz dopiero odczuwa olbrzymi ciężar powietrza” (tamże, s. 34-35).

¹⁴ Te związki rzucają być może światło na słynny fragment z Büchnerowskiego *Lenza*: „Szedł coraz dalej z zupełną obojętnością, to w dół, to znów pod górę; nic mu nie zależało na drodze. Zmęczenia nie odczuwał, chwilami tylko byłby wolał móc iść na głowie” (G. Büchner *Lenz*, s. 7). Taka wędrówka wyeliminowałaby może ową Bernhardowską dialektykę bólu i dała prawdziwe ukojenie, które nie byłoby śmiercią. Bo chyba tylko o ukojeniu marzą Strauch i Lenz, nie zaś o wyzwolicielskim, absurdalnym akcie poetyckiej inwersji, którą odwołując się do tego fragmentu z Büchnera starał się opisać Paul Celan: „Kto chodzi na głowie, moi Państwo – kto chodzi na głowie, ten ma pod sobą niebo jako otchłań” (P. Celan *Południk*, przeł. A. Kopacki, „Literatura na Świecie” 2010 nr 1-2, s. 20).

rozdyma się „i to tak, że krajobraz pociemniał o kilka stopni” (tak jakby nabiegłe krwią oczy w spuchniętej głowie widziały wszystko w ciemniejszych barwach), a następnie stacza się ze wzgórza, przygniata wielu ludzi, powala drzewa, a na koniec spoczywa w wymarłym krajobrazie: „Moja duża głowa leżała w martwej krainie” (s. 34). W drugiej fantazji Strauch siedzi w gospodzie, w której rozgrywa się znaczna część powieściowej akcji, i czuje nagle, jak jego głowa rozdyma się, wypełnia całe pomieszczenie, wszystkie postacie powieści (choć, osobliwe, nie ma wśród nich narratora) rozgniatając o ściany na miazgę. „Płakałem, bo pozabijałem wszystkich” (s. 261). Następnie głowa, obawiając się, że się udusi, stara się rozwalić ściany, ale powietrze nie napływa. Wreszcie głowa kurczy się, malarz obserwuje potworną breję złożoną z ludzkich reszek. A potem wszyscy pojawiają się na nowo i wszystko jest tak, jak dawniej.

Zarazem głowa malarza wydaje mu się niebywale wrażliwa. Strauch mówi w pewnym momencie, że boli go każda myśl i każde postrzeżenie, uderzające od zewnątrz lub od wewnątrz jego głowę. W mistrzowskim, przerażającym fragmencie mówi też: „Na pewno zna pan ten hałas, kiedy śmiertelnie trafione zwierzę pada na posadzkę szlachtuza. Góry są nagle tak blisko, że człowiek myśli, iż zawadzi o nie mózgiem” (s. 171). Tak jakby groza odgłosu padającego zwierzęcia wystawiała mózg na zranienie najzwyczajszym postrzeżeniem czy też sprawiała, że po prostu cały świat wali malarza w łeb. Głowa odbiera zresztą jako cios każdy akt samego Straucha: „Za każdym razem, kiedy dotykam łaską ziemi, wybijam sobie dziurę w głowie” (s. 244). Tak jakby mocą dziwnego zawinięcia wszystko na powierzchni ziemi działo się na powierzchni głowy.

Gdybyśmy, mając na uwadze wszystkie te cząstkowe doniesienia o głowie malarza, zechcieli zaryzykować jakieś ogólniejsze sformułowanie, być może należałoby powiedzieć rzecz następującą. Głowa Straucha nie jest po prostu kawałkiem materii sąsiadującym z resztą materialnego świata, nie jest też po prostu figurą jego niematerialnego umysłu. Należy raczej wyobrazić sobie najpierw, że oto mamy do czynienia z całkowicie solipsystycznym umysłem, dla którego świat to tylko strumień ukazujących mu się impresji, bez żadnego samodzielnego istnienia; w następnym kroku jednak musielibyśmy wyobrazić sobie, że ten solipsystyczny umysł ze swoimi niematerialnymi impresjami zostaje ścięty mrozem i ulega gwałtownej materializacji. Wówczas umysł staje się tym, co Strauch określa mianem głowy, a głowa ta odbiera swoje zmateralizowane impresje jako coś, co go boli, atakuje i co rodzi w nim agresywną wolę wymazania całego tego świata, przy czym – właśnie dlatego, że mamy tu do czynienia raczej z materializacją solipsyzmu niż z materializmem po prostu – wszystko wydaje się nieskończenie blisko nieskończenie wrażliwej głowy. Jeśli sędziego Schrebera napastowały promienie słoneczne, Straucha atakują zmrożone wrażenia. I jeśli dla Schrebera słońce wiązało się z figurą ojca-lekarza i Boga, będąc też zasadniczym punktem fantazji homoseksualnych, jest rzeczą charakterystyczną, że świat Straucha pozostaje całkowicie aseksualny i pozbawiony figury ojcowskiej: lekarzem jest tu tylko starszy brat, który – inaczej niż w świecie Schrebera – nie jest nawet słabszą wersją ojca. Strauch to Schreber

w świecie bez ojca, gdzie centralne słońce i jego prześladowcze promienie zastępuje wszechobecny, lecz rozproszony mróz i ścięte mrozem, zmateralizowane impresje solipsysty¹⁵.

Trzecim zasadniczym obrazem zarządzającym pierwszą powieścią Bernharda jest obraz psa. Psy są wszechobecne w uniwersum tej książki i to, rzecz ciekawa, na dwa sposoby. Po pierwsze zatem, są tu obecne fizycznie, choć – jak zauważa sam Strauch – nigdy ich nie widzimy, a często je słyszymy. Często zresztą z okien gospody nic nie widać, poza ścianą ciemności. Za to psie ujadanie – taki tytuł nosi zresztą jeden z niewielkich fragmentów książki – słychać bardzo wyraźnie. Jedyny raz, gdy pies naprawdę pojawia się w pobliżu narratora, ten słyszy tylko zza drzwi upadek zwierzęcego cielska na podłogę. To dość przerażający moment, w którym potwierdzają się podejrzenia malarza, że mianowicie gospodyni gotuje na obiad psie mięso: narrator słyszy rozmowę kobiety z jej kochankiem, rakarzem, który właśnie przyniósł jej w plecaku martwego psa i wywala go na podłogę; „Jaki ładny pies” (s. 219), mówi tamta. Po drugie, nieustannie do psów przyrównuje się inne rzeczy i istoty, zwłaszcza, choć nie wyłącznie, ludzi. Cały czas okazuje się, że ktoś z tego czy innego powodu podobny jest do psa, zachowuje się lub porusza w psi sposób, zasługuje więc na to, by mówić o nim, że jest „jak pies”. Jeśli Józef K. umierał „jak pies”, ludzie w Weng żyją jak psy, choć ich życie jest tylko rozciągniętym w czasie zdychaniem. W pewnym momencie nawet sam narrator okazuje się podobny do psa spuszczonego ze smyczy, szczególnie zajmująca jest jednak relacja między psim uniwersum a malarzem Strauchem – przez to zaś po części i motywem głowy.

Malarz, jak sam zaświadcza, nienawidzi psów i ich ujadania. To ujadanie atakuje jego mózg, ale – zapewnia Strauch – z pomocą mózgu można wystąpić przeciw takiemu ujadaniu. Z drugiej jednak strony, on sam przypomina narratorowi psa „pozostawionego przez swego pana” (s. 208), pojęcia jego języka, oddającego pulsowanie mózgu, „zharmonizowane” są wedle narratora z psim szczekaniem. Być może nie ma nic dziwnego w tej dwoistości. Wszystko tonie tutaj w ogólnym spsieniu, malarz sam pogrążony jest przecież w tym świecie, czy raczej ten świat jest światem jego głowy, więc jego proces przeciw światu jest beznadziejną próbą zaszczekania tego, co samo ujada. Jak jednak rozumieć owo migrowanie motywu psa z porządku porównania na poziom fizyczny (dokładnie: poziom słuchu)? Trudno orzec, ale być może dałoby się zaryzykować hipotezę, że mamy tu do

¹⁵ Zob. S. Freud *Psychoanalityczne uwagi o autobiograficznie opisanym przypadku paranoi (dementia paranoides)*, przeł. R. Reszke, w: tegoż, *Charakter a erotyka*, przeł. R. Reszke, D. Rogalski, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, zwłaszcza s. 127-145. Freud łączy postać lekarza Schrebera, jego starszego brata i niższej postaci bóstwa ze Schreberowskiej teologii. Powyższe sformułowania zawdzięczam rozmowie, jaką odbyłem z Krzysztofem Wolańskim i Agatą Bielik-Robson podczas sympozjum zorganizowanego przez Uniwersytet Muri im. Franza Kafki, a poświęconego kwestii istnienia życia pozaakademickiego. Obojgu interlokutorom serdecznie dziękuję za inspirację.

czynienia z kolejnym poszerzeniem zasady materialistycznego solipsyzmu: zjawiska zmysłowe i porównania łądzą na jednym i tym samym poziomie rzeczy, które bombardują głowę malarza. To przybliżyłoby nas może do właściwej odpowiedzi na bardziej zasadnicze pytanie o to, jaki w ogóle sens ma ów psi motyw. Oczywiście odpowiedź głosiłaby, że chodzi tutaj o powszechne spsienie świata, jego – zliteralizowane, zmateralizowane mrozem – zejście na psy. To jasne. Ale wszechobecność i różnorodność psich porównań mogłyby nasunąć myśl, że pies nie „oznacza” tutaj wcale jednej rzeczy, lecz jest czymś w rodzaju uniwersalnej figury nietożsamości każdej rzeczy z sobą samą. Być może zmrożony świat zmateralizowanych zjawisk bombardujących solipsystyczną głowę jest spsiały także w takim sensie, że nic nie jest sobą, że wszystko jest rozedrgane, przesunięte, przemieszczone w zmateralizowanym porównaniu, nieustannie wstrząsane psim ujadaniem.

I właśnie ten straszny świat obserwuje bezimienny student medycyny. Ów człowiek otwiera szereg lekarzy zaludniających kosmos Bernharda. Idzie tu jednak o szereg dwoisty czy wręcz o dwa odrębne szeregi. Z jednej strony lokowałby się właśnie narrator *Mrozu*, ojciec narratora *Zaburzenia* czy narrator upiornej bajki „Wiktor Szajbus”¹⁶. Z drugiej strony zaś – lekarze z pism autobiograficznych czy *Bratanka Wittgensteina*¹⁷. Trudno orzec, w którym z tych szeregów lokuje się brat malarza Straucha, wzorowany być może na bracie samego Bernharda. Pierwszy szereg to linia racjonalistów i scjentystów przepełnionych chyba autentycznym współczuciem, zarazem jednak bezradnych wobec przytłaczających cierpień tego świata, a czasem wręcz bezpośrednio wystawionych na niebezpieczeństwo z jego strony. Drugi szereg to linia istot pyszałkowatych, ignorantów uosabiających groteskowe przekonanie człowieka, że może poradzić sobie z cierpieniem i śmiercią. Ta podwójność wydaje mi się istotna, pokazuje bowiem, że Bernhard, owszem, drwi z ludzkich wysiłków zmierzających do uporania się z cierpieniem, a zarazem się z nimi solidaryzuje, wystawia je na pośmiewisko, a zarazem nie uzurpuje sobie stanowiska poza światem tych, którzy te wysiłki podejmują.

Podobnie jak narrator *Zaburzenia*, narrator *Mrozu* przyjmuje na siebie grozę tego świata jako odbiorca strasznego monologu centralnej postaci, monologu, który jest reakcją na traumatyzującą rzeczywistość i próbą samoobrony, lecz choć zdolny jest odsłonić – i w tym sensie oskarżyć – tę rzeczywistość, za sprawą potwornego współnictwa języka ze światem nie może dać mówiącemu wyzwolenia, lecz wciąga go coraz głębiej w rozpacz i szaleństwo. Na działanie tych wywodów, nader dwuznacznych w swoich skutkach, narrator wystawiony został przez kogoś trzeciego – przez brata malarza, który najwyraźniej chce uniknąć tego brzemienia; po trosze przypomina to pomysł ojca narratora *Zaburzenia*, by zabrać ze sobą syna na obchód, choć w tym wypadku ten trzeci także wysłuchuje szalonego mo-

¹⁶ Zob. T. Bernhard *Wiktor Szajbus*, „Kwartalnik Arystyczny” 2009 nr 3, s. 61-65.

¹⁷ Zob. T. Bernhard *Bratank Wittgensteina*, przeł. M. Kędzierski, Oficyna Literacka, Kraków 1997.

nologu, na który wszakże jest już być może uodporniony. Narrator *Mrozu* stara się wypełnić swoją misję obserwatora, a przy okazji być może zdystansować się wobec zgubnego wpływu monologów malarza – obronić się przed tym wpływem – dzięki czynności, której obraz raz po raz przywoływany jest w dziele Bernharda: dzięki pisaniu. Warto zresztą zaznaczyć, że także sam malarz stara się coś zapisywać w swoich „zeszytach zmyśleń” czy „zmyślonych książkach”. Narrator sądzi, że sporo by zyskał na dotarciu do nich, w innym miejscu jednak informuje się nas jednoznacznie, że Strauch – tak jak Konrad z *Kalkwerku* – nie jest w stanie nic napisać, gdy tylko bowiem siada do pisania, głowa zaczyna mu pękać. Gdyby udało mu się coś napisać, skończyłby może z ujadaniem tego świata. Zamiast tego potencjalnie zbawiennego pisania, mamy tylko opętańczy obraz mózgu jako wykołajonego tekstu: „Mój mózg poszedł do składu” (s. 276).

W tej sytuacji pisze jedynie narrator. O jego aktywności pisarskiej dowiadujemy się trzech rzeczy. Po pierwsze, przez cały czas pobytu w Weng, narrator nie potrafi napisać listu do rodziny, w którym poinformowałby swoich bliskich, gdzie się znalazł i co się z nim dzieje. Po drugie, nocami zapisuje to, co wydarzyło się w ciągu dnia i co usłyszał od Straucha – dwukrotnie daje się nam całkiem jednoznacznie do zrozumienia, że tym, co czytamy, są właśnie owe zapiski. Po trzecie, pisze sześć listów do brata Straucha, które ulokowano w tekście między przedostatnim a ostatnim rozdziałem. To właśnie w tych listach jedyny raz w tej powieści naprawdę dochodzi do głosu Bernhardowski, upiorny humor: czytając te listy obserwujemy bowiem, jak narrator coraz bardziej ulega wpływom szalonego malarza, a coraz bardziej gmatwająca się płatanina jego dyskursu wywołuje efekt komiczny. Narrator jest zresztą świadom tego wpływu i także w głównym tekście daje wyraz poczuciu, że malarz nim zawładnął, że teraz on, student, myśli jego szalonymi porównaniami, że – tak w liście do brata malarza – został zredukowany do roli projektora, w który tamten wsuwa swoje zdania.

Narrator *Zaburzenia* próbuje pod koniec książki zapisać fragmenty monologu księcia i w ten sposób zapanować nad jego przemożnym wpływem. Nic z tego nie wychodzi, monolog dosłownie go zalewa. Narrator *Mrozu* pisze, jak się zdaje, od początku, ale i jemu na niewiele się to zdaje. Finał powieści jest jednak zaskakujący i dziwaczny. Oto dwudziestego siódmego dnia narrator pisze: „Materiał o Strauchu (w mojej pamięci) jest ogromny. Notatek tyle, ile zdołałem zrobić. Mogę chyba złożyć raport” (s. 281). Wkrótce potem jednak, po długim passusie, w którym Strauch daje wyraz swojej nienawiści do psów oraz wielkiej rekapitulacji obrazów z całego pobytu, narrator stwierdza naraz co następuje:

Dzisiaj był najzimniejszy dzień i napisałem do szpitala, żeby mi przysłali zimowy płaszcz, bo jeszcze zamarznę. I książkę Koltza [wspomnianą wcześniej, poświęconą chorobom mózgu – przyp. A.L.], bo nie myślę o wyjeździe. Teraz nie mogę wyjechać. Wciąż te same drogi, to zaciska się jak stryczek i chłoszcze myśli. Na stole leży teraz zaczęty list do mojego brata i mój Henry James [narrator wziął go do Weng zamiast Kolta – przyp. A.L.], którego niedługo doczytam do końca. (s. 284)

Wszystko wskazuje na to, że chłopak oszalał, że ostatecznie poddał się strumieniowi szalonej mowy malarza i teraz po prostu zostanie w Weng na wieki. Fakt, że tylko brat Straucha wie o misji narratora, czyni chłopaka idealną ofiarą – chyba że narrator zdoła dokończyć i wysłać list do swojego brata, co jednak wydaje się mało prawdopodobne. Nie dziwi nas zatem, że chwilę później głos ma znowu malarz ze swoją bełkotliwą mową. Zdumiewające jest jednak to, że zaraz potem czytamy – i w ten gwałtowny, pośpieszny sposób kończy się ta książka:

Wróciwszy do Schwarzach, przeczytałem w „*Demokratisches Volksblatt*”: „G. Strauch z W., bez zawodu, zaginął w czwartek ubiegłego tygodnia na terenie gminy Weng. Poszukiwania zaginionego, w których brała również udział żandarmeria, trzeba było przerwać z powodu nieustannej śnieżyicy”. Wieczorem tego samego dnia zakończyłem moją praktykę szpitalną i wyjechałem z powrotem do stolicy, by kontynuować studia (s. 287-289).

Czyli jednak udało mu się wyrwać z Weng? Kiedy? Dwudziestego ósmego dnia? Później? Czy musiał tak gwałtownie urwać i wyjechać, bo przeczytał swój ostatni zapis i zrozumiał, że to ostatni moment na ucieczkę przed własnym szaleństwem? Narrator uratował się, a malarz uwolnił się od brzemienia swojej głowy. Być może nic lepszego nie mogło się wydarzyć. Ale ostentacyjna gwałtowność tego zakończenia nadaje mu po trosze nierealny charakter. Czy to się naprawdę zdarzyło? Czy to tylko desperacka fantazja o ucieczce, którą w ostatnim przebłyску świadomości snuje nieszczęsny student, uwięziony w mroźnym uniwersum solipsystycznego psiogłowca? Obawiam się, że to całkiem możliwe. Być może więc diabli biorą zarówno bohatera, jak i narratora powieści. Pozostaje wszakże pewien stabilny i stabilizujący zapis – sama książka zatytułowana *Mróz* – a także, być może, ktoś, kto nie istnieje poza tekstem, ale wyłania się, wytrąca zeń jako osobliwie realne, kompozytowe widmo obu ofiar tego świata, odróżnione od nich właśnie dzięki skutecznemu zapisowi, jako podmiot obdarzony lokalną stabilnością: autor Thomas Bernhard¹⁸.

¹⁸ Te ostatnie hipotezy zawdzięczam po części rozmowie, jaką odbyłem z Pawłem Mościckim (UMFK).

Abstract

Adam LIPSZYC

**The Institute of Philosophy and Sociology of the Polish Academy of Sciences
(Warszawa)**

Materialistic solipsism or investigations of a cynocephalus

The article deals with the relation between the mind, world and narrative in Thomas Bernhard's first novel, *Frost* (1963). The author identifies Bernhard as a writer who presents his contingent locality as a point of the world's intensified monstrosity. Having analysed the narrative strategies, basic figures, the narrator's position and images of the writing process as such the author discusses *Frost* in relation to Bernhard's later works in order to describe the situation of the subject in the world of the novel. This world is characterised as a reality of the "materialistic solipsism," a space of materialised impressions which traumatise the protagonist who, in turn tries to defend himself against the world in his endless monologues. His narrative is highly ambiguous: it destroys the narrator who is struggling to master the world in the very act of writing.

Jakub MOMRO

Apokalipsa i wirtualność. Dwa nowoczesne paradygmaty¹ realizmu

Zapomnienie wsacza się w twoją pamięć.
Nic się nie wydarzyło. Nic się już nie wydarzy.
Georges Perec²

Jestem prawdziwa! – zaprotestowała Alicja i rozplakała się.
Lewis Carroll³

Nowoczesny realizm nie mieści się jedynie we wzorcu krytycznym rozumianym społecznie. Więcej: realizm krytyczny wydaje się dziś nie tylko anachroniczny, lecz także wskazuje na wyschnięte źródło tych modernistycznych dyskursów,

-
- ¹ Pojęcie paradygmatu w ostatnich kilkudziesięciu latach podlegało rozmaitym zmianom teoretycznym, które skrótowo można opisać jako przejście od epistemologii Kuhnowskiej do ontologicznej teorii Agambena. Pamiętając o tych przemianach, używam pojęcia paradygmatu w znaczeniu pewnego epistemologicznego modelu dyskursu definiującego daną formację kulturową (w tym przypadku nowoczesność).
- ² G. Perec *Człowiek, który śpi*, przeł. A. Wasilewska, Prószyński i S-ka, Warszawa 2003, s. 21.
- ³ L. Carroll *Po tamtej stronie lustra i co Alicja tam znalazła*, w: tegoż *Przygody Alicji w Krainie Czarów. Po tamtej stronie lustra i co Alicja tam znalazła*, przeł. J. Kozak, Czytelnik, Warszawa 2010, s. 168.

które stanowią próby odpowiedzi na nowoczesną rzeczywistość techniki i alienacji. Technikę należy tu rozumieć jako sposób zapośredniczania świata w pojęciu, alienację – jako radykalne, a więc fundamentalne i zasadnicze, zerwanie łączności jednostki ze światem własnego przeżycia (*Lebenswelt*). Problem nowoczesnego realizmu dotyczy więc nie tyle konwencji, w jakiej literatura próbuje sobie poradzić z niedostępnym światem oraz rzeczywistością stosunków społecznych, ile formalnej zmiany w obrębie materialnych warunków jej istnienia i poznania.

W perspektywie problemu zapośredniczenia ontologia świata dotyczy sytuacji, w której dyskursy modernistyczne zasłaniają zasadę rzeczywistości. W odróżnieniu od – pod wieloma względami dominującej w dobie nowoczesności – traumatycznej wykładni inspirowanej heglowsko-lacanowską interpretacją niedostępnego obrazu, zbierającego w jedno czas i przestrzeń⁴, języki nowoczesnej apokaliptyki raczej sondują i próbują wyznaczyć granice tego, co możliwe do przedstawienia w chaotycznym świecie bez żadnego gwaranta sensu i bez możliwości skonstruowania trwałego znaczenia. Niestabilności i poczuciu nierealności bycia w świecie towarzyszy więc lęk epistemologiczny, wynikający z niemożliwości stworzenia uogólnionej teorii poznawczej, lęk przed rzeczywistością odporną na każde perspektywne działanie pojęciowe. Granice świata wyznaczane przez dyskursy apokaliptyczne tworzą więc topikę znaczeń-resztek, które zarysowują parametry niepewnej rzeczywistości.

Dyskursy wirtualności, choć z pozoru bardzo podobne w tonie filozoficzno-estetycznym, stanowią zasadniczą alternatywę dla języków nowoczesnej i późnowoczesnej apokalipsy. Wirtualność nie stanowi porządku fikcyjności, jeśli przez fikcyjność rozumiemy nierealność. Wirtualność to porządek czułej (niczym fotograficzna błona) powierzchni, na której osadzają się ślady doświadczenia. Można z nich wywieść znaczenia i pojęcia odnoszące się do rzeczywistości, która podlega prawu dynamicznego „stawania się”, a nie prawu trwałej ontologii symbolizowanej przez konstatację zawierającą się w określeniu „jest”. To, co wirtualne okazuje się więc w sposób zasadniczy dostępną rzeczywistością, a nie wyrazem dystansu wobec niej, jak to ma miejsce w językach apokaliptycznych.

Dwa paradygmaty, o których mowa w tym tekście, opisują nie tyle całkowicie „inną” zasadę rzeczywistości, ile odmienną – od scjentystyczno-epistemologicznych i metafizycznych reguł – więź między światem a tekstem: relację między realnością a dyskursywnym, a więc artykułowanym doświadczeniem nowoczesności⁵.

⁴ Kategoria „prawzoru” czy archetypicznego obrazu (*Urbild*), stale obecna w niemieckiej filozofii idealistycznej (Kant, Schelling, Hegel) i literackiej metarefleksji tamtego czasu (Goethe), we współczesności bodaj najsilniej oddziaływała poprzez psychoanalityczną wykładnię Lacana. Zob. J. Lacan *Écrits* I, Éditions du Seuil, Paris 1966, s. 92-123.

⁵ Kompozycja tego tekstu opiera się na dialektycznej zasadzie konfrontacji refleksji teoretycznej i analizy konkretnego tekstu artystycznego.

Czas apokalipsy, apokalipsa bez końca

W 1984 roku na Uniwersytecie Cornella Jacques Derrida wygłasza wykład poświęcony kulturowemu znaczeniu wojny nuklearnej i atomowej zagłady świata. Wyścig zbrojeń i „gwiazdne wojny” nabierają na sile, ale w głowach najważniejszych polityków globu i podzielonych społeczeństw Wschodu i Zachodu mający już na horyzoncie zasadniczą zmianę zwaną globalną katastrofą lub... zasadniczym kresem historii (w sensie zamknięcia pewnej epoki politycznych podziałów). Ów kres, który u schyłku zeszłego stulecia przyjmował wymiary technologiczne oraz milenarystyczne, a więc historiozoficzne i metafizyczne zarazem, staje się jedną z najważniejszych obsesji kultury nowoczesności. W wykładzie Derridy te wszystkie intuicje i przeczucia zostają zebrane w jedno pojęcie czy jedną kategorię apokalipsy⁶.

Dla Derridy apokalipsa jest przede wszystkim dyskursem: specyficzną organizacją języka, która strukturyzuje nowoczesne doświadczenie nowoczesności. *Modernity* odznacza się bowiem inherentną zasadą własnego kresu. Francuski filozof powiada, że ów kres jest wynikiem starcia między zasadą prędkości a zasadą archiwum. Ta pierwsza łączy się z progresywizmem pojmowanym jako zasada czy idea regulatywna: nowoczesność rządzi się prawem postępu, którego ani jednostki, ani wspólnoty nie są w stanie powstrzymać, mogą jedynie mu się poddać w geście świadomej pasywności, bierności wobec akceleracji zdarzeń i technologicznego postępu. Ta druga odnosi się do pojęcia pamięci i możliwości materialnego oporu przeciwko progresywizmowi i prędkości moderny jako niemożącego się zakończyć projektu. Albowiem archiwum to fantazmat pamięci doskonałej: pełnego materialnego rezerwuaru zatrzymującego wszelkie wytwory ludzkiej działalności piśmiennej, które zostają ustalone za pomocą arbitralnego porządku. W takim ujęciu retoryce prędkości odpowiada pojęcie alienacji z anonimowego procesu postępu, zaś retoryce archiwum – potencjalność materialistycznej antropologii i pamięci, która działa przeciwko procesom wyobcowania różnorodnych form podmiotowości z porządku egzystencjalnego doznania własnego czasu i historii.

Skąd jednak w tekście Derridy figura wojny nuklearnej? Oprócz lokalnego kontekstu amerykańskiej konferencji, istotniejszy wydaje się głęboki kontekst powyższej dialektyki. Można ją opisać inaczej jako dialektykę realności, powstającą z zetknięcia figury całkowitej zagłady ludzkości z figurą totalnej pamięci, mogącej powstrzymać prędkość całkowitej destrukcji.

Zatrzymajmy się na moment przy obydwu członach tej dialektycznej pary. I w pierwszym, i w drugim przypadku francuskiemu filozofowi chodzi o pewien fantazmat, który umożliwia pomyślenie innej wersji nowoczesności. Zarówno w przypadku wojny nuklearnej, jak i archiwum chodzi o określone obrazy czy, mówiąc ściślej, scenariusze i fabuły, które zaburzają pozornie stabilny epistemo-

⁶ Zob. J. Derrida *No apocalypse, not now à toute vitesse, sept missives, sept missiles*, w: tegoż *Psyché. Invention de l'Autre*, Galilée, Paris 1987.

logiczny i ontologiczny porządek modernistycznej rzeczywistości. Fabuła, a więc bajka⁷, stanowi jednak nie tyle wyraz zaprzeczenia, trywialnej negacji logosu (rozumu i porządku), lecz jest jej nieodłącznym elementem, spajającym porządek nowoczesnej wyobraźni w postaci innego od scjentystycznego sposobu poznania. Wiek nuklearny, a więc – powiada Derrida – wiek XX (i należałoby dodać, również nasza współczesność⁸), rządzi się fabularną regułą niepowstrzymanej prędkości, która wymazuje zasadę pierwszego i ostatniego razu. Opowieść o atomowej zagładzie podpowiada bowiem logikę jednego zdarzenia – wybuch bomby atomowej (czy szerzej: nuklearna zagłada) może wydarzyć się tylko raz, a owo zdarzenie jest ostateczne i nieodwołalne. Cień rzucany przez tę nieodwołalność nuklearnego zdarzenia zagłady ludzkości jest jednym z naczelných fantazmatów, a więc przetworzonych w kulturze obrazów, kierujących nowoczesnym postrzeganiem.

Zarazem ów fantazmat określa pewien typ czy sposób mediatyzacji doświadczenia w świecie odczarowanym, zapośredniczenia, które nie dokonuje się już za sprawą i za pomocą nośnika zmysłowego, lecz w przestrzeni wyobcowującej techniki: technologii informacji, w świecie protez, zaburzających podział na to, co ludzkie i to, co nie należy do sfery antropologicznej. Dlatego ta część dyskursu apokaliptycznego odśłania logikę późnego kapitalizmu: jest on pewnego rodzaju semantyczną kumulacją zniszczenia, to znaczy posiada strukturę potencjalnie nieograniczonej prędkości i destrukcji, lub, mówiąc ściślej, nieredukowalnej logiki szybkości zmiany i akceleracji obrazów symbolizujących destrukcję znanego nam świata. W ten sposób świat epoki nuklearnej to rzeczywistość dysocjacji bytu (podziału ontologicznego) oraz dysocjacji człowieka jako samowiednej całości (podziału antropologicznego). Ów podział pokazuje współczesność czy aktualność międzyludzkich relacji nie pod postacią intersubiektywnej i prawdziwościowej ważności, lecz w postaci rozbicia globalnego *socius*, a więc „wspólnoty śmiertelnych”. Całkowitej zagładzie, która niczym nieskończona groźba śmierci wisi nad ludzkością, odpowiada utrata dostępu do doświadczenia refleksji nad śmiercią indywidualną oraz namysłu nad samą jednostkowością, a więc zdarzeniowością śmierci.

Zupełna destrukcja – jako obraz czy fantazmat – istnieje więc dopóty, dopóki nie zostaje zrealizowana. Z tej prostej i dobitnej konstatacji wynika, że świat funkcjonujący, czy oglądany z perspektywy apokalipsy, jest kierowany funkcją fabulacyjnego dystansu do absolutnego zdarzenia. Jasne jest, że owa funkcja może posiadać również prewencyjną, zastraszającą czy po prostu dyscyplinującą funkcję polityczną; żyjąc w cieniu perspektywnie wyznaczanego zdarzenia ostatecznej destrukcji, nie można podjąć ja-

⁷ Na temat tekstualności, retoryczności i narracyjności logocentryzmu zob. P. Lacoue-Labarthe *La fable*, w: tegoż *Le sujet de la philosophie*, Aubier-Flammarion, Paris 1979.

⁸ O relacji między językiem współczesności a apokalipsą jako cywilizacyjną katastrofą zob. J.-L. Nancy *L'Équivalence des catastrophes (après Fukushima)*, Galilée, Paris 2012, oraz S. Žižek *Living in The End of Times*, Verso, London 2011.

kichkolwiek działań, mających na celu zmianę w obrębie materialnego ciała społecznego, bowiem owo zdarzenie absolutne unieważnia antropologiczną materialność życia. Apokalipsa traktowana jako groźba staje się więc negatywem nowoczesności pojmowanej jako niedokończony i nieskończony projekt; potencjalnie możliwa do zrealizowania, ale faktycznie zakazana, okazuje się działać z jednej strony jako cenzura blokująca możliwość obecności pewnych treści i zakazująca używania określonych sposobów artykulacji, z drugiej – jako możliwość nieograniczonej produkcji języków. Zarazem jednak owa nadprodukcja dyskursywna możliwa jest jedynie w obliczu twardego, nienaruszalnego jądra wyobrażonej traumy absolutnego zdarzenia, które jest równoznaczne z całkowitą destrukcją rzeczywistości. Powiada Derrida:

Przerazająca „rzeczywistość” [„*realité*”] konfliktu nuklearnego może być jedynie odniesieniem znaczącym, nigdy (obecnym bądź minionym) odniesieniem realnym [*réel*] dyskursu lub tekstu. Przynajmniej dzisiaj. Wymaga to od nas d z i s i a j przemyślenia obecności tego, co obecne poprzez fikcyjną tekstualność [*fabuleuse textualité*].⁹

A zatem faktyczna, aktualna rzeczywistość pojmowana jest przez Derridę jako dzieło (całościowa fabuła syntetyzująca doświadczenia świata), które od zawsze już (*toujours déjà*) funkcjonuje jako zniszczone lub poddane procesowi ontologicznej degradacji. Dlatego też jedyną siłą mogącą przeciwstawić się zniszczeniu realności jako fikcji stwarzającej relację odniesienia jest radykalna inwencyjność¹⁰ w sensie zarówno odkrywania, jak i wynajdywania Innego. Wynika z tego także, że realność modernistycznej, technicyzowanej rzeczywistości jest każdorazowo (poprzez tekstualne zdarzenie) konstruowana za pomocą fantazmatu zniszczenia, a więc deterministycznego i podwojonego obrazu „tego, co koniecznie musi nadejść”: ostatecznej katastrofy.

Widać więc, że dyskurs apokaliptyczny wiąże się z rozbiciem dialektyki wnętrza i zewnątrz. W tej sytuacji Derrida ustanawia dwa konteksty referencyjne, przybierające wymiary absolutu. Z jednej strony niemożliwe do powtórzenia zdarzenie absolutne w postaci zbiorowej śmierci, czyli katastrofa empirycznego świata. Z drugiej – równie totalizująca wizja świata opierająca się na tworzonych fikcjach i fabułach, dyskursach i teoriach, czyli nieskończone, ale czysto materialne archiwum literatury¹¹. Istotny w tej wizji jest fakt, że same te odniesienia również

⁹ J. Derrida *No apocalypse, not now à toute vitesse, sept missives, sept missiles*, s. 357.

¹⁰ Por. J. Derrida *Psyché. Invention de l'Autre*, w: tegoż *Psyché. Inventions de l'Autre*.

¹¹ Derridiańską koncepcję archiwum można by opisać jako toponomologię nowoczesności. Z jednej strony archiwum jest fantazmatyczne, z drugiej – zakotwiczone w materialności pisma (dokumentu, literatury etc.). Toponomologia wiąże ze sobą usytuowanie (*topos*) archiwum w społeczeństwie i wyobraźni zbiorowej z prawem (*nomos*), a więc regułami wskazującymi, co może, a co nie powinno zostać pomieszczone w archiwum, co można z niego wydobyć na światło dzienne publicznego dyskursu, a co ma pozostać w nim zamknięte i niedostępne. Zob. J. Derrida *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Galilée, Paris 1995, s. 12-17.

podlegają prawu fantazmatu i wchodzą ze sobą w *quasi*-dialektyczną kolizję. Jeśli archiwum za każdym razem (kiedy czytamy jakiś tekst, uruchamiamy jego możliwe pola odniesień) ujawnia własne zewnątrz jako pewną materialność, postrzegalność, empiryczność świata, to owa referencja może być tylko efektem samego archiwum: rezultatem pracy fantazmatu „rzeczywistej rzeczywistości” wytwarzanej przez zastosowanie w konkretnej wypowiedzi pojęcia archiwum. Zarazem jednak fantazmat całkowitej destrukcji, w tym także zupełnego zniszczenia archiwum literatury, odsłania jej kruchą historyczność i idiomatyczność. Literatura bowiem nie ma jednej ostatecznej referencji, nawet jeśli tym odniesieniem miałyby być jej całkowita zagłada. W jej obliczu literatura jako instytucja nowoczesnego dyskursu, wystawiona na totalną katastrofę własnego archiwum, odsłania własny labilny ontologiczny status, który odznacza się fundamentalną nieciągłością i heterogenicznością.

„Zdarzenia znane pod nazwą literatury dają się od siebie oddzielić”, powiada w pewnym miejscu Derrida¹². Oznacza to, że literatura, będąc przeciwieństwem apokaliptycznego dyskursu skupionego wokół absolutnego zdarzenia światowej katastrofy, proponuje „własne” odniesienie (w znaczeniu idiomatycznej przynależności do swojego dyskursu). Stanowi ono przeciwieństwo autoreferencjalności jako fantazmatu spełnienia się modernistycznego dzieła w apokalipsie – zarazem objawieniu i kresie – Zachodu. Po stronie apokalipsy jako „końca świata” mieści się bowiem reguła „wiedzy absolutnej”, całkowitej samowiedzy, która może realizować się jedynie w zdarzeniu ostatecznym. Podzielny i umożliwiający dzielenie zmysłowości dyskurs literatury zawiesza tę zasadę dialektycznego spełnienia i proponuje zamiast tego zasadę ekspozycji: w miejsce epoki, zdeterminowanej przez wyobrażenie zagłady ludzkości, proponuje nieskończony ruch *epoche*, a więc każdorazowe zawieszanie absolutnej rzeczywistości czyli substancjalności pojęć, w tym także pojęcia apokalipsy. Rozpatrywana od tej strony literatura jest więc wcieleniem apokalipsy referencji: odnosi się do zewnątrz, które okazuje się efektem mediatyzacji doświadczenia poprzez archiwum. Zarazem jednak jest przestrzenią inkorporacji tego performansu, stwarzającego momentalną granicę między tekstualnym wnętrzem a „realnym”, czyli nienazywalnym czy niewypowiadalnym zewnętrzem. Jak mówi Derrida „ruch inskrypcji literatury jest zarazem samą możliwością jej wymazania”¹³ – wypowiedź i pismo, fantazmat obecności i negatywna retoryka nieobecności zawierają w sobie apokalipsę znaczenia i neutralizację sensu.

Jak można rozumieć, kluczowe w tym wypadku pojęcie granicy? Derrida podpowiada, że w tym wypadku należy porzucić myślenie o relacji literatury do rzeczywistości/realności w kategoriach topologicznych i potraktować literaturę jako sferę wydarzenia się czasu. Francuski filozof mówi w tym miejscu o pewnego ro-

¹² J. Derrida *No apocalypse, not now à toute vitesse, sept missives, sept missiles*, s. 357.

¹³ Tamże, s. 366.

dzaju przesłaniu, czy nawet przesyłce czasu (*Envoi*)¹⁴, a więc treści, która zawiera się nie tyle w ustabilizowanej formie, ile w zmiennej, metamorficznej, wydarzającej się relacji między fantazmatami fikcji i realności, między *fabula* i *logos*. Logika granicy to zatem logika czystego zdarzenia, będącego jednostkową odpowiedzią na totalną śmierć wpisaną w strukturę apokaliptycznego i absolutnego zdarzenia. Wreszcie: apokalipsa wpisana w dyskurs literatury to objawienie granicznej historyczności pisma, rozpiętego między fantazmatem absolutnej pamięci archiwum a fantazmatem artykulacji jednostkowości. Czas granicznej przesyłki (pojmowanej jako „dawanie się” języka i tworzenie miejsca dla artykulacji metamorfozy świata) to czas literatury, a więc w sensie powyższym objawienie bez treści, objawienie tego, że nie ma nic do objawienia, że literatura nie może przechować ostatecznego znaczenia i że nie zawiera się w niej żadne finalne słowo. Przeciwnie: jej siła polega na ekspozycji podwójnej niemożliwości (zwieńczenia w sensie i rozpadu w chaosie), która jest zarazem warunkiem jej możliwości. Po pierwsze demonstruje ostateczny kres (mówienia, pisania, zdarzenia, człowieka, podmiotu, świata, rzeczywistości), po drugie problematyzuje sam kres narracji o końcu świata i „zamknięciu przedstawienia” rzeczywistości¹⁵. Stanowi język pozwalający badać zasięg oddziaływania pojęć „kresu” i „końca”: zakres ich znaczenia oraz, co najważniejsze, ich czas, a więc czas apokalipsy. Ów czas nie może wydarzyć się w pełni, jeśli za jego obecność przyjmujemy punktową tożsamość chwili i sensu. Mowa tu raczej o czasie przechodzenia, tworzącego przestrzeń wypowiedzi, ale także niedającej się zniwelować żadnym „absolutnie zewnętrznym dyskursem”¹⁶ temporalnej niewspółmierności języka i egzystencji¹⁷. Powiada Derrida:

Now: Koniec i Objawienie Imienia. To jest Apokalipsa. Imię. To jest: dziwna obecność, teraz. Jesteśmy w niej. W pewien sposób jesteśmy w tej obecności od zawsze i my-

¹⁴ Rozwinięcie tej koncepcji można znaleźć: J. Derrida *Envois*, w: tegoż *La Carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*, Flammarion, Paris 1980.

¹⁵ Zob. J. Derrida *Teatr okrucieństwa i zamknięcie przedstawienia*, w: tegoż *Pismo i różnica*, przeł. K. Kłosiński, Wydawnictwo KR, Warszawa 2004.

¹⁶ Inspirująca, jako negatywny punkt odniesienia, jest lektura eseju Borisa Groysa, który rozważa logikę archiwum i apokalipsy. Wskazuje, że ostatecznego referenta można pojmować jedynie w porządku teologicznej hipostazy, wobec którego każde działanie i każde wyobrażenie destrukcji archiwum może zostać usprawiedliwione. Interpretując pojęcie archiwum, autor powiada, całkiem niesłusznie zresztą, że jest ono metaforycznym ujęciem literatury pojmowanej dosłownie jako arbitralnie ustanowiony zbiór tylko materialnych dokumentów pewnej osobniczej działalności. Groys zapomina całkowicie o tym, że w Derridiańska koncepcja archiwum ma znaczenie wyłącznie jako pojęcie, które także, obok innych elementów, zawiera w sobie wymiar materialistyczny. Zob. B. Groys *Jacques Derrida*, w: tegoż *Wprowadzenie do anty-filozofii*, przeł. J. Gilewicz, Oficyna Naukowa, Warszawa 2012.

¹⁷ Na ten temat zob. wspaniały tekst: F. Jameson *The End of Temporality*, w: tegoż *The Ideologies of Theory*, Verso, London–New York 2008.

ślimy ją, nawet jeśli jej nie znamy. Lecz nie jesteśmy w niej jeszcze, jeszcze nie teraz, *not now*.¹⁸

Jeśli kontekst nuklearny dla rozważania kwestii związanych z literaturą i apokalipsą oraz ich relacjami do rzeczywistości wydawał się niecodzienny, to jeszcze bardziej niezwykła wydaje się inna, późniejsza medytacja Derridy w kontekście Kanta¹⁹. Komentując jego późną rozprawę, francuski filozof pokazuje jeszcze inne rozumienie apokalipsy. Wiąże się ono z traktowaniem jej jako dyskursu dla wtajemniczonych, którzy opłatają pewną „rzecz do ukrycia”, jakiś „sekre”²⁰ równie zagadkowym językiem. Panowanie języka apokalipsy jest pieczętowaniem kresu filozofii jako działalności krytycznej: apokalipsa to fałszywa spekulacja, pozbawiona epistemologicznego gruntu (*Bedeutung*), wymykająca się podstawowym transcendentnym pojęciom. Byłaby więc ona przeciwieństwem głosu rozumu – czystego, pewnego i donośnego. Jednak potępienie dyskursu apokaliptycznego potwierdza jego istotną obecność.

Wyobraźnia apokaliptyczna jest nierozumna tylko z określonego (krytyczno-transcendentalnego) punktu widzenia, dlatego że jest oparta na obrazie (*imago*), a nie na pojęciu. Sprzeczność jest więc pozorna, albowiem filozofia aktualności, podobnie jak rzeczywisty obraz jest tym, co może pojawić się jako zdarzenie wolności („wydarzające się” poprzez pracę podmiotowej dezalienacji) i co w tej przyszłości może zostać wyartykułowane w języku oraz zakomunikowane poprzez system uogólnionych (a nie wyłącznie pojęciowych czy obrazowych) symbolicznych znaczeń. Owa przyszłość, powiada Derrida, to czas samego nadchodzącego zdarzenia, ruch polegający na inwencyjnym wpisaniu w język wymiaru eschatologicznego. Wymiar tak rozumianego zdarzenia mówi raczej o końcu niż o kresie w znaczeniu wyczerpania wszelkich możliwości, albo ujmując rzecz ściślej: mówi o granicy, ograniczeniu, o ekstremum, stanie finalnym, terminalnym, ostatecznym tego, co może nadejść skądinąd, a więc w postaci, której żaden język nie jest w stanie stworzyć. Tą eschatologiczną tajemnicą języka jest „wydarzanie się” Innego. W tym miejscu zaczyna się apokaliptyczna literatura rzeczywistości, literatura „zdarzenia poprzedzającego wszelkie zdarzenie”²¹, a więc pismo, które mówi „Przyjdź”. To:

¹⁸ J. Derrida *No apocalypse, not now à toute vitesse, sept missives, sept missiles*, s. 373.

¹⁹ Por. I. Kant *O niedawno powstałym, wyniosłym tonie w filozofii*, przeł. M. Żelazny, w: I. Kant *O odkryciu, po którym wszelka nowa krytyka czystego rozumu jest zbędna ze względu na istnienie wcześniejszej i inne rozprawy filozoficzne*, przekład zbiorowy, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2009.

²⁰ Zob. J. Derrida *Donner la mort*, Galilée, Paris 1999, s. 15-55, 163-209.

²¹ Derrida wymienia dwa rodzaje końca. Pierwszy to „kres ostateczny”, absolutny koniec, śmierć (*le fin du fin*), drugi to „kres końca”, finalny stan pewnej fabuły o „końcu wszystkich rzeczy” (*la fin de la fin*). Derrida pyta więc, co dzieje się poza granicą apokalipsy jako dyskursu objawienia i katastrofy, pyta również, jaki inny dyskurs może nadejść po kresie wyobraźni apokaliptycznej. Zob. tamże, s. 145-146.

Szkice

apokalipsa bez apokalipsy, apokalipsa bez wizji, bez prawdy, bez objawienia, bez przesłania i treści, bez nadawcy i ostatecznego adresu, bez sądu ostatecznego i ostatecznego sądu, bez żadnej eschatologii poza eschatologią opartą na „Przyjdz”, to apokalipsa poza dobrem i złem.²²

Eschatologia zdarzenia

W książce László Krasznahorkai’a wszystko zaczyna się od apokalipsy, ale również na niej kończy²³. Eszter, ekscentryczny uczony, jedna z kluczowych w powieści postaci staje się figurą wcielającą tę apokalipsę:

Patrzył na bezkresny, ostry, klarowny krajobraz, zaskoczony jego realnością, zaskoczony, gdyż z wielkim trudem zobaczył, iż rzeczywisty świat – wraz z niezmiernym bogactwem niepokoju – przynajmniej w jego przypadku ma swój kres, choć nigdzie się nie kończy, podobnie jak nie ma środka...²⁴

Świat wykreowany przez węgierskiego prozaika jest zaludniony przez „wyzerowane” jednostki wyzbyte nadziei, stłamszone przez nieodgadnioną polityczną siłę, przez alienującą moc, która buduje między nimi nieokreśloną więź, rozpiętą między poczuciem totalnego zniewolenia a doznaniem całkowitego nihilizmu. Apokaliptyczna struktura tej rzeczywistości zasadza się na rozbrojeniu jego podstawowych parametrów. Świat jako Całość nie został co prawda naruszony, ale owa pełnia jest fikcją rzeczywistości „po końcu”, której nie można opisać jakimkolwiek dostępnym ludzkim językiem. Tytułowy sprzeciw nie może uzyskać artykulacji i dlatego przemawia w autystycznych gestach postaci, skazanych na kliniczne niemal milczenie wynikające z depresji czy, posługując się pierwszą częścią tytułu powieści, estetycznie przedstawianej melancholii.

Wynika z tego obraz świata, który umyka prawu symbolizacji. Językiem tego świata rządzi bowiem poddana prawu morderczej repetycji historiozoficzna opowieść, oparta na podstawie utraconej genealogii rzeczywistych obecności i faktycznych międzyludzkich relacji – słowa nie tylko głoszą czy opisują rozpad rze-

²² Tamże, s. 167.

²³ Fabuła w *Melancholii sprzeciwu* jest mocno pretekstowa. Do nieznanego miasteczka w środkowej Europie przyjeżdża cyrk, którego główną atrakcją jest wypchany wieloryb o niespotykanej wielkości. W cyrkowej trupie mamy zagadkowe indywiduum zwane Księciem. Sfrustrowani mieszkańcy, którzy nie mogą odnaleźć sensu w obecności cyrkowej trupy, wieloryba i Księcia, wprowadzają rzeczywistość, w której żyją, w stan całkowitej anarchii. Świat chyli się ku upadkowi, po mieście krążą bandy niszczące wszystko i wszystkich. Władze z trudem przywracają porządek, ale za cenę destrukcji dotychczasowego świata. Obraz i dzieje miasta są zasadniczo dystopijne, zmierzające ku zasadniczemu chaosowi i paranoi oraz nieodwracalnej zagładzie.

²⁴ L. Krasznahorkai *Melancholia sprzeciwu*, przeł. E. Sobolewska, W.A.B., Warszawa 2007, s. 240.

czywistości, ale same stanowią jej rozkładający się element. Świat wykreowany przez Krasznahorkai'a to świat po apokalipsie rozumianej jako upadek faktycznego odniesienia, to świat, w którym rządzi wyczekiwanie spełnienia negatywnego, katastroficznego proroctwa. To rzeczywistość, w której postaci nie są w stanie wydobyc się z obrazu śmiertelności kresu oraz syntetyzującej opowieści, mówiącej, że „wszystko się już wydarzyło”. Uwiedzeni tą enigmatyczną narracją, gubią się i niszczą nawzajem, nie mogąc odnaleźć do niej interpretacyjnego klucza. Tak oto historiozoficzny kres, powtarzany i neurotycznie dystansowany, staje się jedyną możliwą realnością.

Ta nieubłagalność końca i wszelkich jego odmian, owo zdeterminowanie kresu jako funkcji aktualizującej wszelkie formy materialnej obecności, określa również podstawową zasadę tej powieści, którą określiłbym mianem eschatologii zdarzenia. W *Melancholii sprzeciwu* czytamy o stanie świadomości i jednej z głównych postaci:

[...] żeby do tego dojść, musiała zapłacić swoją cenę, wszystko postawiła na jedną kartę, choć wcale by się nie sprzeciwiała, by jej karierę przyrównać do drogi, jaką pokonuje kometa, kiedy się bowiem dobrze zastanowiła, oszałamiającej szybkości, z jaką osiągnęła sukces, nie można było porównać z niczym, potrzebowała zaledwie czternastu dni, by całe miasto „legło u jej stóp”, a właściwie jednej jedynej nocy, czy nawet tylko kilku godzin, w których rozstrzygnęło się, „kto kim jest i gdzie znajduje się prawdziwa siła”. Kilka godzin, rozmyślała Eszterowa, tyle potrzebowała, żeby tego decydującego wieczora czy, ściśle, wczesnego popołudnia coś jej podszeptało, że nie można powstrzymać nadchodzących wydarzeń, ale trzeba pozwolić, by biegły swoim torem [...].²⁵

W powyższym cytacie ujawniają się niemal wszystkie wątki apokaliptyczne określające układ przestrzeni, w jakiej występują i działają postaci oraz ich możliwości postrzegania świata. Eszterowa, postać utożsamiana z władzą, panowaniem i przemocą, chcąc zawładnąć nad innymi i światem, ostatecznie na podstawowym poziomie ponosi poznawczą i hermeneutyczną porażkę. Autonomia, intencja i wola podmiotowości są tu bowiem nieistotne wobec opresywnej funkcji samej rzeczywistości, której nie można przedstawić, lecz należy się jej podporządkować. Pasywność wpisana w ontologiczną strukturę postaci prozy Krasznahorkai'a jest więc biernością wynikającą z egzystencjalnego determinizmu: subiektywność istnieje jedynie wtedy, gdy zostaje wyeksponowana na działanie bezznaczeniowego objawienia kresu, który multiplikuje się w następujących po sobie kolejnych obrazach oraz figurach zagłady i pustki. Ów kres to kraniec doświadczanego przez podmiotowość świata, który odsłania chaos jako własną podstawę. Zdarzenie ludzkie nie może zostać usprawiedliwione w antropologicznym porządku, lecz zostaje przywołane w geście stwarzającym fantazmat ostatecznej, nieodwołalnej i kosmicznej katastrofy, którą z kolei karmi się pismo literatury. Innymi słowy, póki istnieje fikcja absolutnego zdarzenia ucieleśnionego w wyobrażeniu końca świata, póty

²⁵ Tamże, s. 368-369.

istnieją literatura, narracja, konstelacja słownych obrazów²⁶, póki przed postaciami pojawia się horyzont apokaliptycznej katastrofy, póty zjawia się w ich egzystencji przestrzeń realnego.

Z tej bierności podmiotów i stanu podległości logice apokalipsy wynika niemal całkowita beztreściowość tej ostatniej. Konieczność katastrofy w porządku świata zostaje uzupełniona przez objawienie prawdy rzeczywistości, której nie odpowiada jakiegokolwiek symboliczne medium. Owa prawda apokalipsy, która miałaby stanowić prawdę świata, okazuje się całkowicie pusta – jest metamorfozą formy dziejów, w których nic nie może się naprawdę wydarzyć. Apokalipsa jest więc tu samą strukturą czasowości i objawienia, niemającą żadnej wartości komunikacyjnej: objawia się brak objawienia, fenomen bez treści, czysta czasowość poza opozycją przeszłości i przyszłości, a więc, jak zauważał Derrida, momentalne, ale puste „teraz” apokalipsy, destrukcyjne świat ludzkiej obecności. W powieści ta logika pojawia się w następujący sposób:

[...] codzienny porządek stał pod znakiem zapytania, rosnący w niepokonowanym tempie chaos niszczył utrwalone przyzwyczajenia, przyszłość okazała się pełna podstępów, przeszłość pogrążona w niepamięci, a funkcjonowanie codziennego życia tak nieprzewidywalne, że ludzie godzili się na wszystko, nic nie było niemożliwe do wyobrażenia, nawet to, że już nigdy nie otworzą się żadne drzwi, a pszenica zacznie rosnąć w przeciwnym kierunku, ludzie rozpoznawali symptomy nadchodzącego rozkładu, ale nie znali, ani nie umieli wyjaśnić jego przyczyn, a więc nie mogli uczynić nic więcej niż z całą siłą rzucić się na wszystko, co jeszcze mogli zdobyć...²⁷

Jeśli apokalipsa uruchamia horyzont czasowości niedostępny człowiekowi, to co faktycznie znajduje się „poza” człowiekiem? Węgierski prozaik, stawiając tę kwestię, pokazuje niezwykłą dialektykę literatury i historii. Literatura czy szerzej

²⁶ A także wizualnych. Jeśli proza Krasznahorkai’a wymaga od czytelnika wielkiej aktywności w łączeniu obrazów w znaczące figury, to filmy współpracującego z pisarzem reżysera Béli Tarra czynią to samo w odniesieniu do widza i jego wyobraźni wizualnej. Sposób montażu, długie ujęcia, ascetyczna kolorystyka i statyczny oraz medytacyjny charakter poszczególnych scen powodują, że film powstały w 2000 roku w oparciu o *Melancholię sprzeciwu*, czyli *Harmonie Werckmeistersa*, działa z tą samą co w powieści intensywną i hipnotyczną siłą apokalipsy przedstawionego świata.

²⁷ Tamże, s. 9-10. Lękowa struktura podmiotowości polega na tym, że poczucie apokaliptycznej nieuchronności i zagrożenia jest warunkiem istnienia w ogóle. Dlatego determinizm wpisany w strukturę „tego, co musi nadejść”, czyli zdarzenia przyszłości, a zarazem zdarzenia Innego, jest dla większości powieściowych postaci nie do zniesienia. Sprzeciw wobec tej konieczności okazuje się więc równie zdeterminowaną melancholią: „Eszterowa nieomylnie wyczuła istotę tego sprzeciwu, a mianowicie, że chorobliwa niezdolność do działania i tchórzliwa uległość ma swoje korzenie w nieuzasadnionym [...] cechującym tych, którzy w nadejściu nowego widzą złowieszcze oznaki powszechnego upadku...” (tamże, s. 53).

pisanie i pismo są związane ze swoim kresem. Jako się rzekło, istnieje ona o tyle, o ile jej język diagnozuje, pozwala kontemplować, analizować i interpretować jej ostateczny koniec. To apokaliptyczne przesunięcie czyni z niej figurę pewnej historii dyskursu. Czas literatury jest więc czasem apokalipsy w tym sensie, że to w samym piśmie zostaje uwewnętrzniona refleksja na temat możliwego końca literatury, który nie jest syntezą, lecz fantazmatem bądź figuracją tego, co literaturę przekracza. Literatura nie jest kwestią przeszłości, lecz sprawą niedającego się przedstawić czasu objawienia jej własnego kresu, czyli implozyjnego „teraz” ludzkiej obecności.

W ten sposób dochodzimy do drugiego członu tej dyalektyki, czyli historii. Historia, taka, jaką widzimy w *Melancholii sprzeciwu*, to, mówiąc za Kleistem, destrukcyjny „młyn czasu”, który zgniata i poddaje niszczącemu działaniu każde możliwe zdarzenie. Czas historyczny okazuje się tu czasem złej immanencji, natury, która niweluje każdą językową figurację i każdą możliwą artykulację ludzkiej podmiotowości. Wymykając się prawom antropologicznego przedstawienia, ludzkiej reprezentacji, historia nie jest sensotwórczą narracją o stawaniu się subiektywności lub wspólnotą, lecz opowieścią o totalnej destrukcji rzeczywistości jako reprezentacji. Realne nie daje się przedstawić w języku nie dlatego, że jest jakąś mistyczną sferą niewyraźności, lecz dlatego, że jest historią nieludzką w znaczeniu historii naturalnej, do której człowiek ostatecznie nie ma dostępu. W opowieści czytamy:

[...] niebo niczym bezlitosne lustro zawsze pokazujące to samo, monotonnie odbijało sączący się z dołu niepocieszony smutek z każdym dniem coraz bardziej posępnej szarości, pozbawione liści kasztanowce – nim wiatr wyrwał je z korzeniami – pochylały się na przeszywającym wietrze, drogi opustoszały, ulice wymarły, jak gdyby na świecie nie było już nic więcej tylko „bezdome koty, szczury i złodzieje”, a martwa pustka nizin rozciągającej się za miastem kazała wątpić, że był w tym jakiś racjonalny zamiar [...].

[...] przyroda raz na zawsze przestała funkcjonować, że nadszedł kres dotychczasowego braterstwa Nieba i Ziemi i że od dziś zaczęliśmy samotnie krążyć w przestrzeni pomiędzy śmieciami rozpadających się praw, by w końcu „głupio się zatrzymać i nic nie rozumiejąc, trzęsąc się z zimna, patrzeć, jak oddala się od nas światło”.²⁸

Logika apokaliptycznej katastrofy jest tutaj nieubłagana. Nie tylko rzeczywistość wyznaczana przez ludzkie wydarzenia zostaje poddana prawu destrukcji, lecz również „lustro”, jakim jest historia naturalna to jeden wielki proces upadku materii, której nie sposób już odzyskać dla ludzkiego doświadczenia. Cykliczny czas zraty, właściwy historii naturalnej jest kontrapunktowany przez ostatnie (zawsze ostatnie!) słowo literatury, które wybrzmiewając, stanowi nie tylko unieważnienie jednego wyrazu czy jednej frazy, lecz staje się alegorią apokaliptycznego świata i apokaliptycznej literatury. Jest to świat podlegający dyalektyce czasu objawienia bez treści, zderzającego się z historią naturalną, która opiera się na

²⁸ Tamże, s. 133 i 134.

prawie destrukcji i wymazywania śladów obecności. Determinizm i bezwzględność, które określają rzeczywistość w *Melancholii sprzeciwu* są całkowite. Semantyczną przewagę w powieści zdobywa ostatecznie pozaczasowy chaos tego, co – choć jest efektem działań człowieka – staje się nieludzkie²⁹. Króluje w niej także przestrzeń wytwarzana przez pseudonimowaną bezustannie alegorię rozpadu, zaniku i upadku wszelkiej ludzkiej formy istnienia, wszelkiego obrazu i fantazmatu, każdej figury istotności epistemologicznej i antropologicznej. U „kresu końca” tej opowieści pozostaje nie tyle ontologiczna resztką, ile alegoria bezimiennej prawa alienującej historii oraz immanentna obecność „tego, co nieludzkie”.

Apokalipsa, jaką karmi się powieść Krasznahorkai’a, wynika więc z kolejnej dialektyki, tym razem konfrontującej ze sobą dwa porządki: ludzki i naturalny. Nie znajdziemy w tej prozie żadnej figury wyjścia z katastroficznej sytuacji. Obucujemy bowiem cały czas z apokaliptyczną wizją demonstrującą ciągłość niezrozumiałych i bezsensownych zdarzeń, które symulują wiecznotrwałą obecność. Owa ciągłość jest zasadniczo formą panowania tego, co nieludzkie, wyrazem obcości wobec antropologicznego uniwersum czasowej nieciągłości i fragmentaryczności. Wobec takich nieludzkich zjawisk każda forma, w jaką może wcielić się podmiotowość, pozostaje oznaką bezradności i w konsekwencji zostaje poddana prawu znikania i rozkładu, które są innymi nazwami alegorii katastrofy. Poruszający opis tej dialektyki znajdziemy w zakończeniu tej powieści:

Dzieło rozkładu wyzwolone z kajdan, choć nadal czekało w uśpieniu aż zaistnieją warunki do walki, przerwanej w chwilę po tym, jak wszystko się zaczęło i by nastąpił niewątpliwym, jeśli chodzi o koniec, bezlitosny atak, w którym w ostatecznej ciszy śmierci rozłoży się na małe części to wszystko, co kiedyś było żywą i niepowtarzalną całością [...].

Wszystko nadal istniało, choć nie ma na świecie księgowego, który potrafiłby to zliczyć, ale było, jedyne w swoim rodzaju imperium znikło na zawsze, zniszczył je bezkresny pęd chaosu pokrywającego kryształowy porządek, obojętny i niemożliwy do zatrzymania ruch dziejący się między rzeczami. Rozbił na węgiel, wodór, azot, siarkę, rozłożył delikatny materiał na części, rozplątał się i zniknął, bo strawił go niewyobrażalnie daleki wyrok – tak samo, jak tę książkę trawi teraz, w tym miejscu, ostatnie słowo.³⁰

Wirtualność i śmierć rzeczywistości

Nowoczesność bezustannie walczy tyleż o własną epistemologiczną legitymizację, co stara się zapanować nad własnymi wytworami. Problemem, który leży w centrum paradygmatu wirtualności, jest możliwość dyskursywnego i artystycz-

²⁹ Tamże, s. 126: „Śmieci. Jak wzrokiem sięgnąć, wszystkie ulice i chodniki pokrywał gruby, gęsty pancierz śmieci, a rozdeptany i skamieniały na ostrym mrozie potok brudu wił się, lśniąc kosmicznym blaskiem w poświacie zapadającego zmierzchu”.

³⁰ Tamże, s. 401 i 406.

nego uzasadnienia obecności i realności przedmiotów: rzeczy i obiektów. Modernizm rozumiany w swym wymiarze oświeceniowym, rozpoczynający się wraz z Kantem, a kończący na Habermasie, traktuje rzeczy bądź jako elementy komunikacyjnego łańcucha intersubiektywnej komunikacji, bądź jako warunki możliwości pomyślenia rzeczywistości samej w sobie. O ile w pierwszym przypadku rzeczy stanowią neutralne elementy w procesie budowania nowoczesnej *episteme*, o tyle w drugim neutralność zostaje zastąpiona figurą najgłębszej obecności. Rzecz nie jest wówczas zwyczajnym przedmiotem, który subiektywność podporządkowuje sobie w pracy poznawczej, lecz sytuuje się poza podmiotowością i doświadczeniem, w miejscu genezy wszelkich możliwych sensów i przedstawień. „Rzecz sama w sobie”, nad której tajemnicą filozoficzną zastanawiali się najwięksi XX-wieczni krytycy oświeceniowego rozumu z Heideggerem i Lacanem na czele³¹, jest więc jedną, ujmowaną jednak nie substancjalnie, lecz strukturalnie. Oznacza to, że stanowi ona uniwersalną i niepowtarzalną strukturę wszelkiego możliwego zjawiania się rzeczy i przedmiotów oraz – co z tego wynika – wszelkiej możliwej ich obecności.

Istnieje jednak inna tradycja, którą należałoby wywodzić z ukrytego czy też wypartego przez rozum komunikacyjny źródła antytranscendentalnego. Chodziłoby zatem o takie pomyślenie realizmu, które nie odnosiłoby się do jednej, uniwersalnej struktury – jak w tradycji filozofii krytycznej, bądź – jak w monizmie – do jednej substancji, lecz pozwalałoby poprzez ruch pojęć uchwycić zasadę wielości empirycznej. Z tej perspektywy to nie jedność władz rozumu jest centralna, ale poliwalentność zjawiającego się, empirycznego, zmysłowego świata. Jak więc można pomyśleć taką zasadę rzeczywistości?

Odpowiedzi należałoby szukać w próbach wypracowania pojęcia wirtualności u dwóch teoretyków tego pojęcia: Gillesa Deleuze’a oraz Jeana Baudrillarda. U pierwszego wirtualność zajmuje kluczową pozycję w systemie opisującym zarazem „logikę sensu”, jak i „różnicę i powtórzenie”. W obydwu koncepcjach Deleuze zwraca uwagę na fakt, że wirtualność nie jest potencjalnością, a więc pewnego rodzaju dyspozycją rzeczywistości, która dopiero ma zostać zrealizowana w teoretycznym lub praktycznym działaniu rozumnej subiektywności. Powiada, że rozpatrywana z tej pozycji zasada rzeczywistości, nie może już uwzględniać podmiotowości jako samoświadomej, dialektycznej bądź obdarzonej wolą jednostkowości, lecz musi ujmować subiektywność jako fałd na powierzchni dyskursów wielości³². Podmiot jest zatem jedną z wielu funkcji („fałdów”), jakie przyjmuje ruchliwa sfera języka. Zarazem to właśnie dyskurs pojmowany jako płaszczyzna możliwych artykulacji stanów rzeczy jest określoną, uczasowioną obiektywnością

³¹ Zob. w tym kontekście: M. Heidegger *Kanta teza o byciu*, przeł. M. Poręba, w: M. Heidegger *Znaki drogi*, przekład zbiorowy, Spacja, Warszawa 1999, J. Lacan *Ding an Sich*, w: tegoż *Lethique de la psychanalyse. Le Seminaire, livre VII*, Seuil, Paris 1986.

³² Zob. G. Deleuze *Le Pli. Leibniz et le Baroque*, Éditions de Minut, Paris 1988 (zwłaszcza rozdz. „La Nouvelle Harmonie”).

świata. Wielość przedmiotów nie jest więc prostym chaosem, lecz pewną strukturą efektu obecności rzeczy oraz ich własności i prawideł ich istnienia.

Pytanie o to, czym jest wirtualność, to pytanie iście ontologiczne i w takim zakresie obejmuje ono zagadnienie stanu przedmiotów, wobec których człowiek istnieje jako maszyna własnych wcielających się w życie pragnień i ich możliwych artykulacji. W *Różnicy i powtórzeniu* Deleuze mówi o tym wprost:

To, co wirtualne, nie przeciwstawia się temu, co rzeczywiste, lecz jedynie temu, co aktualne. To, co wirtualne, posiada pełną realność jako wirtualne. O tym, co wirtualne, należy powiedzieć dokładnie to, co Proust mówił o stanach rezonansu: „Realne, ale nie aktualne, idealne, ale nie abstrakcyjne”; i symboliczne, ale nie fikcyjne. Wirtualność należałoby nawet definiować jako nieodłączną część przedmiotu rzeczywistego – jakby przedmiot tkwił jedną częścią w wirtualności i był w niej zanurzony niczym w wymiarze obiektywnym.³³

Z powyższych rozstrzygnięć wynikają trzy konsekwencje. Po pierwsze wirtualność nie jest tożsamością czasową, a więc aktualnością, lecz określoną faktycznością, która zasadza się na niewspółmierności czasu istnienia przedmiotów. Po drugie, wirtualność stanowi stan rzeczywistej obecności, który wszelako nie podlega metafizyce obecności, a więc transcendentalnej czy dialektycznej, opartej na panowaniu podmiotu nad przedmiotem lub na zniesieniu (w znaczeniu *Aufhebung*) tego podziału. Po trzecie wirtualność jest rzeczywistością w tym sensie, że jest taką właściwością świata obecnych przedmiotów, która tworzy obiektywne relacje między faktycznością a możliwością tej obecności.

Strategią wirtualności, czyli jej realizacją jest powtórzenie. W perspektywie Deleuze’a powtórzenie jest mocą tworzenia więzi między elementami rzeczywistości, których aktualność wiąże się z możliwością różnicowania przez język. Powtórzenie pojawia się więc jako siła stwarzająca różnicę między wyartykułowanymi funkcjami przedmiotów świata, a różnica – jako siła sprawcza każdorazowo uruchamiająca powtórzenie tych funkcji. Innymi słowy, tak jak warunkiem zaistnienia różnicy jest powtórzenie, tak uprzednim warunkiem działania powtórzenia jest zróżnicowanie w obrębie zmysłowej rzeczywistości. Dlatego też wirtualności nie można postrzegać jako stanu niezróżnicowania materii, lecz jako *quasi*-dialektykę konkretyzacji przedmiotu i jego dezaktualizacji, wejścia na powrót w stan niepodzielnej zmysłowości. W jednym z bardziej frapujących miejsc swojego dzieła Deleuze powiada, że z powodu tego wzajemnego uwarunkowania powtórzenia i różnicy, to sztuka i literatura stają się realnością najwyższego rzędu. To w „przestrzeni literackiej” bowiem możliwa jest artykulacja wirtualności jako relacji zachodzącej w świecie między rzeczami³⁴.

Wirtualność można więc pojmować jako pewnego rodzaju realny stan przedmiotu, jego dyspozycję do konstruowania relacji z innymi elementami rzeczywi-

³³ G. Deleuze *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, s. 294.

³⁴ Tamże, s. 397 i 398.

stości. Powstająca w ten sposób realność nie jest czysto potencjalna, lecz relacyjna i heterogeniczna, uwikłana w ruch od powtórzenia (tego samego) do różnicy (tego, co inne) i z powrotem. Ostatecznie wirtualność jest pewnego rodzaju faktyczną inkorporacją różnicy i powtórzenia, pozoru i kopii, tożsamości i inności oraz wcieleniem rozmaitych więzi, jakie powstają między nimi.

Tę afirmacyjną wizję wirtualności, z której wynika relacyjna i materialistyczna koncepcja rzeczywistości, należy uzupełnić o wiele bardziej pesymistyczną w wymowie intuicję Jeana Baudrillarda. Koncepcje autora *Zbrodni doskonałej* opierają się na – z jednej strony – semiotycznej interpretacji społeczeństwa dojrzałego i późnego kapitalizmu, z drugiej – na zbudowaniu oryginalnej teorii wirtualności jako teorii symulakrycznych obiektów³⁵. W tej bogatej, rozpisanej na emfaticzne fragmenty, ale niezwykle płodnej poznawczo wizji filozoficznej dla naszych rozważań istotna będzie jedna kwestia, którą określiłbym mianem retoryki „śmierci rzeczywistości”.

Określenie to należy rozumieć nie tyle metaforycznie, ile strukturalnie w podwójnym zakresie. Pierwszym odniesieniem byłby tu status przedmiotów, drugim – porządek reprezentacji i znaku. Dla Baudrillarda przedmioty nie tyle przestały istnieć, ile utraciły swoją konkretność ontologiczną. Podlegając bowiem prawu ekonomicznej wymiany, stały się jedynie elementami odbijającymi stosunki społeczne, elementami medialnymi, a nie zapośredniczającymi pojedyncze egzystencje w świecie. Ta nierealność medium nie wynika wszelako z zaniku materialności rzeczy, lecz przeciwnie: z jej nadmiaru, z – niezależnej od decyzji podmiotów i wspólnot – niepowstrzymanej produkcji mutujących się przedmiotów konsumpcji. Wynikają z tego dalekosiężne konsekwencje dla statusu znaku i reprezentacji: znaki mnożą inne znaki, które nie odsyłają do żadnego miejsca w rzeczywistym świecie. Dzieje się tak dlatego, że zanikła jakakolwiek, możliwa do wyznaczenia, a nawet wyobrażenia, przestrzeń referencji. Ta anihilacja pola odniesienia jest równoznaczna z przeprowadzaną przez Baudrillarda diagnozą stanu późnonowoczesnej rzeczywistości jako świata symulaków, a więc obrazów cyrkulujących w przestrzeni, wyznaczanych przez inne obrazy³⁶.

Z wywodów Baudrillarda wynika stanowisko mówiące, że nie tyle nie istnieją przedmioty czy rzeczy, ile że są one obecne w nadmiarze, którego – jako uczestnicy kultury – nie jesteśmy w stanie skonsumować. Co więcej, symulakryczny obrót szczątkowymi reprezentacjami, niczym pieniądzem podlegającym permanentnej inflacji, nie pozwala dostrzec żadnej zmiany w świecie i zatrzymuje każdą różnicę w schemacie potencjalności. A zatem Baudrillard, dokładnie odwrotnie niż De-

³⁵ Por. J. Baudrillard *Les stratégies fatales*, Bernerd Grasset, Paris 1983.

³⁶ „Nowoczesny znak, który już nie rozróżnia i nie dyskryminuje (jedynie konkuruje z innymi znakami), uwalnia się od wszelkiego przymusu i zobowiązań, staje się powszechnie dostępny, nadal jednak symuluje konieczność, udając, że jest powiązany ze światem”. J. Baudrillard *Wymiana symboliczna i śmierć*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2007, s. 64.

leuze, nie pokazuje rzeczywistości, która różnicuje się w ruchu powtórzenia, lecz świat obojętnych, neutralnych obiektów, które podlegają prawu destrukcyjnej, nihilistycznej repetycji. Wynika stąd koncepcja rzeczywistości radykalnie posthistorycznej, mówiącej o świecie naszej współczesności, w którym zdarzenia mają swoje miejsce „po końcu” historii jako narracji budującej znaczeniową spójność i doniosłość realnego doświadczenia. Tak rozumiana rzeczywistość jest niejako czarną dziurą sensu, pustą sceną dialektyki³⁷, wirem autonomicznych fantazmatów, którego ani język, ani znak nie są w stanie dotknąć. Wirtualność to stan indyferencji i zaniku realności przedmiotów:

Nierealności świata jako spektaklu potrafiliśmy stawić jeszcze czoło, wobec skrajnej realności tego świata i jego wirtualnej doskonałości stajemy jednak bezbronni. Dezalienacja, jakiegokolwiek przyswojenie tego, co wyobcowane, stało się dziś jednak w istocie niemożliwością.³⁸

Od Deleuze’a do Baudrillarda – tak mogłaby wyglądać linia myślenia o realizmie jako dyskursie o relacji między przedstawieniem a przedmiotem. Od Robbe-Grilleta do Houellebecqa – tak mogłaby wyglądać linia zmiany w obrębie literatury, zmagającej się z tymi problemami.

Literatura obiektualna

Nie będzie mnie jednak interesować proza autora *Cząstek elementarnych*, lecz twórczość jednego z prawodawców „nowej powieści”, jako że w nim właśnie upatrywałbym genezy nowoczesnej redefinicji pojęcia realizmu przedmiotów. Rzec jasna, sam kontekst *nouveau roman* z jej teoretycznoliteracką programowością wydaje się dziś całkowicie nieaktualny³⁹, fascynujące i pouczające jest jednak spojrzenie na konkretne rozwiązania formalne i intelektualne, które można znaleźć u Robbe-Grilleta. Natrafiamy u niego bowiem nie tylko na znaki rewolucji, jakiej chciał dokonać w tradycji powieściowej teorii reprezentacji, lecz przede wszystkim możemy zaobserwować gwałtowną zmianę w samej zasadzie realizmu jako opowieści o złożonej więzi, rodzącej się między podmiotem a przedmiotami. Innymi słowy, Robbe-Grillet proponuje wizję i praktykę literatury nie tyle obiektywnej czy realistycznej, ile obiektualnej. Dokonuje tym samym radykalnego przeformułowania samego pojęcia realizmu, odtąd uwolnionego od metafizyki (dualizm subiektywności i obiektywności) oraz zasady mimesis (logiki imitacji i reprezentacji). Jak jednak rozumieć w tym przypadku kategorię obiektu?

³⁷ J. Baudrillard *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005, s. 191.

³⁸ J. Baudrillard *Zbrodnia doskonała*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2008, s. 37-38.

³⁹ Wystarczy spojrzeć na kanoniczne omówienia wystąpień, praktyk i poetyk: J. Ricardou *Problèmes du nouveau roman*, Éditions du Seul, Paris 1967.

Obiekt nie jest po prostu rzeczą, która bezwładnie istnieje w postaci empirycznej obiektywności, nie stanowi jednak również przedmiotu, a więc rzeczy danej subiektywności w postaci przedstawienia i reprezentacji (jako element zapośredniczenia prezentującego się podmiotowi bądź jako element ustanawiający porządek uobecnienia). W przyjętej przeze mnie optyce, obiekt jest pewnym polem nieciągłości epistemologicznej⁴⁰, a więc stanowi przestrzeń poznawczych działań podmiotu, który uzyskuje określoną wiedzę o świecie za pomocą języka (figur i obrazów), pojęć oraz doświadczenia (zmysłowości i materialności) konfrontowanego z rzeczami. Te trzy elementy konstituują obiekt jako pole, kolejno: literatury, filozofii oraz zmysłowości.

U Robbe-Grilleta ową topologię obiektu najwyraźniej widać w najsłynniejszej i bodaj najlepszej powieści w jego dorobku, czyli *Żaluzji*⁴¹. Jest to przede wszystkim narracja o panowaniu i upadku władzy wzroku. Opowieść – fragmentaryczną, ale naznaczoną matematyczną precyzją operatora filmowego – prowadzi anonimowy narrator, podglądający codzienne życie znanej sobie pary⁴². Właściwiej byłoby jednak powiedzieć, że opowieść jest całkowicie odpodmiotowiona, bowiem to w samej przestrzeni języka zostaje ustanowiona epistemologiczna stawka tej prozy. Zawiera się ona w prostym z pozoru pytaniu, które brzmi: „Co widać dzięki literaturze?”. Robbe-Grillet zdaje się mówić, że widać samo widzenie, sam akt patrzenia, który poprzez powieściowy dyskurs jest poddawany anatomicznemu oglądowi: rzeczy istnieją o tyle, o ile spoczywa na nich czyjeś, choćby bezimienne spojrzenie. Ono z kolei ma wartość wiwisekcji form obecności świata, które zjawiają się przed oczami nieznanego obserwatora i osadzają na powierzchni narracji. Logika „oka kamery” pozwala francuskiemu pisarzowi utrzymać w jednoczesności i napięciu obydwie te właściwości patrzenia, co skutkuje tym, że postrzegane obiekty są zawieszone między stanem obecności i nieobecności, między martwością a organicznymżywieniem. Widać to w opisach pozornie nieznaczących elementów przestrzeni wzrokowej, które pod czujnym okiem narratora, skrywającego się w bezosobowej narracji, stają się monstrualne. Te elementy to miejsca załamania spojrzenia i oporu samej percypowanej materii obiektu. W powieści jednym z najważniejszych przykładów takiego obiektu jest plama:

A... patrzy prosto przed siebie ponad powierzchnię stołu, w kierunku nagiego muru, gdzie czarna plama znaczy miejsce, w którym roznieciono stonogę, w zeszłym ty-

⁴⁰ Obiekt jest polem wiedzy, a nie reprezentacji, czy empirycznej obecności. Na ten temat zob. nieprzedawnione ustalenia Michela Foucaulta: M. Foucault *Archeologia wiedzy*, przeł. i oprac. A. Siemek, De Agostini, Warszawa 2002.

⁴¹ Trzeba przypomnieć w tym miejscu ważne homonimie tytułu powieści. „La Jalousie” oznacza bowiem „zazdrość”, jak i „żaluzję okienną”. W powieści mamy do czynienia z połączeniem obydwu znaczeń, czyli z zazdrośnym podglądaniem świata innych ludzi przez okno zasłonięte żaluzją.

⁴² Bezosobowa narracja powoduje, że stan świadomości podglądacza nie jest do końca określony.

Szkice

godniu, na początku miesiąca, a może nawet w ubiegłym miesiącu, a może jeszcze dawniej.⁴³

W innym miejscu można natrafić na działanie niezwykle istotnej logiki oddalenia i zbliżenia, ruchu od uniwersalności widzenia do postrzegania szczegółu:

Dopiero z odległości niecałego metra w kolejno po sobie następujących otworach (których równoległe pręgi są oddzielone jedna od drugiej przez nieco szersze drewniane warstwy żaluzji) ukazują się poszczególne elementy rozczłonkowanego obrazu [...].⁴⁴

Jak słusznie zauważył Michel Foucault, „przedmiot” u Robbe-Grilleta jest czysto negatywny, jeśli przykładamy do niego miary klasycznej metafizyki. Ów przedmiot, skrywający się fałdach powierzchni prozatorskiego dyskursu nie ma żadnego zewnątrz, nie pozwala czytelnikowi na stworzenie jakiegokolwiek odniesienia, wyznaczenia choćby momentalnej transcendencji. *P r z e d m i o t* y w tym świecie nie podlegają jej prawu i w konsekwencji wymykają się dialektyce widzialności i niewidzialności. Ostatecznie bowiem są one *w i d o c z n e*, a więc *u j a w n i a j ą* się jedynie w sferze wyznaczonej przez ich materialność i *i m m a n e n c j ę*. Widoczne są natomiast wszędzie:

Plama występuje na ścianie domu, na kamiennych płytach, na pustym niebie. Jest w każdym miejscu doliny: od ogrodu po rzeczkę i w przeciwnym kierunku. Jest także w gabinecie, w sypialni, w pokoju jadalnym, w salonie, na dziedzińcu, na drodze oddalającej się ku głównej szosie...⁴⁵

Dlatego w prozie francuskiego autora nie ma miejsca na żadną formę liryzmu; mamy za to do czynienia z ascetyczną praktyką nieustannej korekty władz postrzeżeńiowych, które próbują zawładnąć obiektami. A jednak to właśnie centralna pozycja obiektów powoduje, że to one, a nie ludzki wzrok – owo władcze spojrzenie subiektywności – wytwarzają aurę innej niż metafizyczna, obecności. Upadek władzy spojrzenia wiąże się również z poznawczą i ontologiczną niewystarczalnością ujęcia świata za pomocą słowa, niedostatecznością powodującą, że rzeczywistość można postrzegać jedynie pod pewnym kątem i z pewnego punktu widzenia. Ten walor percepcyjnego ograniczenia powoduje, że rzeczywistość daje się ująć w dyskursie, który – przywołany wcześniej – Foucault określił mianem poetyki aspektu⁴⁶. W takiej perspektywie przedmioty tracą swoje kontury (a więc niknie ich aspekt

⁴³ A. Robbe-Grillet *Żaluzja*, przeł. M. Zenowicz, Czytelnik, Warszawa 1975, s. 17.

⁴⁴ Tamże, s. 35-36.

⁴⁵ Tamże, s. 100-101.

⁴⁶ Takim określeniem posługuje się Michel Foucault, definiując strategię pisarską Robbe-Grilleta w pięknym tekście: M. Foucault *Dystans, aspekt, źródło*, przeł. T. Komendant, w: M. Foucault *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wyb. i oprac. T. Komendant, przekład zbiorowy, Aletheia, Warszawa 1999, s. 73.

immanentnej „własności”) i stają się widmowymi obiektami, które powołać do życia i opanować można jedynie za pomocą gestu:

Kontury przedmiotów pozostają dość wyraźne, natomiast ich rozmieszczenie nie daje żadnego poczucia głębi, tak że ręce wyciągają się odruchowo przed siebie, by móc rozpoznać się w odległości.⁴⁷

Gdyby pokusić się o, wiele mówiącą w tym kontekście, interpretację psychoanalityczną tego symptomatycznego dla całego pisarstwa Robbe-Grilleta, fragmentu, należałoby powiedzieć, że pokazuje on dialektykę dotyku i oglądania. Jak pisał w swojej klasycznej rozprawie Freud⁴⁸, oglądanie wywodzi się z dotykania, które jest nieredukowalnym elementem budowania seksualnej więzi. Tymczasem u francuskiego prozaika mamy obraz odwrotny: to zmysł dotyku wywodzi się z wzrokowego postrzeżenia – powierzchnia ciała zostaje podstawiona w miejsce linii spojrzenia. Tyle że ów dotyk jest tu niemożliwy, bowiem widmowy okazuje się gest zatrzymany we własnej potencjalności. Zarazem jednak to właśnie ów niepełny ontologicznie gest tworzy wirtualne pole relacji między obiektami pojawiającymi się w tekście: rzeczami, światłem, rękami, narratorem. Relacje te można skrótowo opisać jako ścieranie się zasady rzeczywistości, realnej obecności świata, z regułą perwersji, która wiąże się z zasadą podglądania, czyli niedającego się zaspokoić pożądania upragnionego obiektu.

Robbe-Grillet tworzy więc sieć⁴⁹ zależności między obiektami, które zarazem stara się zneutralizować w pisarskim ruchu beznamiętnej obserwacji. Owa neutralność przedmiotów to, jak się zdaje, docelowy punkt jego artystycznych praktyk. Te zaś polegałyby na negatywnej procedurze „zwijania transcendencji” przedmiotów zakotwiczonych w świecie i przeniesieniu ich na poziom realności innego rzędu, którą jest właśnie immanentna, choć niejednorodna wirtualność. Ta ostatnia leży u podstaw całości, która nie jest apriorycznie dana, ale tworzy się w ruchu obserwacji, pisania, myślenia i afektywnej zmiany w sferze podmiotowości⁵⁰. Tak rozumiana całość jest heterogeniczna, powierzchniowa i wydana na łup tajemnicy postrzegania, zjawiania się oraz istnienia obiektów, którą zapisać może jedynie literatura. W powieści znakiem tej tajemnicy są oczy, które odwrotnie niż w słynnym stwierdzeniu Hegla nie stanowią „zwierciadła duszy”, lecz – jako znaki – ustanawiają porządki: figuratywnego odkształcenia języka, pustego miejsca w polu wiedzy i ślepej plamki w obrazie. W powieści czytamy:

⁴⁷ A. Robbe-Grillet, *Żaluzja*, s. 53.

⁴⁸ Por. Z. Freud *Trzy rozprawy z teorii seksualnej*, w: tegoż, *Życie seksualne*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 51-52.

⁴⁹ Por. M. Foucault *Dystans, aspekt, źródło*, s. 85-87.

⁵⁰ Robbe-Grillet proponowałby zatem wizję literatury jako sieci oraz literatury jako heterogenezy: możliwości traktowania języka prozy jako nauki myślenia. Por. G. Deleuze, F. Guattari *Co to jest filozofia?*, przeł. P. Pieniążek, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 219-220.

Szkice

Oczy A... są wielkie, błyszczące, zielone, otoczone długimi, wygiętymi ku górze rzęsami. Te oczy zdają się widoczne zawsze jakby *en face*, nawet jeśli twarz zwrócona jest profilem, są zawsze szeroko otwarte: A... nigdy nie opuszcza powiek.⁵¹

Tak przedstawiane oczy ucieleśniają nieruchomy czas, determinujący pozycję człowieka. Lecz ten czas nie jest dostępny jednostce ani za pomocą technik poznawczych, ani za pomocą wyobraźni: to czas tworzących się więzi między obiektami. Jak mówił Roland Barthes w pięknym eseju poświęconym autorowi „Gum”, chodzi w tym wypadku o pustą temporalność niezwykłego czasu, który jest, ale jest niczym⁵².

Opisane przez mnie paradygmaty nowoczesnego rekonfigurowania rzeczywistości i dyskursu realistycznego pozwalają zrozumieć dwie zasadnicze kwestie. Po pierwsze, realizm w nowoczesności (zarówno w literaturze, jak i w filozofii czy teorii) posiada nieprzedawnioną wartość poznawczą. Na poważnie traktowana kwestia realizmu każe więc podjąć refleksję nad problemami referencji i jej zakresu, autonomii pojęcia i pola dzieła sztuki, statusu obiektów, użyteczności pojęcia reprezentacji. Po drugie, owa sankcja epistemologiczna umożliwia potraktowanie realistycznie zorientowanej literatury i filozofii jako dyskursywnych praktyk istotnych egzystencjalnie. Owe praktyki są istotne dlatego, że dzięki nim podmioty mogą starać się przekroczyć granice świata utożsamianego, jakże często i pośpieszenie, z granicami języka⁵³. Proponowane w tym tekście modele pokazują dwa najciekawsze, moim zdaniem, sposoby podjęcia wyzwania, jakim jest aktualność realizmu. Parafrazując tytuł jednej z książek Umberto Eco⁵⁴, można powiedzieć, że głos zwolenników apokaliptycznych wizji kultury, jak i tych, którzy obstają przy jej wirtualnym statusie, łączy jedno: namiętność nie tyle do autonomicznych pojęć, dyskursów czy obrazów, ile do sekretu rzeczywistości, którego odkrywanie jest najważniejszą stawką w „realistycznej” grze estetycznej.

⁵¹ A. Robbe-Grillet *Żaluzja*, s. 145.

⁵² Por. R. Barthes *Literatura obiektywna*, przeł. A. Tatarkiewicz, w: R. Barthes *Mit i znak. Eseje*, wyb. i wstęp J. Błoński, PIW, Warszawa 1970, s. 230-231.

⁵³ Parafrazuję w tym miejscu, oczywiście, słynną tezę (5.6) Ludwiga Wittgensteina z *Traktatu logiczno-filozoficznego*.

⁵⁴ Por. U. Eco *Apokaliptycy i dostosowani. Komunikacja masowa a teorie kultury masowej*, przeł. P. Salwa, W.A.B., Warszawa 2010.

Abstract

Jakub MOMRO

The Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences

(Warszawa)

Jagiellonian University (Kraków)

Virtuality and apocalypse

The article is an attempt at presenting the dialectics of two paradigms of the modern approach to realism. On the one hand, in modern discourses – both philosophical-theoretical and literary – one can clearly see the problem of apocalypse understood both as a universal catastrophe of the world representable in language, and as a revelation of difficult (from ontological and cognitive perspective) relationship between subjectivity, world and discourse. On the other, however, the languages of modernity express modernist problems with validation of the status of objects and things subjected to the discourses of virtuality. The author analyses both crucial philosophical texts (Derrida, Deleuze, Baudrillard), as well as important literary works (Krasznahorkai, Robbe-Grillet).

Katarzyna BOJARSKA

Dwie wieże, dwa wydarzenia: Art Spiegelman i trauma odzyskana

W tamtej chwili czas się dla mnie zatrzymał, a kiedy
znów ruszył, był zwicnięty. Biegł zarówno do tyłu,
jak do przodu.¹

Art Spiegelman

Maus, obszerne rozmowy prowadzone przez Artę Spiegelmana z ocalałym z Zagłady ojcem, Vladkiem Spiegelmanem, ukazały się w wielu różnych formach i czasach, poczynając od trzystronicowej wersji z 1972 roku, serii pasków komiksowych publikowanych w magazynie „Raw” w latach 1980-1991², po dwa tomy powieści

- 1 *Ephemera and the Apocalypse*. Zapis wykładu wygłoszonego przez Artę Spiegelmana na Uniwersytecie Cooper Union, Nowy Jork, 10 września 2004, http://64.23.98.142/indy/autumn_2004/spiegelman_ephemera/i [dostęp online 05.05.2007].
- 2 „Raw” to magazyn założony w 1980 roku przez Artę Spiegelmana i jego partnerkę, Françoise Mouly. Czasopismo publikowało komiksy takich autorów, jak m.in. Kaz, Mark Newgarden, Gary Panter czy Charles Burns. Na marginesie warto wspomnieć, że technika komiksowa, jaką Spiegelman posłużył się w *Mausie*, jak również w *In the Shadow of No Towers*, należy do tak zwanego kanonu undergroundowego. Undergroundowa estetyka ukształtowała się w USA w opozycji do zasad ustanowionych w 1954 roku przez Code of the Comics Magazine Association of America. Akt ten powstał w wyniku umowy między wydawcami i miał doprowadzić do ograniczenia i wykluczenia nieprzyzwoitych treści i obrazów z publikacji komiksowych. Komiksy undergroundowe celowo szokowały wizerunkami perwersyjnego seksu, zażywania narkotyków i innymi społecznymi zachowaniami. *Maus* wielokrotnie odsyła do swoich undergroundowych korzeni, czego najlepszym przykładem jest swoiście proto-*Mausowa* „wkładka” „Więzień piekielnej planety”.

graficznej *Maus: A Survivor's Tale* (1986) oraz *My Father Bleeds History* (1991)³. W 1992 nowojorskie Museum of Modern Art przygotowało wystawę plansz *Mausa*, jak również innych materiałów towarzyszących powstawaniu książki, dwa lata później wydano CD-ROM w znacznej mierze składający się z materiałów prezentowanych na wystawie. Dobrze widać, że hybrydyczny charakter tego dzieła wykracza daleko poza okładki samej książki. W istocie to, co Spiegelman przedstawił jako *Maus*, książką, czy też wyłącznie książką, nigdy nie było. To podwójna autobiografia odgrywana w poszczególnych aktach rozmów i aktach pamięci jej dwóch głównych bohaterów: ojca (Vladka) i syna (Arta) i przy milczącej obecności nieżyjącej Andzi Spiegelman, której dzienniki i zapiski Vladek spalił w akcie wściekłego żalu po jej samobójczej śmierci. Do dziś o *Mausie* napisano setki artykułów, tekstów krytycznych i rozpraw naukowych⁴.

Spiegelman choć nie przestał budzić kontrowersji, został uznany za klasyka, za głos drugiego pokolenia przełamujący upamiętniające konwencje mówienia o Zagładzie, za przedstawiciela pokolenia postpamięci, rewelatora języka komiksowego i języka świadectwa. W dyskusjach nad „stosownością formy” *Mausa* powracał argument dotyczący tego, że nie sposób traktować go jako dzieło fikcyjne nie tylko dlatego, że autor zdecydował się swój komiksowy świat Zagłady zaludnić myszami (Żydzi), świniami (Polacy), kotami (Niemcy), żabami (Francuzi) czy psami (Amerykanie), ale również przez wzgląd na to, że wiele innych jego wyborów artystycznych przełamuje, jeśli nie neguje realistyczną konwencję *non-fiction*. *Maus* przysparzał krytykom i interpretatorom wielu problemów⁵: z jednej strony absurdałne wydawało się bowiem potraktowanie go jako materiału (a na-

3 Polski przekład obu tomów autorstwa Piotra Bikonta ukazał się nakładem wydawnictwa Post (Kraków) w 2001 roku jako: *Maus I. Opowieść ocalałego. Mój ojciec krwawi historią* oraz *Maus II. Opowieść ocalałego. I tu się zaczęły moje kłopoty*.

4 Z okazji 25. rocznicy wydania *Mausa*, jedyne komiksu, który jak dotąd otrzymał Nagrodę Pulitzera, jego autor, Art Spiegelman, zdecydował się opublikować obszerny tom zatytułowany *MetaMaus*. Znalazły się w nim transkrypcje wywiadów Spiegelmana z ojcem, długa rozmowa z samym Artem i krótsza z jego żoną, Françoise, i dziećmi, Nadją i Dashem, wczesne szkice do *Mausa*; a także liczne reprodukcje rozmaitych inspiracji od Kaczora Donalda po Primo Levego. Ponadto książkę towarzyszy DVD z archiwum dźwiękowym *Mausa*. Zob. A. Spiegelman *MetaMaus: A Look Inside a Modern Classic, Maus* (książka + DVD-R), Pantheon, New York 2011.

5 Wśród publikacji, które ukazały się w Polsce, na szczególną uwagę zasługują: J. Jarniewicz *Myszy i ludzie*, „Literatura na Świecie” 1997 nr 10-11, s. 419-424; J. Jarzębski *Myszy i inne zwierzęta*, „Tygodnik Powszechny” 20.05.2001; K. Dunin *Polskie Świnie*, „ResPublica Nowa” 2001 nr 6; *Jak wyśpiewać sekcję zwłok?* Rozmowa redakcyjna z udziałem Lidii Burskiej, Andrzeja Chłopeckiego, Małgorzaty Dziewulskiej, Piotra Gruszczyńskiego, Marii Poprzęckiej i Marka Zaleskiego, „ResPublica Nowa” 2001 nr 7, s. 75-82; M. Czuba *Jagłada, myszy, świnię*, „Polityka” 2001 nr 17, s. 52-54; a także *Rysunek sprawozdawczy. Z Artem Spiegelmanem rozmawia Konstanty Gebert*, „Midrasz” 2001 nr 9, s. 45-47.

wet źródła) historycznego, z drugiej Spiegelman wielokrotnie nalegał, że jego dzieło nie ma charakteru fikcyjnego. Zasadniczy problem dotyczący *Mausa* podsumowują słowa krytyczki, Arlene Fish Wilner: „najbardziej oczywisty rozdźwięk zachodzi rzecz jasna między eskapizmem często kojarzonym z planszami komiksowymi a przerażającym realizmem podjętego przez Spiegelmana tematu”⁶.

Formalny „eksperyment” Spiegelmana Terence Des Pres nazywa tarczą chroniącą twórcę przed nieprzedstawialnością realnego. Píše: „Wydaje się oczywiste, że bajka o kotach i myszach, jak również format książki komiksowej, mają za zadanie po brechtowsku wyalienować odbiorcę, sprowokować go i wymusić nową uwagę wobec starej historii”⁷. Ta „stara historia” to ciężar powagi i przekonanie o konieczności tworzenia mimetycznej opowieści, prawdopodobnej a *de facto* skonwencjonalizowanej jako wspomnienie z czasów grozy i pogardy. *Maus* nie pozwala na komfort łatwego oswojenia i rozbrojenia formy, a także rozpoznania się w formie, wprowadza odbiorcę w stan dyskomfortu zbliżonego do tego, który sam odczuwa w obliczu swojej i nie-swojej pamięci. Nawet jeśli forma ta nie zawsze okazywała się skuteczna czy też możliwa do zaakceptowania, trudno nie docenić jej krytycznego potencjału, trudno zignorować realistyczny wysiłek dotknięcia realnego a nie zatapiania się w czystej niemożności.

Po wydaniu *Mausa* Spiegelman nie rysował i nie pisał komiksów przez następne piętnaście lat. Zamiast tego zajmował się tworzeniem zapadających w pamięć, a niekiedy skandalizujących okładek tygodnika „New Yorker”, stał się ekspertem od komiksu, autorem dziesiątek wstępów do książek i antologii innych pisarzy, promotorem amerykańskiej i europejskiej undergroundowej sceny komiksowej, często nieznanym dotąd twórców komiksowych, wydawcą i redaktorem zbiorowych opracowań, rozmówcą wielu krytyków. Sam nie pisał. Jak mówi w jednym z wywiadów, dopiero doświadczenie związane z wydarzeniami 11 września 2001 roku w Nowym Jorku skłoniły go do ponownego sięgnięcia po medium komiksowe. W *In the Shadow of No Towers* (2004), gdzie ponownie kryzys historyczny figuruje jako historia rodzinna i opowieść autobiograficzna, motorem narracji tekstowo-obrazowej staje się trauma nie odziedziczona, ale własna, historyczna katastrofa doświadczana bezpośrednio i na żywo. Historia powszechna i historia Spiegelmanów znów na siebie zachodzą w momencie grozy i paradoksalnie ciężar związany z postpamięcią zostaje w pewnym sensie zawieszony⁸. Artysta bierze tu na siebie odpowiedzialność nie tylko za pamięć (dotyczącą historycznego samo-rozumienia), ale także, a może przede wszystkim za samego siebie; odpowiedzialność, któ-

6 Zob. *Considering Maus: Approaches to Art Spiegelman's „Survivors Tale” of the Holocaust*, ed. D.R. Geis, University Alabama Press, Tuscaloosa 2007 (teksty m.in. M.G. Levine, B.A. Katz, N.K. Miller, M. Rothberg, A.F. Wilner i in.).

7 T. Des Pres *Holocaust Laughter?*, w: *Writing and the Holocaust*, ed. B. Lang, Holmes&Meier, New York 1988, s. 228-229.

8 Zob. K. Orbán *Trauma and Visuality: Art Spiegelman's Maus and In the Shadow of No Towers*, „Representations” winter 2007 no. 97, s. 57-89.

ra kładzie nacisk na konieczność osobistego i bezwarunkowego zaangażowania w proces podejmowania (artystycznych, moralnych, politycznych) decyzji. W *In the Shadow of No Towers* Spiegelman zdaje się pokazywać – co z początku wydaje się paradoksalne – że ruch pamięci niekoniecznie łączy się z przeszłością. Pamięć nie tylko zabezpiecza i przechowuje przeszłość, jest też zawsze zwrócona w stronę przyszłości, tego, co nadchodzi, co wydarzy się jutro.

Narrator *In the Shadow of No Towers* bywa Artem-Myszą, a nawet cała rodzina Spiegelmanów zostaje przedstawiona jako myszy w sytuacji, kiedy autorowi zależy na podkreśleniu ich osobności i/lub obcości. Relacja między *In the Shadow of No Towers* a *Mausem* zostaje najmocniej ustanowiona za pośrednictwem dymu. Traumatyczne wspomnienie smrodu spalenizny, który ogarnął dolny Manhattan po zawaleniu się Twin Towers, a właściwie zmaganie się z jego komiksową reprezentacją przywodzi narratorowi na myśl obozowe wspomnienia ojca: „Pamiętał, jak ojciec próbował opisać, jaki zapach miał dym w Auschwitz. Wszystko, co był w stanie powiedzieć, to, że to «nie do opisania». Tak właśnie pachniało powietrze na Dolnym Manhattanie po 11 września!”. Związek między jedną a drugą przeszłością, między jednym a drugim wspomnieniem opiera się na doświadczeniu somatycznym, cielesnym, jakby w ciele właśnie zakorzenione miało być to, co teoretycy nazywają międzypokoleniowym łańcuchem transmisji pamięci traumatycznej i jej odgrywania⁹.

Nie wydaje mi się, aby słuszne było stwierdzenie, że Spiegelman widzi i doświadcza jednego zdarzenia (ataków na Twin Towers i ich zburzenia) przez konceptualny ekran innego wydarzenia (Zagłady). Wręcz przeciwnie, dziesięć plansz oddających jego „niezapośredniczoną” traumę z całą mocą dowodzi, co postaram się wykazać, nie tylko nieporównywalności tych dwóch wydarzeń, ale przede wszystkim tego, że w 2001 roku doświadcza się inaczej, inaczej się widzi i inaczej (nie)pamięta. Innymi słowy, można powiedzieć, że w kontekście *Mausa* problem obrazu w reprezentacji Zagłady ściśle wiąże się z kondycją ówczesnej kultury wizualnej (której warunki i ramy stanowią raczej przeszkodę dla bycia czy stawiania się świadkiem), podczas gdy w kontekście reprezentacji ataku na World Trade Center te same warunki współczesne wobec wydarzenia stały się problematycznym sposobem zaświadczenia, który stanowi przeszkodę dla uhistorycznienia.

9 Amerykański pisarz młodego pokolenia Jonathan Safran Foer opublikował powieść *Strasznie głośno, niesamowicie blisko* (2005), W.A.B., Warszawa 2007, w której ataki 11 września stają się punktem wyjścia dla opowieści o dziewięcioletnim Oskarze Schellu, który próbuje sobie poradzić z żałobą po tragicznej śmierci ojca w jednej z wież WTC. Historia sięga czasów II wojny światowej – tematu pierwszej powieści Foera *Wszystko jest iluminacją* (2002), która przyniosła mu rozgłos. *Strasznie głośno, niesamowicie blisko* w przeciwieństwie do pierwszej powieści posługuje się licznymi eksperymentalnymi technikami łączenia słowa i obrazu. To wzajemne ich połączenie a właściwie skażenie, jak również obecność podobnych wątków związanych z traumą, jej międzypokoleniową transmisją i zapomnieniem, wydaje się w interesujący sposób łączyć Foera i Spiegelmana.

Szkice

Na zakończenie tej części pragnę przywołać słowa Judith Butler, które pochodzą z jej własnej interwencji w obliczu wydarzenia, jakim był i nie przestaje być 11 września:

Chciałabym położyć nacisk na fakt, że rama dla rozumienia przemocy wyłania się wspólnie z doświadczeniem, jak również, że jej działanie skierowane jest zarówno na wykluczenie pewnych pytań, pewnych kwestii historycznych, jak również na ustanowienie moralnego uzasadnienia odwetu. Zasadniczą sprawą jest zajęcie się tą ramą, jako że to ona decyduje z całą mocą o tym, co możemy usłyszeć, czy jakiś pogląd zostanie uznany za wyjaśnienie czy za oczyszczenie, czy możemy usłyszeć różnicę i przestrzegać jej.¹⁰

Postaram się pokazać, w jaki sposób Spiegelman zajmuje się ową ramą i jaką wobec niej zajmuje pozycję, jak usiłuje ją dekonstruować, przekształcać, wydobywać pewne pytania i kwestie historyczne, nastrajać siebie i swojego odbiorcę na inne słyszenie czy też inne słuchanie. Art Spiegelman – komiksiarz w czasach terroru.

Data

W książce poświęconej jednemu obrazowi Gerharda Richtera, *September*, amerykański krytyk sztuki, Robert Storr podkreśla z całą mocą, jak wyjątkowe wydaje się to, że w odniesieniu do tego wydarzenia (jak żadnego innego) używa się zapisu 9/11 zamiast 9/11/01, a więc skrótu (miesiąca i dnia) zamiast pełnej daty z uwzględnieniem roku. Czemu miałyby to służyć? Dlaczego nie w pełni? Czyżby chodziło o to, aby wydarzenie to niejako wyrwać z historii, z dziejów, naznaczyć je hasłem, niczym brandem. Oznaczając tę datę wyłącznie jako 9/11 nadaje się wydarzeniu wyjątkowość, szczególność, wyróżnia ów dzień spośród innych dat, kiedy miały miejsca inne krwawe ataki, wojny etc. Storr zauważa, że choć Franklin Delano Roosevelt nazwał dzień ataku na Pearl Harbour „dniem, który przetrwa w infamii”, nie mówi się przecież o 12/7; nie mówi się też o zrzuconiu przez Amerykanów bomby atomowej na Hiroszimę w 1945 roku jako o 8/6. Autor dotyka jeszcze innej istotnej kwestii (świadczącej w jego przekonaniu o ignorancji i zadufaniu USA), w najnowszej historii obu Ameryk jest przecież inny 9/11, 11 września 1973 roku, dzień, kiedy generał Augusto Pinochet obalił legalnie wybranego prezydenta Chile, Salvadora Allende, wprowadzając reżim terroru, przemocy, tortur, który pociągnął za sobą tysiące ofiar, zamordowanych, zaginionych etc.¹¹ Dlaczego to wydarzenie nie ma w zasadzie nazwy, dlaczego oznacza je data, w dodatku niekompletna, która, jak zauważył Jacques Derrida, odsyła do amerykańskiego numeru alarmowego (911), stanowi więc o absolutnym stanie wyjątkowym, stanie alarmu.

10 J. Butler *Explanation and Exoneration or What We Can Hear*, „Grey Room” spring 2002 no. 07, s. 59.

11 R. Storr *September. A History Painting by Gerhard Richter*, afterword Sir B. Urquhart, Tate Publishing, London 2011, s. 11.

Bojarska Dwie wieże, dwa wydarzenia...

Autor *Pisma i różnicy* twierdzi, że prawdziwe wydarzenie, które zostawia swój własny znak, jest pojedyncze i bezprecedensowe, znaczy datę w historii – zdarza się po raz pierwszy i ostatni, nie potrafimy go zidentyfikować, określić, rozpoznać, ani zanalizować, ale czujemy (czujemy, bardziej niż wiemy), że powinno pozostać w sferze tego, co nie daje się usunąć z pamięci. Jednocześnie jeśli nieustannie powracamy do kwestii swoistej bezimienności tego wydarzenia, dowodzimy, że język przyznaje się do bezwładności i bezsilności i sprowadza się do mechanicznego powtarzania liczb, do czegoś na kształt rytualnej inkantacji. Derrida stwierdza:

Powtarzamy to, musimy to powtarzać, i tym bardziej konieczne jest powtarzanie tego, im dłużej nie wiemy, co jest nazwane w ten sposób, jak gdyby po to, by za jednym zamachem wyegzorczyć dwa czasy: z jednej strony przyzwać jak gdyby magicznie tę rzecz samą, strach lub grozę, które ona wywołuje, z drugiej zaprzeczyć tak precyzyjnie, jak to tylko możliwe, temu językowemu aktowi, tej enuncjacji naszej bezsilności w nazwaniu tego we właściwy sposób, w scharakteryzowaniu, w pomyśleniu owej rzeczy, w wyjściu poza zwyczajową deiktyczność daty.¹²

Widać stąd zatem, że jeśli wydarzenie, jakim są ataki 11 września 2001 roku, potraktować jako „wydarzenie”, już od początku jest ono ustanawiane (konstruowane) jako trauma¹³. Ważne zatem, by oddzielić (idąc tropem Derridy) wydarzenie od wrażenia, a następnie dalej prowadzić pracę rozróżniania i różnicowania. Wrażenie, że 11 września jest wielkim wydarzeniem, trudno podważyć. Szczególnie, że to wrażenie na skalę globalną, którego nie sposób oddzielić od afektów, interpretacji, retoryki i ideologii. Derrida wskazuje, że w istocie to dwa przenikające się ze sobą i czasami trudne do oddzielenia wrażenia: z jednej strony współczucie, smutek w obliczu bólu, śmierci i utraty, odraza wobec przemocy, oburzenie i potępienie, które powinny być bezgraniczne, bezwarunkowe i nieskazitelne, z drugiej zaś strony wrażenia – ukształtowane przez polityczne i kulturowe interpretacje – które sprawiają, że wierzymy, iż to jest „wielkie wydarzenie”. Pamiętać należy, że między nagim faktem (faktem, że coś zachodzi, zaskakuje) a całym systemem, który produkuje i reprodukuje informacje o tym fakcie, zachodzą niezwykle złożone relacje. Aby skonstruować wydarzenie nie wystarczy przy użyciu zaawansowanej technologii czy materiałów wybuchowych spowodować śmierć kilku tysięcy cywi-

12 Cyt za: G. Borradori *Filozofia w czasach terroru: rozmowy z Jürgenem Habermasem i Jacques'em Derridą*, przeł. A. Karalus, M. Kilanowski, B. Orlewski, red. i wstęp A. Szahaj, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008, s. 117.

13 W duchu derridiańskim: wydarzenie jest tym, co przybywa i przybywając okazuje się niespodzianką – zaskakuje i zawiesza zdolność pojmowania: wydarzenie jest przede wszystkim tym, czego (jeszcze) nie pojmujemy. Zawiera się w tym – w fakcie, że nie pojmujemy: w tym braku pojmowania. Z konieczności pojawia się ruch przywłaszczania (pojęcia, rozpoznania opisanego, interpretacji etc.) i chociaż jest on nieredukowalny i nieuchronny, to nie istnieje wydarzenie godne swojej nazwy, jeśli to przywłaszczenie nie potknie się o jakąś granicę.

łów. Potrzebna jest do tego cała rama. Nawet szok nie jest ani naturalny, ani w pełni spontaniczny.

Czy ataki 11 września 2001 roku na USA były nieprzewidywalne a tym samym absolutnie zaskakujące? Zgadzam się z Derridą, że przewidzenie ataku „terrorystycznego” na symboliczny budynek czy instytucję państwa-symbolu świata zachodniego nie było niemożliwe. Co więcej, zostało już ono wielokrotnie wyobrażone i przedstawione przez kulturę popularną: filmy katastroficzne, gry komputerowe, literaturę science-fiction czy komiksy o superbohaterach. Nie można więc powiedzieć, że to co się stało, było niewyobrażalne, przeciwnie, wydarzało się już wielokrotnie właśnie w wyobraźni. Stąd też wynika konieczność rekonstrukcji fantazmatów (miłości i nienawiści), którymi karmi się kultura popularna¹⁴.

Czy przekraczają one granice rozumienia i dynamiki mechanizmów geopolitycznych? Pisano przecież obszernie, że pod wieloma względami wydarzenie to jest późnym efektem zimnej wojny, czasów, kiedy USA szkoliły i ekwipowały wrogów ZSRR także poza Afganistanem. Co zatem znaczy wciąż powtarzane w tym kontekście „wielkie wydarzenie”? Derrida przypomina, że jakościowo porównywalne morderstwa, a często większe, jeśli liczyć ofiary (choć martwych w różnych częściach globu liczy się inaczej), nigdy nie powodują tak intensywnego wrażenia, jeśli dzieją się poza Europą i Ameryką¹⁵. A zatem tym, co stanowi o wielkości i nowości tego wydarzenia, jest fakt zdestabilizowania superwładzy, obsadzonej w roli strażnika dominującego na świecie porządku, fakt zdestabilizowania tego porządku. To rana zadana globalnie: sprowadzenie koszmaru absolutnej niestabilności do świata stałej i solidnej architektury. To spełnienie fantazji apokaliptycznej, która karmiła się dotąd obrazami trzęsień ziemi, wybuchów wulkanów, powodzi, huraganów, katastrof kosmicznych etc. Ataki 11 września 2001 roku rozbiły spójność amerykańskiego miejskiego krajobrazu, którego chlubę stanowiły emblematy jego własnej niezłomności i stabilności – drapacze chmur – teraz na oczach wszystkich objawiające swoją kruchość i zniszczalność¹⁶.

14 Zob. S. Žižek *Welcome to the Desert of the Real: Five Essays on September 11 and Related Dates*, Verso, Londyn 2002.

15 Zob. G. Borradori *Filozofia w czasach terroru...*, s. 122.

16 W tym kontekście warto wspomnieć zamach terrorystyczny w Oklahoma City, który miał miejsce 19 kwietnia 1995 przed budynkiem federalnym. Wybuchła wówczas wypełniona ropą i nawozem azotowym ciężarówka, powodując zawalenie się 7-piętrowego budynku (siedem pięter to nie wieżowiec!) i śmierć 168 osób oraz zranienie 680. Wybuch uszkodził 324 budynki w promieniu 6 ulic, spłonęło 86 samochodów, w 258 pobliskich budynkach popękały szyby. Straty oszacowano na 652 miliony dolarów. Z zeznań jednego ze sprawców, Timothy’ego McVeigha, wynika, że atak miał stanowić zemstę za oblężenie w Waco, które skończyło się 19 kwietnia 1993 r. szturmem budynku okupowanego przez wyznawców apokaliptycznej sekty Gałąź Dawidowa dowodzonej przez guru Davida Koresha.

Architektura plansz

Format *In the Shadow of No Towers* nie przypomina zupełnie „książkowych” rozmiarów *Mausa*, i właściwie nie nadaje się do (swobodnego) czytania. Powiela (powtarza) on rozmiar broadsheet’a, jakim jest „New York Times” (9,5 na 14 cali). Komiks Spiegelmana po otwarciu (i przeczytaniu odautorskiego wstępu) należy obrócić o 90 stopni zgodnie z kierunkiem wskazówek zegara. Pierwsza część książki to dziesięć wielobarwnych i niezwykle heterogenicznych plansz, które składają się z licznych nieregularnie rozmieszczonych poziomych, pionowych i skośnych układów, klatek i pasków. W jedynym z wywiadów Spiegelman zwrócił uwagę na to, że w języku angielskim słowo „story” ma podwójne znaczenie: z jednej strony to oczywiście opowieść, fabuła, z drugiej zaś kondygnacja budynku, i zaznaczył, że rozmiar *In the Shadow of No Towers* ma stanowić paralelę dla rozmiaru bliźniaczych wież¹⁷. Ponadto książka wykonana jest z twardej, stosunkowo grubej tektury. Doświadczenie czytania/oglądania staje się zatem przygodą całego ciała.

Każda plansza tej książki funkcjonuje jak obraz: ujęta w ramy konstrukcja, której odcodowanie może nastąpić dopiero po żmudnym procesie lektury. Posiada ona nie tylko różne poziomy znaczeń, ale przede wszystkim wiele poziomów tekstowych i obrazowych odniesień, które raz po raz zaczepiają o siebie i na siebie zachodzą. Ruch „odczytywania” odbywa się zatem nie tylko po powierzchni planszy, ale także w głąb. Można nawet powiedzieć, że w pewnym sensie ów ruch to dynamika wędrówki po planszy niczym po budynku; wędrówki krokiem niepewnym, z obecnym na horyzoncie widmem zagubienia. Książka ta ma iście kubiistyczny charakter: łączy wielość perspektyw i niewspółmierność ujęć; narratorzy i bohaterowie patrzą i mówią z wielu stron w tym samym momencie doprowadzając do ruiny wszelką linearną logikę czasowości a nawet nielinearną logikę pamięci. Plansza-obraz daje silny efekt uderzeniowy, operuje nagłością i bezpośredniością, które jednak są dopiero zapowiedzią długotrwałego procesu odcodowywania czy odpakowywania znaczeń. To rozpakowywanie ich w głowie przypomina rozbijanie bomb.

Plansze *In the Shadow of No Towers* są niczym widok stołu, na którym układa się, rozkłada, rozmieszcza, zestawia rozmaite „wycinane” kawałki wspomnień lub obrazów, strzępy rozmów i własnych niewypowiedzianych myśli. W ten sposób powstają najbardziej zaskakujące analogie, które (w sensie wizualnym, obrazowym, tekstowym, ale i głębszym) organizują reprezentację tamtego wydarzenia i doświadczenia jego traumatyzujących skutków: przeżyć członków rodziny Spiegelmanów, refleksji nad stanem polityki USA i nad (nie)możnością reprezentacji licznych konfliktujących emocji. W sposób dużo bardziej subtelny autor ustanawia kolejną analogię: między pierwszą częścią książki a drugą, składającą się z wy-

17 Por. Art Spiegelman. *Conversations*, ed. J. Witek, University Press of Mississippi, Jackson 2007.

branych przez Spiegelmana przedruków plansz historycznych komiksów. Nie chodzi tu rzecz jasna o proste „historia lubi się powtarzać”, ale o nieco głębszą refleksję nad naturą konstrukcji historycznej w określonym kontekście dominującej ideologii i obrazu Ameryki. Zarówno pierwszą, jak drugą część książki poprzedzają dwustronicowe teksty, w których autor wyjaśnia okoliczności powstania książki i włączenia do niej owych historycznych cytatów. Tekst zapowiadający drugą część to rodzaj skróconej historii gazetowego komiksu w USA.

Ta książka to tekstowo-obrazowy dziennik¹⁸ dni, tygodni i miesięcy po 11 września 2001 pomieszczony w dziesięciu rozdziałach. Chaotyczne i gęste plansze oddają to, co można by nazwać szaleńczą jednoczesnością, która zdominowała doświadczenie tego wrześniowego dnia. Spiegelmanowi udaje się rozstrzelić tę narrację między wiele różnych czasów, miejsc, rejestrów i głosów, co można by uznać za symptom szaleństwa (traumy), jednak pod tą chaotyczną powierzchnią płynie skrupulatnie przemyślana konstrukcja, którą nazywam realizmem traumatycznym. Leitmotiv opowieści stanowi płonąca i zawalająca się wieża, która powraca na kolejnych planszach jako moment i obraz zastygnięty w czasie, „stop klatka”, do której wraca się, by raz jeszcze w pełni doświadczyć jej upadku, by go wreszcie zobaczyć, i która powraca by nawiedzać zdruzgotaną psychikę bohatera. To obraz zapisany na spodzie powieki. We wstępie Spiegelman nie pozostawia wątpliwości, że motorem dla stworzenia tej książki była z jednej strony niepohamowana żaloba, smutek i potępienie dla ślepej przemocy, z drugiej zaś polityczna mobilizacja związana z Bushowską ideologią odwetu, kolonialną przygodą USA na Bliskim Wschodzie; świeże rany i stare paranoje.

In the Shadow of No Towers to dzieło oporne (w znacznie większym stopniu niż *Maus*), a każda próba opowiedzenia komiksu musi skończyć się niepowodzeniem, nie sposób bowiem oddać złożonej dynamiki nie tylko relacji między słowem a obrazem, ale także pomiędzy poszczególnymi frazami, poszczególnymi obrazami. Treści (formy) tego, co Spiegelman zawarł w tej książce, nie sposób po prostu przekazać, należałoby ją zreprodukować. A wynika to przede wszystkim z tego, że autor podjął wysiłek stworzenia zapisu wydarzenia możliwie nietelewizyjny i możliwie przez to nieprzeźroczysty i polityczny zarazem. Wspomniana wieloperspektywiczność, polifoniczność i zaskakujące powinowactwa a przede wszystkim autorski głos i materialność tej opowieści zakorzeniają ją głęboko w pozatelewizyjnej rzeczywistości, w traumie wypadającej poza ramę skonstruowaną i nieustannie ponawianą przez obowiązujący porządek doświadczenia. Spontaniczne odczucie

18 Spiegelman nazywa tę książkę „slow-motion diary”, czyli dziennikiem w zwolnionym tempie. Zastrzega, że choćby chciał, nie jest w stanie stać się komiksiarzem politycznym, komentującym na gorąco przebieg wydarzeń. Pracuje bowiem zbyt wolno (wstęp do *In the Shadow of No Towers*, strony nienumerowane). W tym właśnie zdaje się leżeć jego siła. Gdyby nie pracował tak wolno, a więc nie wytworzył koniecznego (ironicznego) dystansu, prawdopodobnie pisałby wiersze, które tak go nie poruszały i których Nowy Jork był pełen po 11 września 2001 roku.

zakorzenienia spowodowane „byciem tam” i, paradoksalnie, niebyciem patriotą, niespełnieniem. Realizm tego przedstawienia skupia się na oporze przeciw realizmowi telewizyjnych powtórzeń, przeciw archiwum obrazów i emocji, które raz za razem można aktywować, by spełniły swoją modelującą rolę.

Co-mix¹⁹

11 września kazał Spiegelmanowi sięgnąć do własnej głowy i tego, co przez te wszystkie lata od ukończenia *Mausa* się tam odkładało, w sensie doświadczenia historycznego, ale i czytelniczego. W obliczu przeżycia szoku związanego z atakami i frustracji związanej z amerykańską polityką, autor udaje się na wycieczkę sto lat (komiksu) wstecz, żeby znaleźć sens tego, czego doświadcza, i język (wizualny i werbalny) do wyrażenia swojego doświadczenia, a także, co sam deklaruje, przestrzeni do znalezienia przewrotnego pocieszenia: to tylko powtórzenie z (pewną) różnicą. Na drugą część *In the Shadow of No Towers* („Comic Supplement”) składają się przedruki historycznych plansz komiksowych: te same wątki i obsesje amerykańskiego ducha, starannie dobrane motywy i postaci, sytuacje, czasami jakby zapowiedź tego, co się stało, albo przepowiednia tego, co ma się stać.

Spiegelman tak mówi o swojej wyprawie w świat historycznych komiksów prasowych: „Jedynie artefakty, które mogły przedrzeć się przez cały ten system obronny przed zalewem wizerunków płonących wież, były stare paski komiksowe; żywotne, bezpretensjonalne zjawy z optymistycznego początku XX wieku”²⁰. Cemu ma służyć ten powrót, odwrót? Czego Spiegelman naprawdę szuka w historycznych paskach i planszach komiksowych? I dlaczego decyduje się, by to właśnie tych siedem plansz towarzyszyło jego dziesięciu? Z jednej strony wydaje się, że w ten sposób Spiegelman chce się wpisać w pewną tradycję komiksowego komentowania rzeczywistości, której daleko od dziecinnej i niewinnej lekkości czy żartu, i która, jeśli potraktować ją poważnie, ma o wiele więcej do powiedzenia niż bylibyśmy skłonni przyznać. Cytując te historyczne plansze wykonuje za swoich odbiorców wysiłek tworzenia swoistych obrazów dialektycznych czy też konstelacji, które rozbłyskują znaczeniem w momencie grozy. Spiegelman i tutaj, podobnie jak w *Mausie* sięga do opowieści innych i podobnie jak tam, tu także poka-

19 Spiegelman proponuje, by posługiwać się słowem „comix” zamiast „comics”, żeby podkreślić mieszanekę (mix) obrazu i tekstu, z jednej strony, z drugiej zaś – aby oddalić ją od kontekstu lekkiego, żartobliwego, komicznego związanego z komiksowymi żartami i komiksami dla dzieci. O wyborze tym pisali m.in. D. LaCapra (*Twice the Night Before Christmas: Art Spiegelman's Maus*, w: tegoż *History and Memory after Auschwitz*, Cornell University Press, Ithaca–London 1998, s. 145) oraz J.E. Young (*The Holocaust as Vicarious Past: Art Spiegelman's „Maus” and the Afterimages of History*, „Critical Inquiry” vol. 24 no. 3, s. 27).

20 A. Spiegelman *Comic Supplement*, w: tegoż *In the Shadow of No Towers*, Pantheon Books, New York 2004.

zuje, w jaki sposób sam uwikłany jest w te opowieści i jak one wikłają się w jego opowieść²¹.

Spiegelman zaprzęga słowa, obrazy i mieszanki słowno-obrazowe do odegrania czy też odtworzenia niemożności widzenia, ale i niemożności niepatrzenia razem. Struktura poszczególnych plansz, na co starałam się już zwracać uwagę, zmusza odbiorcę do nieustannego ruchu: cofania się i wybiegania o kilka klatek wprzód, patrzenia na fragmenty tekstu, do odkodowywania obrazów, odszyfrowywania wizualnych cytatów. W tym wymuszonym ruchu (a właściwie odbiorczej ruchliwości), błędzeniu wzrokiem, słowa nabierają niezwyklej materialności, a obrazy stają się pełne treści. Ruch ten, za francuskim teoretykiem sztuki komiksowej możemy nazwać *tressage*, czyli rozciągniętym w czasie procesem tworzenia sieci wizualnych i semantycznych korespondencji²².

Komiks jako sztuka sekwencyjna potencjalnie umożliwia dużą złożoność i subtelność powiązań zarówno w układach przestrzennych poszczególnych kadrów, pasków i paneli, jak i w relacjach czasowych między kolejnymi partiami narracyjnymi i dialogami. Połączenie synchroniczności komiksowego *tableau* jako układu przede wszystkim przestrzennego z narracyjnym trwaniem poszczególnych sekwencji jako układów czasowych może ciążyć w jednym lub drugim kierunku. W wypadku *In the Shadow of No Towers* efekt *tableau* przeważa: obrazy i ich konstelacje dominują do tego stopnia, że niekiedy stawiają opór partiom narracyjnym, przyprowadzają o zawrót głowy: jedno motywy przechodzą w drugie, przenikają, wzajemnie się komentują i znoszą. Skojarzeniami rządzi pokretna logika, ukryte paralele, balansowanie na granicy sensu, innym razem na granicy dobrego smaku czy akceptowalności (skojarzeń czy aluzji). Strategię artystyczną Spiegelmana można by nazwać sztuką układania różnicy. Jak pisze Georges Didi-Huberman: „Pokazujemy, przedstawiamy o tyle, o ile rozmieszczamy: nie same rzeczy – ponieważ układać coś, to tyle, co komponować w obraz czy prosty katalog – ale ich różnice, ich

21 W kontekście tym nie sposób nie wspomnieć jeszcze innej literackiej próby powiązania historii, komiksu i historii komiksu. Myślę tu o nieprzełożonej dotychczas na język polski, nagrodzonej w 2001 roku Pulitzerem, powieści Michaela Chabona *The Amazing Adventures of Kavalier and Clay*. Jest to historia dwóch kuzynów: czeskiego artysty Josefa Kavaliera i mieszkającego na Brooklynie Sammy'ego Klaymana. Praski Żyd, Kavalier, uciekając przed Zagładą z czeskiej Pragi trafia do Nowego Jorku i wspólnie z Clayem stają się głównymi bohaterami złotej ery komiksu. Tworzą wspólnie antyfaszystowskiego super-bohatera imieniem *Escapist*. Chabon w niezwyklej sposób opowiada wiele historii naraz. Trudno w przypisie zmieścić całe bogactwo tej książki zarówno w jej warstwie treściowej, jak i formalnej. Poprzestanę więc na tym ubogim streszczeniu. Zob. także katalog z wystawy *Heroes. Freaks and Super-Rabbis. The Jewish Dimesnion of Comic Art*, która miała miejsce w Muzeum Żydowskim w Berlinie od 30 kwietnia do 8 sierpnia 2010.

22 Zob. T. Groensteen *The System of Comics*, trans. B. Beaty, N.N. Jackson, University of Mississippi Press, Jackson 2007.

wzajemne zderzenia, konfrontacje, konflikty”²³. Montaż staje się tu metodą poznania, tym, co ma pozwolić przedrzeć się pod powłokę rzeczywistości skonstruowanej. Podobnie jak w okresie międzywojennym jest chwytem zrodzonym z wojny, uznającym chaos świata i kryzys percepcji²⁴. Spiegelmanowski montaż jest również metodą postpopartowską, samoświadomym chwytem manipulacji przeciw manipulacji. Ten rodzaj poznania poprzez montaż ustanawia alternatywę dla standardowej wiedzy historycznej i bieżącego przekazu informacyjnego oraz ujawnia w swojej artystycznej kompozycji – która jest jednocześnie dekompozycją i dekonstrukcją – liczne, dotąd niedostrzeżone motywy, symptomy, analogie i powinowactwa na przecięciu wydarzeń i wspomnień. Jest miejscem przenikania się doświadczenia historycznego, politycznego i artystycznego zaangażowania. Przegląd słów i obrazów w traumatycznym wspomnieniu Spiegelmana jawi się jako rozważna improwizacja, zbiór szczątków nadwyreżonej spójności wywróconej na nice. Jest w tym bez wątpienia duch przewrotnej zabawy, anarchistyczna a zarazem prawdziwie archeologiczna żyłka: autor *In the Shadow of No Towers* wydobywa nie tyle to, czego nie zauważa wzrok, ile to, co nie jest dostępne wszechogarniającemu i wszechobecnemu (za sprawą technologicznych ekstensji) oku, co nie mieści się w ramie dokumentalności.

Można również powiedzieć, że owa odbiorcza ruchliwość, czytanie-oglądanie, stymulowane przez logikę montażu jest elementem swoistej estetyki traumy, jaką tworzy i odgrywa *In the Shadow of No Towers*: charakteryzowałyby ją ponadto fragmentaryczność, nielinearność, „pocięcie” plansz na małe kadry, które niejako nie mieszczą treści i ostatecznie pokazują, że same plansze pękają pod naporem skojarzeń, aluzji, nawiązań, powtarzanie motywów i wątków, przeskakiwanie narracji od pierwszoosobowej do trzecioosobowej, mieszanie rzeczywistości i fikcji, postaci historycznych i fikcyjnych, ludzkich i komiksowych (na tej samej płaszczyźnie opowieści). Stosując graficzne zabiegi rozrywania, przerywania, wtrącenia, wielu równoległych chronologii i głosów, Spiegelman stara się sprzeciwić traumatycznej retoryce dominującego dyskursu politycznego, wbrew rzeczywistości „koniecznej wojny”. Zasadne wydaje się również spostrzeżenie, że na pewnym poziomie autor opowiada nam także historię o tym, jak poniósł porażkę, próbując zrealizować swój pierwotny plan, a więc opowiedzieć (jak niegdyś jego ojciec), co się zdarzyło i czego doświadczył podczas i w następstwie tego historycznego wydarzenia. Plansza po planszy coraz bardziej oddalamy się od tej możliwości, by w końcu całkowicie ją porzucić. A opowiadanie o przeszłości zamienić na opowiadanie o przeszłości amerykańskiego komiksu prasowego.

Szczególnie wspomniane „pęcznienie” kadrów i plansz sprawia, że z jednej strony chce się uciec wzrokiem od nadmiaru widoku, z drugiej chce się wejść jesz-

23 G. Didi-Huberman *Strategie obrazów, Oko historii 1*, przeł. J. Margański, Ha!art, Kraków 2011, s. 90-91.

24 Por. *Montage and Modern Life 1919-1942*, ed. M. Teitelbaum, MIT Press, Cambridge Mass. 1994.

cze głębiej, zobaczyć więcej, poza ram(k)ą. Czyż więc jest to, co się naprawdę widzi? I co się tu naprawdę pokazuje? Spiegelman we wstępie do książki pisze: „Chciałem oddzielić fragmenty, których doświadczyłem, od tych, które widziałem za pośrednictwem mediów. Bałem się, że obrazy z mediów zawładną całym moim doświadczeniem i nie będę wiedział, co naprawdę widziałem”²⁵. Zupełnie jakby autor chciał „zbadać”, które obrazy naprawdę go zraniły, które naprawdę zbombardowały jego aparat psychiczny, odcisnęły się „na spodzie powiek”. Ten rozpaczliwy niemal proces poszukiwania i oddzielania jednych obrazów od drugich wydaje się jednak skazany na porażkę, bo jak autor sam przyznaje, bohatera nawiedzają obrazy, których nie był świadkiem. Te obrazy zostały dla niego skonstruowane i wypreparowane, a następnie zapętlone i raz za razem odtwarzane, aby uczynić z niego podmiot strauumatyzowany. On jednak chce być strauumatyzowany „naprawdę” (i nie może). Innymi słowy, chcąc doświadczyć niemożności doświadczenia tego nadmiaru grozy, bohater doświadcza niemożności spreparowanej. Dlatego też podejmuje wysiłek odpodobnienia słów i obrazów, by niejako na nowo nabrały swojej (prawdziwie) chorobotwórczej mocy, by ta choroba rozsadziła ramy istniejącego consensusu. To reakcja na stan, w którym za pomocą słów i obrazów przekształcono rzeczywistą utratę w odwet i bohaterskie zwycięstwo poprzez śmierć, na tym miał się teraz zasadzać charakter narodowy – wspólnota strauumatyzowanych.

Świetnym przykładem takiego rozsadzania ramy jest plansza druga (czy też epizod drugi), w którym trzecioosobowy narrator mówi:

Zobaczył płonące wieże, kiedy wraz z żoną biegł Canal Street w kierunku szkoły... ale kiedy dobiegał do kolejnego skrzyżowania, coś zasłoniło mu widok. Widział jedynie gęsty dym kłębiący się za gigantycznym billboardem... Był to jakiś głupkowaty nowy film o terroryzmie ze Schwarzeneggerem.

Na kolejnym obrazku widać ów gigantyczny plakat filmu *Collateral Damage* (polski przekład *Na własną rękę*), okrzyk: „O mój Boże” i komentarz: „Dziwnie, po 11 września wielu ekspertów twierdziło, że Ironia jest Martwa”²⁶. „Collateral damage” to w języku angielskim eufemizm oznaczający niezamierzone ranienie lub zabicie ludności cywilnej wskutek działań wojskowych. Co Spiegelman chce powiedzieć umieszczając kopię tego plakatu w swoim wspomnieniu ulic Manhattanu. Kto odniósł przypadkowe i niezamierzone rany? Czyżby autor próbował powiedzieć, że wszyscy zostaliśmy trafieni rykoszetem i żyjemy jako żywe trupy lub śmiertelnie ranni świadkowie *per procura*? Wydaje się, że robi tu coś zgoła innego,

25 A. Spiegelman, *In the Shadow...*

26 Film *Collateral Damage* w reżyserii Andrew Daviesa reklamowany na billboardach w Nowym Jorku we wrześniu 2001 roku został uznany za nieodpowiedni w kontekście ataków 11 września i ostatecznie wszedł na ekrany kin dopiero w lutym 2002 roku. To opowieść o tym, jak strażak decyduje się na odnalezienie winnych i odwet po tym, jak jego rodzina ginie w ataku terrorystycznym.

wskazuje na nieubłaganą ironię tamtej i tej sytuacji; to wszystko już było: dzielni strażacy-mściciele, ataki na WTC, kłęby dymu nad Manhattanem etc. To, co teraz ogląda, jest tylko powtórzeniem, więc jak sprawić, byśmy zobaczyli to inaczej, poza gotowymi tropami, kliszami, postawami etc. Mamy tu do czynienia z paradoksem, reprodukcja stanu strauumatyzowania sprawia, że przestajemy widzieć różnice, nie jesteśmy więc w stanie doświadczyć traumy, jesteśmy natomiast doskonałą glebą dla wszelkich paranoi (o czym Spiegelman pisze we wstępie, wspominając o teoriach spiskowych). W *In the Shadow of No Towers* autor mobilizuje niemal wszystkie dostępne chwytły, by pogodzić perspektywę szczerej żałoby i atmosferę autentycznej grozy z cynicznie konstruowanym i reprodukowanym „wrażeniem wydarzenia”, pod ciężarem którego ma się ugiąć całe społeczeństwo, a może nawet cała społeczność międzynarodowa.

Powidoki

Pracę nad „11 września” Spiegelman zaczął od zaprojektowania okładki dla numeru tygodnika „The New Yorker” z 24 września 2001. Podobnie jak sam komiks, okładkę tę niełatwo jest opisać, a właściwie niełatwo jest oddać jej „efekt”. Na czarnym tle widnieją dwie czarne wieże. I tu chyba lepiej niż gdziekolwiek indziej widać związek między materialnością a widzeniem, który Spiegelman powtórzył na okładce swojej książki (choć z pewną różnicą). Efekt ten można w pełni zobaczyć wyłącznie na wydrukowanej okładce: sylwetki wież (czy też cieni wież) zostały pokryte lakierem UV, stąd efekt widzenia czarnego na czarnym; widmowy efekt widzialności niewidzialnego²⁷.

Nie od rzeczy wydaje się przywołanie koncepcji powidoków polskiego artysty i teoretyka sztuki Władysława Strzemińskiego. Powidok to przede wszystkim fizjologiczne zjawisko reakcji fotochemicznych zachodzących w oku, polegające na tym, że obraz (czy też „odcisk”) rzeczy utrzymuje się jeszcze wówczas, gdy zwróciło się ono ku innej rzeczy, gdy widzi już coś innego. W ten sposób postrzeżenia zachodzą jedno na drugie, nakładają się na siebie i częściowo mieszają. Strzemiński pisał:

Stojąc na gruncie historycznego narastania świadomości wzrokowej nie możemy uznać, jak to czynią idealiści, że istnieje jakiś jeden pozaczasowy, pozahistoryczny obraz rzeczywistości, zbudowany na zasadzie tych samych praw wzrokowych, podług których oko każdego normalnego człowieka widzi tę rzeczywistość. O widzeniu rzeczywistości decyduje nie biologiczny odbiór doznań wzrokowych, lecz współpraca widzenia i myśli – historycznie uwarunkowany rozwój świadomości widzenia. Nie abstrakcyjna próżnia widzenia „normalnego”, lecz historyczny, narastający konkretny świadomości wzrokowej.²⁸

27 Zob. A. Spiegelman *Re: Cover. How It Came to Be*, „New Yorker” Online, 03.10.2001, http://www.newyorker.com/online/covers/articles/011008on_onlineonly01 [dostęp online].

28 W. Strzemiński *Teoria widzenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1958, s. 14-15.

Strzeмиński przekonany jest więc o tym, że w każdym postrzeżeniu spotykają się i mieszają różne dane doświadczenia. Widzenie nie jest nigdy prostą relacją oglądającego i oglądanego, a zatem reprezentacja tego procesu nie może bazować na prostej mimesis. Złożony charakter mimesis, na który w teorii powidoków zdaje się wskazywać Strzeмиński, odnosi się również do tego, co leży poza prostą komunikacją wizualną i werbalną, co czeka uśpione w przemilczeniach, wyparciach, gestach i nawykach – a więc rozmaitych odciskach zostawionych przez przeszłość i jej procesy. Wszystko to ciąży, choć pozostaje (wciąż jeszcze) niewyartykułowane.

To zniekształcenie czy też zaburzenie percepcji wiąże się przede wszystkim z czasem. Obrazy bowiem trwają nawet wówczas, gdy w pewnym (tylko) sensie już się skończyły, gdy ich czas rzeczywisty minął. Pozostał jednak ich czas percepcyjny. Przebieg procesów związanych z zapisywaniem się obrazu w oku trwa dłużej niż sam moment widzenia; procesy te są więc wewnętrznie pęknięte, nietożsame, wiążą się bowiem z obecnością pewnej niezbywalnej, wizualnej resztki przedmiotu, która pozostaje niejako w pamięci oka (a więc i podmiotu). Ta resztką, jaką są powidoki, przypomina o tym, że już nie ma tego, co wciąż jest poza naszym widzeniem. Powidok to nieuświadomione wizualne echo przedmiotu, które może się uaktywnić wraz z kolejnym postrzeżeniem, nałożyć na nie, nadać mu sens lub ów sens zmienić. W podobnym trybie autor *Teorii widzenia* zdaje się rozumieć zjawisko realizmu. Nie polega on na naśladowaniu form świata zewnętrznego, ale jest realizmem widzenia, w którym przedmioty nigdy nie zjawiają się bezpośrednio.

Dodatkową ramę dla opowieści snutej przez Spiegelmana stanowi przedrukowana jeszcze przed wstępem pierwsza strona amerykańskiej gazety „The World” z 11 września 1901 roku z dominującym w prawej części strony nagłówkiem: „President’s Wound Reopened” (Prezydencka rana otworzyła się), po lewej widnieje informacja o aresztowaniu Emmy Goldman, oskarżonej o konspirację „królowej anarchistów”. Można by zatem powiedzieć, że trauma i panika 11 września 2001 to powtórzenie innej, wcześniejszej (w znacznej mierze już zapomnianej, choć nie nieobecnej czy nieoddziałującej) zbiorowej traumy Amerykanów (wydarzenia wielokrotnie w historii powielanego), jaką było zastrzelenie prezydenta. W tym wypadku chodzi o Williama McKinley’a. W sensie dosłownym tytuł artykułu odnosi się do faktu, że aby oczyścić postrzałową ranę prezydenta, chirurdzy musieli zdjąć szwy i ją „otworzyć”. Jednak w sensie figuratywnym można pokusić się o interpretację, według której Spiegelmanowska wizja historii zasada się na serii powiązanych ze sobą niezagojonych ran, które otwierają się w pewnych szczególnych momentach historycznych²⁹. Kolejne wydarzenia, które trafiają na okładki gazet, mają w sobie ten trudny do przetworzenia potencjał traumatyczny. Kolejne

29 Szczególnym rodzajem powtórzenia jest „wojna z terroryzmem”. Jak zauważa Samuel Weber w tekście *War Terrorism and Spectacle, or: On Towers and Caves*, „Grey Room” spring 2002 no. 07, s. 14-23, po zamordowaniu prezydenta Johna F. Kennedy’ego jego następcą, Lyndon B. Johnson, ogłosił „wojnę z biedą” w następstwie mniej metaforycznej wojny w Wietnamie i południowo-wschodniej Azji. Kolejni prezydenci ogłaszali „wojnę z narkotykami”.

traumy niczym powidoki następujących zdarzeń nakładają się na siebie i retroaktywnie nadają sobie nie tylko sens, ale i „chorobotwórczy” potencjał, który aktywuje się raz za razem. Towarzyszą temu zazwyczaj panika i lęk, których symptomem jest druga zawarta na okładce „The World” informacja: o królowej anarchistów – znalezienie wroga, dobrze znany mechanizm naznaczenia kozła ofiarnego³⁰.

Powidokiem w samym komiksie pozostaje wieża, wzniosła i nieustannie płonąca wieża tuż przed upadkiem. Format książki a także ułożenie niektórych paneli usiłują w pewnym sensie powtórzyć wysoką wieżę, nie tyle być jak ona, ile być nią. Leitmotiv wieży powraca w dwudziestu siedmiu klatkach na dziesięciu planszach komiksu i staje się kluczowym przypadkiem rozpuszczenia konkretnego przedmiotu (widzenia) w materialności komiksu, tkance świata przedstawionego, grze barw i kształtów, a więc czymś, co już nie odsyła poza siebie. Wizerunki wieży nakładają się na siebie i na inne obrazy, jedne kształty przechodzą w inne, obrazy widziane, obrazy cyfrowe, obrazy telewizyjne, obrazy „tekstowe” etc. A wszystkie one nie pozwalają widzieć więcej. Ta wielość obrazów wież pozostaje w opozycji i napięciu do tytułu książki, między obrazem a słowem narasta dysonans, ilustrujący niejako efekt traumatyczny: im bardziej nie ma wież, tym więcej obrazów tych wież nawiedza bohatera, tym bardziej wypełniają one przestrzeń jego wspomnienia i kładą się cieniem na jego teraźniejszości. Spiegelman stara się oddać ów prawdziwie traumatyczny paradoks: to, co nieobecne, nadaje kształt wszelkiej obecności, to, co już niewidoczne, stanowi o widzialności wszystkiego innego, wyznacza ramę tego, co można i w pewnym sensie trzeba zobaczyć w miejscu tej pustki „no towers”.

Ciężar wszechwidzialności

Dwie najczęściej powtarzające się opinie w kontekście „naocznego” charakteru ataku na WTC dotyczą po pierwsze tego, że 11 września był najbardziej sfotografowaną i sfilmowaną katastrofą w dziejach, po drugie, że było to jedno z niewielu wydarzeń już wyobrażonych, istniejących w fantazji, zwizualizowanych i zo-

30 Szczególne znaczenie w tym kontekście ma użycie słów „terroryzm” i „terrorysta”. Jak pisze wspomniany wyżej Weber, terroryzm oznacza mniej więcej zorganizowane stosowanie przemocy przez jednostki inne niż legalnie istniejące państwa. „Terroryzm” nie jest jednak nigdy czysto deskryptywnym, konstatuującym pojęciem; to pojęcie wiążące się automatycznie z oceną. Tradycyjnie, przemoc uznaje się za nielegalną, złą i moralnie naganną, p o n i e w a ż stosują ją organizacje, grupy czy jednostki niebędące częścią państwa czy też niepaństwowe. Państwo jest zatem strażnikiem prawa i porządku. Jednak w pewnych historycznych wypadkach to rozróżnienie się załamywało, czego dobrym przykładem są lata 1940-1944, kiedy to nazistowska okupacja w różnych częściach Europy uznawała za terrorystyczne wszelkie ruchy oporu. Państwo dysponuje więc monopolem przemocy zorganizowanej stosowanej w imię pokoju i bezpieczeństwa i odmawia „prawa do przemocy” swoim adwersarzom, których nazywa „terrorystami” i z którymi w imię powyższych wartości walczy przemocą.

brazowanych za pomocą filmowych efektów specjalnych. Co istotne, twierdzenia te podważają i niejako znoszą uprzywilejowany status bezpośredniości świadka (bycia na miejscu zdarzenia i przeżywania go za pomocą całego aparatu sensorycznego). Idea doświadczania i bycia świadkiem za pośrednictwem telewizji, jak również tego, co Luc Boltanski nazywa tele-cierpieniem czy tele-emptią, wydaje się nie brać pod uwagę licznych ograniczeń wynikających z takiej mediacji³¹. Zatem wyzwanie, jakie 11 września stawia artystom pracującym z obrazem, dotyczy przede wszystkim problematycznej widzialności tego wydarzenia jako jego cechy konstytutywnej i kondycji obrazu wobec wydarzenia historii najnowszej i jej pamięci³².

Warto mieć na uwadze, że dokumentacja wizualna 11 września powstawała natychmiast, równocześnie do dziejących się zdarzeń, a także był to przede wszystkim zapis elektroniczny i cyfrowy. Nie może tu zatem być mowy z jednej strony o żadnym czasowym opóźnieniu, z drugiej zaś o materialnej relacji, jaka charakteryzuje tradycyjną fotografię analogową, rozumianą jako chemiczny ślad przedmiotu oglądu i rejestracji. Wcześniejsze, porównywalne zdarzenia, takie jak na przykład porwanie w 1970 roku przez Ludowy Front Wyzwolenia Palestyny czterech samolotów lecących do Nowego Jorku, nie miały tego komponentu (wszech)widzialności, ponieważ technologia satelitarna była w znacznie mniejszym stopniu zaawansowana i rozpowszechniona. Z innej strony telewizyjna transmisja wydarzeń 11 września stanowi zdaniem wielu komentatorów kulminację fascynacji i obsesji przemocą i grozą, jaka charakteryzuje amerykańskie media.

In the Shadow of No Towers na wiele sposobów podkreśla swoją relację z elektronicznymi, telewizyjnymi obrazami i takimże widzeniem. Po pierwsze obrazy te pojawiają się w materii komiksu (jako temat), po drugie sama materialność książki stanowi na nie reakcję i sprzeciw wobec nich. Spiegelman zdaje się walczyć z „nieznośną lekkością” i nieograniczoną dostępnością obrazu wydarzenia (a przez to jego doświadczenia). Czyni to przede wszystkim poprzez szczególny, materialny charakter swojej książki. *In the Shadow of No Towers*, o czym była już mowa, to przede wszystkim obiekt materialny, który swoją materialnością stawia opór, za-

31 Zob. L. Boltanski *Distant Suffering: Morality, Media, and Politics*, trans. G.D. Burchell, Cambridge University Press, New York 1999.

32 W tym kontekście, amerykański krytyk i kurator sztuki współczesnej zwrócił uwagę na swoistą demokratyzację fotografii amatorskich, które dokumentowały wydarzenie. Na Prince Street, kilka przecznic od dawnych WTC, zorganizowano wystawę *Here Is New York*, w której udział mógł wziąć każdy: wydrukować swoje zdjęcia, przynieść i powiesić w galerii. Wszystkie sprzedawano za \$25, a dochód przekazywano na pomoc ofiarom i rodzinom ofiar tragedii. Główny kurator fotografii w nowojorskim MoMA, Peter Galassi, zorganizował wystawę zatytułowaną *Life in the City*, do której włączył pokaz slajdów z *Here Is New York* i wydruki około 500 zdjęć, które zostały podarowane muzeum. Zob. D. Friend *Watching the World Change: The Stories Behind the Images of 9/11*, Strauss and Giroux, New York 2006.

wadza: to wydrukowany, trójwymiarowy, niewirtualny przedmiot, którego materialność mieści się w określonej czasoprzestrzeni. Jego forma i format stanowią rodzaj przeciwwagi dla lekkiego obrazu wirtualnego czy szerzej, danych cyfrowych. Książka nie tylko jest duża i nieporęczna, jest też ciężka. Ilość użytych kolorów, farb i komiksowych poetyk sprawia, że komiks Spiegelmana staje się wielowarstwowym palimpsestem nie tylko w sferze treści. Nakładanie na siebie różnych materiałów wywołuje efekt głębi i nieprzezroczystości, ale także uzmysławia rzemieślniczy charakter całej tej komiksowej roboty. Doświadczenie lektury to także doświadczenie taktylne; namacalność tej opowieści wydaje się nie do pominięcia. Ona bowiem zakorzenienia odbiorcę w lekturze, podobnie, jak „bycie tam” zakorzeniło Spiegelmana w historii i zaalarmowało cały jego sensoryczny i intelektualny system. Nie chodzi tu więc o widzenie poza czy w głąb, ale o inny rodzaj widzenia, a co za tym idzie i wiedzenia; o dotykalność, która z całą mocą sprzeciwia się telewizyjnej abstrakcyjności czy wirtualności. I nie chodzi tu bynajmniej o stworzenie iluzji „bycia tam”, ale o podważenie identyczności doświadczeń i sprobematyzowanie strauumatyzowania na skalę globalną i globalnej empatii³³.

Estetykę Spiegelmanowską nazwałabym rodzajem radykalnej estetyki zmysłowo-pamięciowej, w której kluczową rolę odgrywa haptyczne doświadczenie lektury i ujęcie historii jako traumy, gdzie rozumienie przybiera postać inną niż zdystansowana. Odejście od obrazu do materialności można by potraktować jako gest swego rodzaju nostalgiczny, jednak *In the Shadow of No Towers* nie nosi śladu owej naiwności; jest dziełem świadomym wszechogarniającej reprodukowalności, a nie szukającym powrotu do przedtechnologicznego raju utraconego. Fascynujące i atrakcyjne są obrazy nowej historii (grzyb atomowy, upadająca wielka budowla, która staje się mogiłą dla setek ludzi, zbombardowane miasta, wysadzone w powietrze samoloty, samochody etc.), powszechna obecność, dostępność i bliskość tych obrazów sprawia, że same wydarzenia, ich złożony, wielowymiarowy charakter redukuje się do dwuwymiarowej ilustracji, znaku, potem symbolu: ofiary łątwo stają się abstrakcyjnymi liczbami, śmierć – spektaklem telewizyjnym. W kontekście tym widzenie i obraz znoszą raczej wszelką bliskość między podmiotem a wydarzeniem, tworząc iluzję tej bliskości, wywołując kryzys widzialności.

Zdaniem badacza obrazów i kultury wizualnej W.J.T. Mitchella, 11 września rozpoczął nową, charakteryzującą się znaczną intensywnością epokę w historii tego, co nazywa on zwrotem obrazowym (*pictorial turn*). Wojna z terroryzmem to wojna z obrazami i wojna obrazów, szczególnie forma wojny psychologicznej, posługująca się obrazami zniszczenia w celu strauumatyzowania zbiorowości poprzez mass media i skierowanie wyobraźni przeciw niej samej. Zdaniem badacza, to także wojna z emocjami, takimi jak współczucie, miłość, nienawiść.

To zatem wojna z wymyślonym duchem czy fantazmatem, wojna przeciwko nieuchwytnemu, niewidzialnemu i trudnemu do zlokalizowania wrogowi, wojna, która nieustan-

33 Por. M.-J. Mondzain *Can Images Kill?*, trans. S. Shafto, „Critical Inquiry” Autumn 2009 vol. 36 no. 1.

Szkice

nie chybia celu, w której strzela się na oślep sprowadzając w toku tych działań masowe zniszczenia na niewinnych ludzi.³⁴

Szczególnym okresem tej nowej epoki obrazów jest zdaniem Mitchella okres 2001-2004, który wyznaczają i określają trudne do zapomnienia, dziś już ikoniczne obrazy zniszczenia bliźniaczych wież WTC³⁵ i torturowania więźniów przez amerykańskich żołnierzy w więzieniu Abu Ghraib. To ostatnie zdarzenie można potraktować jako swoiste, mroczne spełnienie traumy tego, co ma nadejść.

Bezczas

Spiegelmana „zabawy” z czasowością w przedstawieniu komikсовym sięgają *Mausa*, a nawet wcześniej, pochodzących z lat 70. *Breakdowns*. Autor zrećtnie posługuje się równoczesnymi czasowościami, równoległym przebiegiem wielu akcji na równouprawnionych płaszczyznach: fantazji, wspomnienia, snu, cytatu komikсового i wreszcie opisu realnych zdarzeń. Sposób, w jaki organizuje poszczególne kadry, paski i całe plansze, ustanawia trwały stan wyjątkowy narracji, w którym trudno zająć bezpieczną i stałą pozycję odbiorczą. Spiegelman nieustannie przerywa sobie, swoim narratorom i bohaterom, wprowadza wątki i równie niespodziewanie je wyprowadza, wciąż sprawdzając najlepsze drogi reprezentacji swojego „straumatyzowanego” ja wobec „traumatyzującej” rzeczywistości. Czas opowieści nigdy nie jest tu zatem czasem linearnym, w którym wydarzenia rozwijałyby się wskazując na następstwo przyczyn i skutków. Jednak, choć pierwszoosobowy narrator *In the Shadow of No Towers* wielokrotnie zaznacza i podkreśla, że czas się dla niego zatrzymał, ciągłość zerwała, a kontekst rozpadł, cały wysiłek złożenia tej książki jest wysiłkiem wyjścia poza wrzesień 2001. Spiegelman przewrotnie pozwala nam wierzyć, że nie może i nie umie się wydostać z tamtego poranka, że wciąż biegnie po Nadję do szkoły, że wciąż widzi wieże, że wciąż czuje dym, tym łatwiej, jak sądzę, jest mu przemycać komunikaty, których najmniej się spodziewamy od tak zbombardowanego podmiotu (komunikaty te są właśnie niezwykle przytomnym, ironicznym i złośliwym komentarzem rzeczywistości politycznej poprzedzającej i następującej po atakach z 11 września, a także całej ramy kulturowej, która niespodziewanie zachwiała się w posadach).

Niemal boleśnie wolno postępująca akcja *In the Shadow of No Towers* odpowiada powolnemu procesowi rozkodowywania kolejnych plansz komiksu, wchodzenia włąb poszczególnych detali i wątków, splatania ich ze sobą i z pozatekstowy-

34 W.J.T. Mitchell *Cloning Terror*, w: *Life and Death of Images: Ethics and Aesthetics*, ed. D. Costello, D. Willsdon, Cornell University Press, Ithaca, NY 2008, s. 185.

35 Zniszczenie Twin Towers Mitchell odczytuje jako klasyczny akt ikonoklazmu (zniszczenie idola Innego) i stworzenie przeciw-ikony, która na swój sposób stała się znacznie silniejsza niż to, co zastąpiła. Miejsce ataków natychmiast oznaczono jako „ground zero”, nazwano miejscem uświęconym, ofiary uznano za bohaterów i męczenników. Zob. W.J.T. Mitchell *Cloning Terror*, s. 186-187.

mi/obrazowymi informacjami. Rytm tej lektury wyznaczają powtórzenia motywów wizualnych i tekstowych. Jak zostało już powiedziane, czasowe spectrum książki obejmuje stulecie, w istocie więc Spiegelman chce powiedzieć o czymś więcej niż pojedynczym momencie, w którym zatrzymał się czas. W tym właśnie widzę jego oryginalność: nie próbuje reprodukować traumatycznych efektów wszechobecnych za pośrednictwem mass mediów, obchodów rocznicowych, świadectw ocalonych, ale rozbudować strukturę owej traumatyczności, jednocześnie sięgając do istoty własnego doświadczenia. Zdaje się świadom tego, że „wydarzenia historyczne nigdy nie wydarzają się po prostu w jednym momencie, nawet jeśli takimi się jawią poprzez swą nagłość, niespodziewany i pełen przemocy i grozy charakter. Sięgają zazwyczaj daleko wstecz i w przód, jak również dotyczą miejsc niedotkniętych bezpośrednimi skutkami. Stopniowo ujawniają swój sens, swoją rzeczywistą historyczność”³⁶. Sedno tej historyczności, o czym wspominałam nieraz, zasadza się na rozpoznaniu i uznaniu, że istnieje w niej niezbywalny element, reszta, która nie podlega wyjaśnieniu, oswojeniu i opracowaniu.

Ostatni z dziesięciu paneli komiksu – najbardziej uporządkowany i jednorodny – dobrze oddaje ów specyficzny efekt czasowości, na(d) którym pracuje Spiegelman. Widzimy tu dwie wieże (pionowe paski komiksowe) skonstruowane z mniejszych klatek. Między nimi samolot (wyżej) i płomień (niżej). Nieokreślona czasowość tego tableau nie pozwala się przyszpilić, jak gdyby czas tej kompozycji był czasem stop-klatki zawsze chwilę wcześniej, zanim samolot uderzy w wieżę; strumień niepołączonych momentów skompresowanych w jeden powracający obraz i zamrożony moment, kiedy wieże stoją (znów) obok siebie. To znów można rozumieć jako ponowne odtworzenie dokumentu z archiwum 11 września, efekt *replay* zupełnie jak na ekranie telewizora, czy też ponowne przeżywanie we wspomnieniu tego momentu, tego obrazu. Powrót do sceny wydarzenia, by podjąć kolejną próbę doświadczenia i doznać nieadekwatności. (Świetnym tego przykładem jest telewizyjny wywiad, jakiego Spiegelman-jako-Hapless-Hooligan³⁷ udziela NBC obnażając swój absolutny brak patriotyzmu). Całość kończy zagadkowe: „Szczęśliwej rocznicy”, które z jednej strony znów sięga do powtórzenia, swoistego *replaya*, jakim są obchody rocznicowe wydarzeń 11 września, z drugiej gra na napięciu między powagą a ironią. Pytania, które nasuwają się w tym kontekście, dotyczą przede wszystkim tego, jak zachować żywą pamięć, ostrość politycznego widzenia i zmysł krytyczny wobec wydarzenia, w którym jest się głęboko zanurzonym, z którym wiąże się realne poczucie utraty i bólu, z drugiej zaś strony, które-

36 F. Jameson *The Dialectics of Disaster*, w: *Dissent from the Homeland: Essays After September 11*, ed. S. Hauerwas, F. Lentricchia, Duke University Press, Durham, N.C. 2003, s. 58-59.

37 *Happy Hooligan* to jedna z popularnych bohaterów początków amerykańskiego komiksu prasowego (pasków komiksowych) autorstwa rysownika Fredericka Burra Oppera. Komiks ten opowiadał o pechu i nieszczęściach, jakich doświadcza bohater ze względu na swój wygląd i nędzną pozycję społeczną.

go oficjalny i publiczny kształt stał się aktorem w politycznym spektaklu wojny? W jaki sposób tworząc mikronarrację, rodzaj prywatnego pamiętnika, zapisu ocalałego z apokalipsy, można nadwzględnić monolit oficjalnej reprezentacji, rozbić logikę przyczynowo-skutkową, która wciąż obowiązuje reprodukując przemoc i opresję?

Spiegelman stwarzając swój jakże osobny efekt rzeczywistości dąży do przeniesienia tego wydarzenia i wyrwania zeń tego, co najistotniejsze, samej istoty doświadczenia historii jako traumy. Książkę, w całej jej opisanej wyżej materialności i przedmiotowości, można potraktować jak rodzaj antypomnika, który z jednej strony przywodzi na myśl te spontanicznie powstające minipomniki, które masowo zaczęły pojawiać się w Nowym Jorku po 11 września w postaci zdjęć zaginionych, listów pożegnalnych, „kapliczek” ulicznych etc., z drugiej jednak jest to pomnik iście anarchistyczny, rozbijający neutralność samej pamięci i aktu upamiętniania, dekonstruujący „szaleństwo” świętowania rocznic, ideę rocznicy jako takiej. To powrót realnego.

Abstract

Katarzyna BOJARSKA

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

Two towers, two events: Art Spiegelman and trauma regained

Beginning with *Maus*, the graphic novel on the experience(s) of the Holocaust, its memory and the son-father relationship, which made Art Spiegelman famous beyond the comic art world, the author analyses his next comic book, *In the Shadow of No Towers*, dedicated to 9/11. The interpretation concentrates on the distorted structure of time in the narrative, on the protagonist's historical experience, on materiality of this resistant visual and on textual work which seems to resist the dominant discourses and ideologies of trauma which in the aftermath of 9/11 have lead to political actions and the transformation of collective identity of the Americans. Detailed discussion of Spiegelman's artistic strategy serves to highlight some new ways for realism in the face of the global historical and political event, recorded and transmitted live.

Roztrząsania i rozbior

Czego szukał Franz Kafka?¹

Trzeba niemałej odwagi, żeby dziś zabrać się za pisanie książki o Franzu Kafce. Każdy świadomy pisarz i krytyk, a takim Łukasz Musiał bez wątpienia jest, musi czuć się wprost obezwładniony gigantycznym „lękiem przed wpływem”, który to lęk towarzyszy każdemu zamiarowi pisania o twórcy *Procesu*; po pierwsze dlatego, że Kafka sam zrobił wszystko, by uniemożliwić interpretowanie swojego dzieła (pragnienie, by je spalić, było w istocie pragnieniem, by nikt przy nim nigdy nie majstrował, jak przekonująco dowodzi Harold Bloom); po drugie zaś biblioteka krytycznych „porażek” (by z kolei użyć terminu Wernera Hamachera) jest tak ogromna, że dodanie do niej kolejnej, własnej, jest jak dolewanie kropli do oceanu. Nic więc dziwnego, że Łukasz Musiał obwarowuje swój projekt tak licznymi zastrzeżeniami: już z przedmowy dowiadujemy się, że wszystkie teksty o Kafce są niejako z konieczności skazane na fiasko, ale że to niepowodzenie jest w pewnym sensie kontynuacją porażki, którą Benjamin przypisał już samemu dziełu Kafki. Do Kafki, a za nim do wszystkich jego krytyków, znakomicie zatem stosuje się aforyzm Samuela Becketta, w którym streszcza się istota najbardziej ambitnych przedsięwzięć literatury modernistycznej: „To be an artist is to fail, as no other dare fail”² („Być artystą znaczy ponieść klęskę na sposób, w jaki nikt jeszcze nie považył się jej ponieść”).

Na czym polega ta klęska wpisana w sam literacki projekt nowoczesny? Zdaniem Łukasza Musiała polega ona na niemożliwości odzyskania utraconej rzeczywistości, której jednocześnie nie sposób nie poszukiwać. „Czy człowiek już na za-

¹ Recenzja książki Łukasza Musiała pt. *Franz Kafka. W poszukiwaniu utraconej rzeczywistości*, Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław 2011.

² S. Beckett *Three Dialogues*, w: *Disjecta*, ed. R. Cohn, J. Calder, London 1983, s. 145.

Roztrząsania i rozbiory

wsze utracił bezpośredni związek z rzeczywistością? Czy dostęp do niej ma odtąd jedynie pośredni – dzięki językowi, na którym ani nie może polegać, ani też nie potrafi się od niego całkowicie uwolnić?”³. Sytuację nowoczesną określa więc „zerwany kontrakt” (by użyć formuły George’a Steinera), czyli stan rozpadu słowa i rzeczy opisany paradygmatycznie przez słynny *List Lorda Chandosa*, wysłany do nas wszystkich – jak to ładnie ujmuje autor – przez jednego z założycieli niemieckiej moderny, Hugo von Hofmannstahla. Łukasz Musiał wpisuje Franza Kafkę w kontekst tych skazanych na porażkę poszukiwań, w których każdy kolejny pisarz modernistyczny podejmuje się zadania absolutnie nie na swoje siły: sklejenia języka i świata, a tym samym przywrócenia poczucia obecności.

I choć pozostaje pod urokiem erudycji autora, który pięknie opowiada o nowoczesnym kryzysie utraty i wiecznego poszukiwania, pragnącego przywrócić kontakt z obecnością, to jednocześnie nie może oprzeć się wrażeniu, że nie jest to bajka Franza Kafki; że jest on pisarzem z nieco innego porządku (jakiego, o tym za chwilę). Sam autor wydaje się zresztą w tym względzie rozdarty, bo w tym samym czasie, kiedy pieczołowicie wpisuje Kafkę w kontekst modernistycznego „zerwanego kontraktu”, czyni gest niejako przeciwny: ustawia Kafkę z boku, jako postać p a r a d y g m a t y c z n ą, co sam wyklada jako „stojącą-obok”, wskazującą na coś jeszcze innego, co nie wpadło w główny nurt, oparło mu się i tkwi na brzegu jako osobna alternatywa. „Wzorzec, którego nie sposób... odwzorować? A jednak wszystko wskazuje, że tak właśnie jest i że, co więcej, inaczej być nie może: greckie *paradeigma* wywodzi się wszak z *para* (obok) i *deiknymi* (pokazywać). Co oznacza również: stać na osobności i wskazywać na coś istotnego” (s. 20).

Od samego początku Kafka jest więc „kimś więcej niż tylko pisarzem” (s. 46). Kim – nie wiadomo, ale jak o wszystkich bytach wzorcowych, osobliwych a ukrytych, *abscondita*, można o nim mówić albo apofatycznie, albo superlatywnie: nie-pisarz i więcej-niż-pisarz; nie-filozof, ale więcej-niż-filozof. Jednocześnie jednak Łukasz Musiał usiłuje włączyć Kafkę w modernistyczną narrację głównego nurtu, zanurzyć go we fluksie utraty i językowego eksperymentu.

Podstawowym kontekstem interpretacyjnym, w jakim analizuje autora *Procesu*, jest debata między Derridą a Agambenem (następnie niejako powtórzona w debacie Agamben – Benjamin). W kategoriach abstrakcyjnych, jest to wybór albo dekonstrukcji, albo profanacji. Łukasz Musiał widzi to następująco. W swojej lekturze kafkowskiej legendy *Przed prawem*, Derrida opowiada się po stronie uświadomionego odroczenia i wiecznej gry *differance*, w której człowiek nowoczesny, na zawsze oddzielony od obecności, zaznaje jednocześnie swobody wynikającej z nierozstrzygalnego statusu bycia ani tu, ani tam: ani w prawie, ani w bezprawiu; ani w jednostkowości, ani w ogólności; ani całkiem w języku, ani poza nim. Agamben tymczasem pragnie rozwiązania na miarę mesjańskiej obietnicy, kreślącej wizję życia odzyskanego i „szczęśliwie bezprawnego”. *Amhorec*, prosty człowiek z wio-

³ Ł. Musiał *Franz Kafka. W poszukiwaniu utraconej rzeczywistości*, s. 94. Dalej cytaty lokalizuję w tekście.

ski, którego życie stłamsili „uczeni w Piśmie” (ci, którzy posiadli klucz poznania, z nikim się nim nie dzieląc), umiera przed Prawem, ponosząc tym samym ofiarę, która nie jest nadaremna. Zamyka on bowiem tym samym wrota do Prawa, które odtąd przestaje już mesmeryzować i dręczyć swoją pustą tajemnicą, a otwiera drogę wyzwolonemu życiu, które może stać się tym, czym jest: życiem nagim, ale już nie ryzykownie obnażonym, wydanym na niebezpieczeństwa *homo sacer*; życiem prostym, cieszącym się anarchicznie samym sobą, bez lęku przed własną niewystarczalnością i wybrakowaniem (czyli nagim na sposób *gelassen*, jak to się marzy Agambenowi w kodzie do *Przestworu*, gdzie opisuje spokojnie bezwstydną nagość na obrazach Tycjana). Lęk ten jest bowiem wtórnym efektem obowiązywania Prawa i wszelkich opartych na nim „maszyn antropologicznych”, które z istoty rzekomo wybrakowanej dopiero czynią pełnego człowieka: istotę sztuczną, przesuniętą wobec rzeczywistości, widmową i w istocie niezdolną do życia – jak ofiara *Kolonii karnej*, gdzie Prawo zapisuje się w ludzkim ciele, tworząc „hybrydalną istotę, powstałą z połączenia człowieka i pisma” (s. 14), upiorne koto-jagnię, dla którego „nóż rzeźnika byłby zbawieniem”, czyli, innymi jeszcze słowy, lacanowski podmiot żyjący (bądź właśnie nieżyjący) na styku Realnego i Symbolicznego, między ciałem a prawem. Celem Agambena jest dezaktywacja tych wszystkich maszyn, jakie Kafka opisuje w *Kolonii karnej*, i odsłonięcie człowieka jako istoty żywej, obecnej, zdolnej do życia i stworzonej do życia: wolnej od lęku przed nieczłowieczeństwem, wolnej od mesmeryzującej zależności od wyższego obowiązywania rzekomo antropogennych praw, dogłębnie i pozytywnie „sprofanowanej”, czyli nieznającej żadnych świętości.

To zatem, co dla Derridy jest koniec końców pozytywnym gwarantem ludzkiej wolności: hybrydalność, nierozstrzygalność, ani/ani, oscylacja w sferze pomiędzy; to, co dla Derridy jest przestrzenią swobodnej gry i życia jako wciąż ponawiającego się w strumieniu znaków *living on* – dla Agambena okazuje się wyrokiem śmierci: ingerencją „maszyny antropologicznej”, której mechaniczność neguje żywą obecność poddanego jej ciała. To, co dekonstrukcji odsłania się jako dialektyczna przestrzeń życia właściwego człowiekowi, tworząca się niejako „po stykach” (jakby powiedział Piotr Sommer) – profanacji widzi się wyłącznie jako fałszywa obietnica i ideologicznie zafałszowana alienacja, w której wszystkie rzekomo antropogenne „instytucje” (prawo i język) jedynie oddzielają człowieka od jego własnego życia, nie dając mu w zamian nic równie cennego. Tam zatem, gdzie Derrida, zwłaszcza z późnego, mesjańskiego okresu, widziałby szansę na i n n e życie, jakie Kafka w *Dziennikach* nazywa „życiem w sensie żywotnym”: życie osobliwie ludzkie, może nawet intensywniejsze od zabranej człowiekowi bezpośredniej egzystencji cielesnej – Agamben widzi tylko przedłużającą się agonię ofiary poddanej manipulacjom maszyny z *Kolonii karnej*. Łukasz Musiał komentuje:

Derrida powiada: nie ma nic już dalej, doszliśmy do kresu wyznaczonego nieskończonym ruchem różnicowania, ożywczą *differance*. Cieszymy się z tego, nie dajmy się ponownie zakuć w dyby „obecności” (czyli metafizyki). Agamben zaś mówi: musi być coś dalej,

Roztrząsania i rozbiory

musi istnieć droga, która z powrotem zaprowadzi nas do utraconej rzeczywistości i może zerwać zasłonę między nią a człowiekiem. (s. 95-96)

Ale czy to faktycznie dobre podsumowanie dyskusji między Derridą a Agambenem? Derrida jawi się tu jako faryzejski pies ogrodnika, który połknął klucz do poznania. Agamben zaś bohatersko wysuwa się na czoło jako odważny rzecznik prawdziwego mesjanizmu. A ja bym ujęła to raczej tak. Derrida powiada: jesteśmy wprowadzeni skazani na *differance*, ale nie martwmy się, porzućmy wszelką nostalgicę za utraconą obecnością; dzięki jej ożywczym możliwościom zyskujemy bowiem inne życie, życie wpisane w język, swobodne dzięki odstąpieniu od wszystkiego, co dosłowne, obecne, niewołące nas swoją pozorną oczywistością. Agamben zaś mówi: nie ma innego życia od tego, które odebrały nam okrutne maszyny prawa, wmawiając nam, że bez ich obowiązywania nie staniemy się ludźmi i nie będziemy zdolni do przeżycia; odrzućmy je zatem i powróćmy bez lęku do naszej nagiej cielesnej egzystencji. Tylko bowiem w takiej parafrazie ujawnia się mesjańska stawka w istocie obecna u obu adwersarzy: u Derridy rozwiązywana na sposób „progresywny” (ucieczki w język do przodu), u Agambena zaś na sposób „regresywny” (ucieczki z języka wstecz)⁴.

Gdzie na tej mapie lokuje się Kafka? Łukasz Musiał nie tai, że bliższy jest mu biegun Agambena niż Derridy, choć stosunek Musiała do autora *Homo sacer* jest mocno ambiwalentny. Paradoks tej relacji polega na tym, że choć *explicite* Łukasz Musiał rekonstruuje Agambena jako zajadłego mesjanistę, który żarem swych eschatologicznych żądań przebija nawet Benjamina, nie mówiąc już o Derridzie, to w całej swojej pracy ulega wpływowi Agambena jako – ujmijmy to neologizmem – p r o f a n i s t y. Przy czym sądzę, że ten Agamben implicytny, ale silniejszy swą obecnością, jest prawdziwszym Agambenem od tego jawnego, któremu Łukasz Musiał, moim zdaniem nie całkiem trafnie, imputuje mesjańskie roszczenia („Jakże stąd blisko do Benjamina!” – wykrzykuje *à propos* wyjątkowo niebenjaminowskiego momentu u Agambena, gdy ten oddaje się heideggerowskim spekulacjom na temat powrotu obecności w doświadczeniu Bycia, s. 243). Agamben profanista – w przeciwieństwie do Agambena mesjanisty – także mówi o wybawieniu, ale w zupełnie innym kontekście, odwołując się do „wygaszeniowych” strategii *Gelassenheit*, dezaktywacji mesjańskich oczekiwań i „ocalonej nocy” (który to termin, choć ukuty przez Benjamina, akurat oznacza *Rettung* w sensie niemiesjańskim, a więc ocalenie natury pozostawionej samej sobie, już więcej niegnębionej przez roszczenia Ducha). Mamy tu więc dość skomplikowaną grę między Derridą (dekonstrukcja w sensie wiecznie odwleczonej obecności), Agambenem (pragnienie powrotu do obecności, tyle że raczej drogą profanacji niż mesjańskiego zrywu) oraz Benjaminem, któremu Łukasz Musiał także będzie wmawiał próbę odzyskania świata, chyba myśląc ją cokolwiek z ambicją mesjańską. Bo czy rzeczywiście w mesjanizmie

⁴ Za chwilę spróbuję dowieść, że opcja Agambena nie jest w istocie mesjańska. Tu przyjmuję to określenie wyłącznie na użytek dyskusji z Łukaszem Musiałem.

chodzi o odzyskanie utraconego świata z jego namacalną obecnością? Jego celem, tak przynajmniej zdefiniowanym przez Benjamina, jest raczej dotarcie do większego życia: życia błogosławionego (*seeliges Leben*) i radośnie bezprawnego, cieszącego się szczęściem odzyskanej niewinności stawania się. Tym, co utracone i odzyskane, nie jest więc świat, lecz życie, które, jak się okazuje w Benjaminowskim czytaniu Kafki, można osiągnąć, zamieszkując nie tyle w świecie, ile w języku. Więcej jeszcze, rozpad świata z jego trwałą materialną strukturą może okazać się warunkiem koniecznym tak pojmowanego mesjańskiego wyzwolenia; żeby umożliwić się w języku, ja musi porzucić iluzję zakorzenienia w byciu.

Sposób, w jaki Łukasz Musiał trianguluje swą wiodącą tezę filozoficzną – niemiesjański Derrida, prawie-mesjański Benjamin, hiper-mesjański Agamben – od początku nastrecza trudności. O ile bowiem dekonstrukcja ma wiele do powiedzenia w kwestii języka, a już zwłaszcza „instytucji zwanej literaturą”, gdzie rozstrzygają się kwestie pisarskiego „być albo nie być”, czyli owego *living on*, jakie umożliwia życie-w-języku, o tyle profanacja wydaje się wręcz wroga idei języka, a przynajmniej takiego języka, jaki znamy dotychczas (czyli opartego na prawie). Zamiast tego pojawia się nader mglista wizja „wspólnoty języka i rzeczy, myślenia i poezji, życia i prawa; wspólnoty, która nadchodzi” (s. 243), opartej na późnośredniowiecznej koncepcji pneumatologicznej – rzecz sama w sobie ciekawa, ale Łukasz Musiał nie tłumaczy nam, jak można by ją odnieść do twórczości Franza Kafki.

Etapem pośrednim na tej drodze przemierzanej razem z Agambenem jest Waltera Benjamina słynne czytanie Kafki z roku 1934, które stało się pretekstem do równie słynnej wymiany listów między Benjaminem a Gershomem Scholemem (gdzie padają kluczowe dla Agambena frazy: „nicość objawienia” oraz „obowiązanie pozbawione znaczenia”). Wybór Benjamina na przewodnika dla błądzących po Kafce może się wydawać z pozoru zabiegiem typu „niósł ślepy kulawego” (zwłaszcza, że Łukasz Musiał sam podkreśla, iż refleksja Benjamina bywa „niezwykle mglista”, s. 131), ale w istocie jest to manewr bardzo udany. Nikt bowiem tak jak Benjamin nie orientuje się w teologicznych zawiłościach Franza Kafki, a zwłaszcza w jego stosunku do tradycji żydowskiej, pokrewnym samemu Benjaminowi. Łukasz Musiał całkiem słusznie odrzuca zbyt łatwe „judaizujące” wykładanie Kafki (np. tę daną przez Grözingera, według której wszystko w Kafce okazuje się po prostu kabałą, i to w niewielkim stopniu przetworzoną), które chcąc nie chcąc robią z autora *Procesu* pobożnego Żyda, głęboko zanurzonego w dziedzictwie judaizmu. Benjamin widzi rzecz inaczej: podczas gdy dzieło Kafki jest dla niego świadectwem zmierzchu tradycji postrzeganej w perspektywie rabinicznej halachy (czyli prawa dostarczającego drobiazgowych regulacji życia codziennego), to jest ono jednocześnie wyjątkowo żywym przejawem żydowskiego mesjanizmu, od zawsze rozwijającego się w cieniu halachicznego legalizmu, w gąszczu hagadycznych opowieści, które – jako czysta forma narracji – emancypują się od halachy i zwracają przeciw niej. Dla Benjamina Kafka jest zatem żydowskim mesjańskim antynomistą, podobnie jak Szabtaj Cwi i Jakub Frank, dogłębnie sku-

Roztrząsania i rozbiory

pionym na kwestii zbawienia, czyli obietnicy życia błogosławionego, a to znaczy przede wszystkim: wolnego od jarzma prawa.

Modernistyczna rozsypka świata nabiera więc u Kafki szczególnego teologicznego sensu: nie jest to świat czystego absurdu (jak chciałby widzieć to Camus i cała egzystencjalistyczna wykładnia Kafki), lecz świat niezabawiony: świat deformacji, *Entstellung*, która jednocześnie ukrywa w sobie tajemnicę „drobnej poprawki” (*ein geringes Zurechtstellen*), jakiej w końcu dokona kiedyś Mesjasz, by ten świat naprawić. Jak to znakomicie ujmuje cytowany przez Musiała Adorno: „rzeczywistość Kafki to fotografia ziemskiego życia z perspektywy życia zbawionego” (s. 143); to antynomiczna wizja świata, który pod wpływem zewnętrznej perspektywy ostatecznej, gdzie obowiązują już inne reguły, ulega odkształceniu. Z punktu widzenia tej wyższej, intensywniejszej realności, świat tutejszy wydaje się pogrążony w ponurym śnie, mechanicznym i monotonnym jak senność Zamkowych urzędników, archontów tego padolu – a jedynymi oznakami przebudzenia, antycypującymi możliwość bycia inaczej, są jego wewnętrzne zaburzenia-osobliwości: Odradek, przemieniony Georg Samsa, Pomocnicy. „Trzeba stworzyć perspektywę, w których świat się przemieści, wyobcuje, objawi rysy i pęknięcia, gdy biedny i zniekształcony będzie leżał w mesjanicznym świetle” – pisze Adorno. Taka właśnie jest rzeczywistość przedstawiona Kafki: jeśli o d n a l e z i o n a, to tylko w swojej nędzy, biedzie i rozpadzie.

Łukasz Musiał nazywa tę kondycję „w kleszczach przedświata”. I tu mam kolejny problem z interpretacją, bo nie wydaje mi się ona dostatecznie antynomiczna (tak jakby jednak Camus mimo wszystko zaciążył nad Benjaminem). W rozumieniu Łukasza Musiała *Vorwelt*, czyli „przedświat” (ten goetheański termin przejął w *Gwieździe zbawienia* Franz Rosenzweig na oznaczenie świata sprzed objawienia i tak funkcjonuje on u Benjamina) to rzeczywistość oddolna, zamieszkała przez kafkowskie potworki, która co rusz wydostaje się na powierzchnię z pozoru normalnej i uładowanej rzeczywistości, by ją niepokoić, tak jak Odradek niepokoi tytułowego ojca rodziny. Tymczasem w interpretacji Benjamina przedświat to właśnie nasz świat, który zapomniał o perspektywie zbawienia: pozostawiony sam sobie, pogrążony we śnie, zapadnięty w siebie, beznadziejny („przedświatowe moce”, o jakich pisze Benjamin w eseju o Kafce, nie należą do raz na zawsze przewyżnionej epoki mitu, lecz są także „światowymi siłami naszych czasów”, czyli w istocie prahistorii, która tylko z pozoru jest historią ludzką). Paradoksalnie jedyna nadzieja dla tego świata tkwi właśnie w jego potworkowatych deformacjach, w zbawczym potencjale zaburzeń; to w nich bowiem odzwierciedla się w „zniekształconym podobieństwie” wyższa rzeczywistość⁵.

⁵ Nie czas i nie miejsce tutaj na analizę pojęć *Entstellung*, *entstellte Ähnlichkeit* oraz *mimetisches Vermögen*, które pojawiają się w twórczości Benjamina w jej różnych fazach. Mam jednak wrażenie, że autor – być może idąc tu za sugestią Siegfried Weigel i jej pracy o Benjaminie (*Die entstellte Ähnlichkeit*) – zbyt łatwo zlewa ze sobą te skądinąd odmienne kategorie, podczas gdy pojęcie deformacji, które występuje w eseju o Kafce, niewiele ma wspólnego ze „zniekształconym podobieństwem”

Paweł, ten wybitny żydowski antynomista, mówił o ziemskich reprezentacjach królestwa niebieskiego jako ukazujących się *in speculum et enigmatē*: jakby w ciemnym zwierciadle i zagadkowo. Tak właśnie wyglądają projekcje istot z wyższego *olam ha-jecira*, kabalistycznego świata formacji, rzutowane na płaski plan najniższej sfery stworzenia, czyli *olam ha-aszia*. Każda z nich jest zagadką, która niesie w sobie enigmę możliwego zbawienia: owej nadziei, której w bożym uniwersum kreacji jest nieskończenie wiele, choć – jak powiada Kafka – niekoniecznie dla nas. A to dlatego, że kleszcze przedświata istotnie więżą nas bezwzględnie. Kabała luriańska, której echa były Kafce znane choćby z jego lektur Nachmana z Bracławia, nazywa kleszcze spinające najniższą sferę bytu, *olam ha-aszia*, „pokrywami” (*kelipot*): te z kolei mogły skojarzyć się Kafce z chitynowym pancerzem tęgopokrywych, kiedy przemienił w jednego z nich Gregora Samcę, dając mu tym samym znak, że żyje w świecie niezbawionym, który zapomniał o objawieniu. Przemiana nie jest więc wówczas ruchem w dół, w kierunku mrocznego przedświata podsiąkającego naszą rzeczywistość od dołu, ale antynomicznym ruchem w górę, odpominającym kondycję owego *Vorwelt*, w jakim żyjemy, na co dzień skuci pokrywami, których nawet nie zauważamy. (Zapewne przypadkiem, w tym samym mniej więcej czasie, Max Weber zdefiniuje kondycję człowieka nowoczesnego w podobnych terminach, mówiąc, że nosi on na sobie niewidzialny „żelazny pancerz”, co Jacob Taubes w eseju *Ucieczka z żelaznej klatki* natychmiast zinterpretuje w gnostyckich kategoriach, całkiem już bliskich Kafce i Benjaminowi). Łukasz Musiał pisze: „Zniekształcenie... upodabnia człowieka do świata, o którym zapomniał i który teraz domaga się przywrócenia pamięci” (s. 152). Ale pamięci o czym? Mityczna wina przedświata, który jego zdaniem ulega u Kafki odpomnieniu, sama jest deformacją pamięci o czymś zupełnie innym, czego nie sposób wyrazić w kategoriach tej rzeczywistości: pamięci o zbawieniu. Tej antynomicznej intuicji jednak Łukaszowi Musiałowi brakuje. Pyta: „Czy można zatem, jak mimo wszystko utrzymywał Benjamin, doszukać się w dziele Kafki myśli o zbawieniu, o odszukaniu utraconej rzeczywistości, w której wszystko byłoby tak samo, tylko «trochę inaczej?»” (s. 162). I konkluduje: „Właściwie nic za tym nie przemawia. Świat tej literatury wydaje się nieodwołalnie «złamany» w środku... Pęk nie rozwija się w kwiat” (s. 162-163).

Analizując utwory Kafki – *Kolonię karną*, *Proces*, *Amerykę* – Łukasz Musiał zbiera kolejne dowody przeciw zbyt teologicznie ufnej, jak sądzi, interpretacji Benjamin, na rzecz bardziej nihilizującej wykładni Rainera Stacha. *À propos* tego ostat-

z *Berlińskiego dzieciństwa* czy esejów o Prouście i języku mimetycznym. Podczas gdy istotnie można by sądzić, że Benjaminowi chodzi tam o „powrót do raju utraconego jako przestrzeni, w której rzecz i język stają się ze sobą tożsame” (s. 291), to w eseju o Kafce kategoria deformacji służy podobnym celom, co kategoria alegorii w *Trauerspiel*: tak jak piękno symbolu ma odsłonić w sobie rzeczywistą pustkę alegorii, tak nasza z pozoru uładzona rzeczywistość rozumu ma ukazać swoje grzaskie, mityczne dno.

Roztrząsania i rozbiory

niego dzieła, *Ameryki*, którą Benjamin uznał za najbardziej „radosne” w twórczości Kafki, Musiał pyta: „Czyż słuszności nie należy przyznać Rainerowi Stachowi, który twierdzi, że mroczna sfera mitu wdzierą się nawet i w to, pozornie optymistyczne zakończenie?” (s. 190). Nie miałabym nic przeciw takiemu wyborowi, pod warunkiem jednak, że Łukasz Musiał oddałby pełną sprawiedliwość myśli Benjaminu, przedstawiając ją z właściwymi jej antynomicznymi paradoksami i przewrotami. Zbawienie, o jakim mówi Benjamin, nie ma bowiem nic wspólnego ze „szczęśliwym zakończeniem” (s. 191), ani nawet jego nieśmiałą sugestią (jak w przypadku tajemnicznego zniknięcia Karla Rossmanna). Podobnie jak w Benjaminowskim eseju o niemieckim *Trauerspielu*, zbawienie jest elementem dialektyki, której trwałą podstawą okazuje się dogłębnie uświadomione nieszczęście; to ono bowiem, podobnie jak „stwory przedświata” (s. 191), niesie w sobie na sposób zdeformowany i niejasny przecucie innego, szczęśliwszego bytu. Świat mitu zatem wdzierą się w nasz świat nieustannie, ale – jeśli dokonać pewnego myślowego zwrotu, *der Umkehr*, który zdaniem Benjaminu zachodzi u Kafki – wtargnięcia te znaczą, bądź mogą znaczyć, coś innego niż tylko kolejne potwierdzenie beznadziejnego upadku. Trzeba upaść tak nisko, jak się tylko da, by sięgnąć twardej skały i liczyć na odskok w górę; w ujęciu Benjaminu narracja Kafki, choć z pozoru równie grzaska jak świat, który opisuje, w istocie służy takiemu utwardzeniu ostatecznego gruntu. W tym ujęciu Kafka byłby jak mierniczy z *Zamku*, który przychodzi, by położyć kres płynnej grzaskości życia u stóp góry zamkowej.

Czytając tę część, znów miałam wrażenie, że cała wykładnia Kafki, jaką daje nam Łukasz Musiał, pozostaje pod wpływem Agambena-profanisty i że szereg niemieckich badaczy, jak Stach czy Elm, zostają włączeni w pochód, który prowadzi autor *Homo sacer*. Preferencja ta nie ujawnia się nigdzie silniej, jak w Łukasza Musiała interpretacji *Kolonii karnej*:

Męka skazańca ma jeden nadrzędny cel: przemienić ciało w pismo prawdy warunkującej całe ludzkie istnienie. Kafka opisuje w istocie rodzaj czarnej mszy, tyle że przemianie chleba w ciało zbawiciela odpowiada w jego opowieści przemiana ciała w pismo, czyli *physis* w metafizykę, która przewartościowuje wszelką „nieczystą” materialność świata, odkupując w rezultacie również przed chwilą zadane cierpienie. (s. 159)

To bardzo błyskotliwe ujęcie; istotnie, mamy tu do czynienia z przemianą natury i jej nagiego życia w metafizykę i jej ideę życia wyższego, poddanego bez reszty prawu, które, jak zakon u Izajasza, musi wpisać się w ciało, poddając je tym samym gruntownej przemianie. Nie chodzi tu jednak o parodię mszalnego rytuału transsubstancjacji, lecz o krytykę żydowskiej metafizyki, w której prawo, dane bezpośrednio od Boga, służy absolutnej transformacji ludzkiego ciała, wyjmującej je spod reguł panujących w naturze. Na czym jednak polega ta krytyka? Czy przemawia przez nią niechęć do wszelkich „maszyn antropologicznych”, przemieniających ciało w obce naturze pismo, jakby sugerował Agamben – czy też raczej, jakby z kolei podpowiadał Benjamin, subtelniejsze podejrzenie wobec prawa, które zamiast, jak obiecało, wyciągać człowieka ze świata mitu i natury, samo popada

w mityczne kleszcze przedświata? To bardzo ważna kwestia, której Łukasz Musiał nie podejmuje, a od niej zależy *wszystko* w interpretacji Kafki (filozoficznie rzecz ujmując, a o to przecież autorowi chodzi). Stawką jest tu bowiem fundamentalna nadzieja, która przekłada się na następujące pytanie: czy człowiek ma szansę na „w-pismo-wstąpienie” (jak to kiedyś ładnie ujął Tadeusz Komendant) i odnalezienie w nim innego, szczęśliwszego życia – czy też pismo pozostanie dlań na zawsze torturą makabrycznej alienacji, zgodnie z lacanowską parafrazą św. Pawła, mówiącą, że „litera zabija”? Czy skazaniec jest wersją owego „chińskiego malarza, który wstąpił w swój obraz” i „pod koniec się uśmiecha” (s. 161) – czy też raczej jest on wzorcowym *homo sacer*, zabijanym w imię nieludzkiej prawdy, tym silniej obowiązującej, im bardziej pozbawiona jest ona sensu?

Pytanie to jest tym istotniejsze, że Kafka sam, w chwili euforii po napisaniu *Wyroku*, tak oto opisał swój stan egzystencjalny jako nowo narodzonego pisarza: „Tylko tak wolno pisać, tylko w takich okolicznościach, przy tak całkowitym roztwarcu ciała i duszy”⁶. Czy to jest świadectwo istoty, którą „litera zabija”? Czy też wprost przeciwnie, świadectwo istoty, która przekroczyła swoje życie naturalne, by otworzyć nowe wymiary życia oferowane przez język i dzięki niemu zacząć żyć „życiem w sensie żywotnym”? Język z jego prawem i metafizyką, która przekreśla *physis*, może być torturą, jak w *Kolonii karnej*, ale może być także „roztwarceniem” i wyzwoleniem – pod warunkiem jednak, że się go dosiada i pędzi, jak kubał albo jak indiańskiego konia, na co właśnie wskazuje Benjamin w swojej zbawczej wizji narracji jako formy, która oderwała się od treści (albo hagady, która jako forma wyzwoliła się od treści halachy). Niewykluczone zatem, że Kafka, pisząc *Kolonie karną*, przejmująco odmalowując męki ofiary poddanej hałasze, doznawał całkowitego „roztwarcia ciała i duszy” jako pisarz, używając do tego hagadycznej formy opowieści, która, jak pisał Benjamin, u Kafki podniosła przeciw prawu swą „potężną łapę” (to ważne: nie „rękę”, lecz „łapę”, czyli organ zwierzęcy, przynależny tym kafkowskim kreaturom, w których pokazuje się potencjalnie zbawcze zniekształcenie człowieczeństwa).

Być może więc nie ma nieskończenie wiele nadziei dla bohaterów kafkowskich opowieści, którym nigdy nie przysługuje „szczęśliwe zakończenie” – ale jest jej całkiem sporo dla pisarza, który staje „obok”, nie będąc już jednym z „nas”. Pisarza, czyli tego, który dokonał zwrotu i żyje odtąd studiowaniem i opowiadaniem. Rzecz jasna, takie chwile zbawczego triumfu są rzadkie – o czym z kolei opowiada *Most*, krótki tekst, w którym ja dostrzegam nieco inną wymowę niż tę, którą sugeruje Łukasz Musiał, po raz kolejny dopatrując się tu ilustracji niezabawialnej rozpacz. W moim odczuciu opowiadanie to nawiązuje do Nietzscheańskiego Zaratustry, który definiuje człowieka jako most rzucony nad przepaścią wiodący ku nadczłowiekowi, co mogą potwierdzać wyobrażane przez „most” postaci, które go łamą i zrywają (gimnastyk jako zaratustrański linoskoczek). Pisarz jest istotnie

⁶ F. Kafka o pisaniu *Wyroku* por. tegoż *Dzienniki*, t. 1, przeł. J. Werter, Puls, Londyn 1993, s. 298.

Roztrząsania i rozbiory

takim właśnie „mostem” – między życiem naturalnym a życiem wpisanym w język – który w każdej chwili może się załamać; zginąć na ostrych skalach przepaści i ponieść porażkę.

Czy zatem faktycznie Kafka to pisarz, którego życiowe zadanie polegało na poszukiwaniu i odnajdywaniu utraconej rzeczywistości? I czy nadzieja na odzyskanie rzeczywistości istotnie jest nadzieją mesjańską? A także – czy przekreślenie tej nadziei, rzeczywiście chyba nieobecnej w dziełach Kafki, oznacza, że jest on pisarzem niemiesjańskim? Pytania te trapiły mnie od samego początku lektury tej książki, pod wieloma względami wspaniałej, erudycyjnej, świetnie napisanej, pełnej błyskotliwych pomysłów, ale jednak szwankującej w warstwie filozoficznej, która wedle deklaracji autora miała być najważniejsza. Autor nie przekonał mnie swoimi rekonstrukcjami Derridy, Benjamina i Agambena, źle, jak sądzę, lokując mesjańską stawkę – czyli myląc ją z tak zwanym wiodącym problemem modernizmu, jakim była (i jest nadal) utrata rzeczywistości. Nie przekonał mnie w związku z tym swoją interpretacją Kafki jako pisarza dogłębnie niemiesjańskiego, który odbiera nam nadzieję na złatanie umykającej obecności. To prawda, że Kafka nie daje nam nowego świata, ale zupełnie nie o to chodziło w mesjanizującej wykładni Kafki u Benjamina, gdzie nadzieja mesjańska – bardziej w duchu późnego Derridy – wiąże się z możliwością życia-dalej (benjaminowskie *Nachleben*, derridiańskie *living-on*) w języku; nie w świecie opisywanym, lecz w narracji, która ten świat, bądź jego wymykające się resztki, opisuje. Jeśli Kafka czegoś szukał, to nie świata, lecz języka, w którym mógłby zamieszkać.

Jednocześnie jednak jest to książka bardzo ciekawa i nowatorska na tle światowej i polskiej kafkologii, otwierająca zupełnie nowe pole dyskusji. Wszystkie moje uwagi krytyczne są już kontynuacją debaty rozpoczętej przez Łukasza Musiała, która nie byłaby możliwa, gdyby nie jego śmiała próba interpretatorska. Dlatego nie należy ich traktować jako zarzutów *p r z e c i w* książce, a jedynie jako kolejny, partnerski głos w rozmowie, którą Łukasz Musiał odważnie rozpoczął, podejmując się tego obłędnego zadania, jakim jest pisanie o Franzu Kafce.

Agata BIELIK-ROBSON

Bielik-Robson Czego szukał Franz Kafka?

Abstract

Agata BIELIK-ROBSON

University of Nottingham

**The Institute of Philosophy and Sociology of the Polish Academy of Sciences
(Warszawa)**

What did Franz Kafka look for

Review: Łukasz Musiał *Franz Kafka. W poszukiwaniu utraconej rzeczywistości* ['Franz Kafka. In search of lost reality'], Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław 2011.

Śladami istnienia-w-pełni

Eseistyczna praca Dariusza Czai stanowi wyłom we współczesnych opisach podróży po Włoszech, bo w istocie nie ma nic wspólnego z owymi erudycyjno-estetycznymi wydmuszkami, które osiągają status krajoznawczych przewodników. Oczywiście, jest w niej erudycyjny zapis podróży, przenikliwe oko badacza-antropologa, ogromna świadomość przetartych już, kulturowo-estetycznych szlaków. Nie jest więc przypadkiem, iż autor podróżuje na południe kraju, czyniąc celem swojej wędrówki peryferyjną względem nieustannie eksploatowanego Centrum Apulię, wciąż jeszcze *terra incognita*. Ale znów – nie chodzi tu o samo odkrywanie „nieodkrytych”, zapomnianych, prowincjonalnych miejsc, ani też o samo przełamywanie (choć też jest tu ważne) konwencjonalnego i naskórkowego spojrzenia kolekcjonera wrażeń; spojrzenia, które patrzy, a nie widzi. Wchodząc „pod skórę” języka precyzyjnego opisu, nietrudno bowiem dostrzec, iż geografia miejsc jest tu zaledwie pretekstowa dla podjęcia istotowej problematyki poznawczej. Czytając uważnie, ma się nieodparte wrażenie, iż autora „prowadzi” pasja tropienia ukrytej struktury Istnienia, w której doświadczone i przeżyte – mocno, ontologicznie jest. Cała książka stanowi właściwie zapis intuicyjnego, żarliwego poszukiwania utraconej pełni życia tam, gdzie świat się kończy; bo Centrum świata wypełniają już tylko kulturowe protezy, fantomy istnienia, hołdujące duchowi pragmatyzmu. Narzędziem owego poszukiwania jest w *Gdzieś dalej* o k o fenomenologa i poety, wyposażone w „wiarę postrzeżeniową”, które ze spotykanych fragmentów rzeczy widzialnych wyłania „niewidzialne” i niezmiennie obecne. Niezwykle ważna wydaje się specyfika odkrywanej tu rzeczywistości – łączy ona w sobie pozornie odrębne rejestry, unieważniając dwubiegunową konstrukcję świata „odczarowanego”, opartą na racjonalnej zasadzie wykluczania.

By zrozumieć, o jakie w istocie Istnienie chodzi, pójdźmy po śladach.

Najpierw apulijska Góra Świętego Anioła. Miejsce, o którego istnieniu nie wie (prawie) nikt, jest jednocześnie miejscem pierwszego na chrześcijańskim Zachodzie objawienia świętego Michała Archanioła. I już z tej konstatacji można wyprowadzić fundamentalne rozpoznanie, zawarte w *Gdzieś dalej*: przestrzenie opuszczone i zapomniane, turystycznie nieatrakcyjne, percepcyjnie nieoswojone jawią się tu jako przestrzenie źródłowe, z których emanuje pierwotna energia realnej obecności. To właśnie w pustce i bezruchu miejsc oddalonych od ponowoczesnego świata powierzchownej konsumpcji wrażeń odnajdujemy mistyczne źródło życia. Znamienny jest opis uczestnictwa w lokalnej procesji ku czci świętego – ów wspólnotowy obrzęd nie prezentuje „martwego skansenu marionetek poruszanych sznurkami tradycji”¹, lecz stanowi formę żywą, w pełni, realnie doświadczaną. Czaja, za holenderskim religioznawcą Gerardusem van der Leeuwem, dostrzega genezę procesji we wcześniejszym fenomenie tańca kultowego – zarówno procesja, jak i taniec stanowią elementarną manifestację życiowej energii (GD, s. 28). Dalej, wraz z autorem, stajemy się świadkami swoistego tanecznego rytuału – to jeden z tych obrazów-znaków, które odsyłają do ukrytej, duchowej rzeczywistości: „tańcząca para tworzy wokół siebie jakiś osobny kosmos. Zatopieni w sobie, zdają się nie dostrzegać nikogo. Ta intymność zawstydzia innych. Od reszty oddziela ich niewidzialna szyba. W tym, co robią, nie ma nic z ostentacji, wygląda to na zwykłą, rutynową czynność. Być może powtarzaną tu co wieczór. Trudno uciec od myśli, że to nie oni są tu osobliwością, ale cały świat wokół nich, że ich rytualny taniec odbywał się tu zawsze, jakby na przekór zmiennej materii rzeczywistości. Jakby po to, by zaznaczyć, że w tym utkany z czasu świecie, coś naprawdę *je s t*” (GD, s. 39). Ten obraz, obok innych (o których za chwilę), zawiera w sobie niejako kosmos znaczeń, wokół którego, jak wokół konstrukcyjnej osi, krążą niemal wszystkie eseje *Gdzieś dalej*. Czaja wydaje się właśnie podążać śladami wyczuwanego intuicyjnie, ukrytego rytmu tego, co *je s t*; zarówno spotykane zdarzenia czy pejzaże, jak i przywoływane teksty kultury służą tu ostatecznie odsłanianiu tego samego, głębinowego prawzoru Istnienia. Ujawnianie realnej, żywej obecności, nietkniętej zmiennym znakiem czasu, niezamienionej w nowoczesny skansen, niezłapaną w kleszcze symulacyjnych konstrukcji, zawsze dokonuje się w „prześwicie”, w swojej dialektyce „widzialnego” i „niewidzialnego”. I właśnie taniec stanowi tu często specyficzną figurę-klucz, która przez powłokę cielesnego otwiera kontakt z tym, co wieczne i nieskończone.

Taka jest również tarantella – apulijski taniec, który wziął swoją nazwę od nazwy miejscowości Taranto lub/i od pająka tarantuli. Wiąże się ów taniec z fenomenem kulturowo-religijnym włoskiego Południa, sferą symbolu i mitu. Wierzono, iż na skutek ukąszenia tarantuli człowiek zapada w rodzaj choroby, a jedyną skuteczną terapię stanowi właśnie taniec; za jego pomocą usuwano z organizmu trujący jad i poprzez oczyszczenie powracano do utraconej harmonii. Wraz z au-

¹ D. Czaja *Gdzieś dalej, gdzie indziej*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2010, s. 29.
Cytaty z tego wydania lokalizuję w tekście po skrócie GD.

Roztrząsania i rozbiory

torem wchodzimy w sam środek tarantulicznego święta w Galatinie (odpustu na cześć dwóch świętych patronów: Piotra i Pawła), które nie zważając na racjonalne prawidła dychotomicznej dysjunkcji, łączy w sobie elementy pogańskie i chrześcijańskie. I tu ponownie obserwujemy, jak z nicości i nudy prowincji wyłania się misteryjny poryw. Niepostrzeżenie zanurzamy się w obsesyjny, szaleńczy rytm i charakterystyczne wahadłowe ruchy tarantellicznej muzyki i tańca, w ów dionizyjski żywioł wiecznego teraz, tak świetnie uchwycony przez Nietzschego w *Narodzinach tragedii* (GD, s. 190-193). Precyzyjny i subtelny, dbający o szczegół opis święta, podjęty z perspektywy zdystansowanego badacza-observatora, naraz zostaje przełamany narracyjną soczewką żywego uczestnictwa – na skutek „ukąszenia” doświadczonym rytmem, autor daje się ponieść/wezwać Nieznanemu, oglądając już tę rzeczywistość od wewnątrz, z samego jądra: „już nie patrzę, cały jestem patrzaniem, już nie słyszę, cały jestem w słuch zamieniony, już nie stoję, bo stopy mam nad ziemią, napowietrzna karuzela, od ziemi odwyka się lekko” (GD, s. 189). Co jednak znamienne, choć tarantella cała jest przeciw śmierci i cała za życiem (GD, s. 193), to jej głębia i niezwykła moc zdaje się płynąć właśnie ze zdolności specyficznej transformacji – śmierć zostaje niejako „wchłonięta”, przemieniona w życie, a nie usunięta poza nawias doświadczenia. Doświadczenie istnienia-w-pełni wymaga bowiem realnego „wchodzenia do końca” – zarówno w życie, jak i w śmierć. Intensywność obecności zawiera w sobie bolesne „spojrzenie w otchłań”; transowy rytm tarantelli odzwierciedla jakby kosmiczny ruch po okręgu Istnienia – od konwulsji po stupor, od namiętnego zapamiętania po kontemplacyjne wyciszenie. Symbolizując religijny ryt nazywania demonów i wyzwalania od nich, tarantelliczny taniec wyraża napięcie między udręką i ekstazą. Owo „nazywanie” przybiera tu niemal postać relacji między dwiema odrębnymi istotami, ucieleśnionymi w jednym bycie: tarantula ma wyraźną osobowość, a osoba „ukąszona” wchodzi z nią w intymne związki. Rozmawia, przekonuje, naśladuje ruchy pająka, utożsamia się z nim, próbując zatańczyć w sobie jego śmiertelnośne „ukłucie” (GD, s. 175-176).

Ten sam archetyp koincydencji życia i śmierci (choć niejako odwrócony) odnajdujemy w późnorenasansowej (noszącej już cechy zarówno manieryzmu, jak i baroku) muzyce i biografii Księcia Muzyków – Carla Gesualda da Venosy. Czaja przywołuje konkretne teksty kultury (m.in. *Śmierć na pięć głosów* Wernera Herzoga i *Madrygał żalobny* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego) i konfrontuje je ze sobą, pytając o prawdziwy wizerunek Księcia, o tajemny spłot realnego życia i sztuki. Z owych analiz znów wyłania się ukryty szyfr: „rzadki przypadek, kiedy to życie i śmierć nie układają się w parę przeciwieństw, ale tworzą jedność kongenialnie dopełniających się części” (GD, s. 138). Muzyka dysonansowych, oksymoronicznych dźwięków, chromatycznej polifonii i interwałowych skoków, oscylująca między frenezją, cierpieniem i nicością, zawiera w sobie ślady linii papilarnych jej autora:

umierał długo. Wiele lat mieszkał odgradzony od świata. W samotności z wyboru. Zamknięty podwójnie. W skorupie mózgu, najpewniej osuwającego się w szaleństwo. I w mu-

rach własnego zamku, który na kilkanaście lat zamienił się w klatkę nawiedzających go upiórów przeszłości. (GD, s. 125)

Dodać bowiem trzeba, iż Gesualdo zapisał się w zbiorowej pamięci także jako zbrodniarz, mordujący niewierną żonę i jej kochanka. Przywołanie tragicznej historii Księcia służy jednak w *Gdzieś dalej* przede wszystkim próbie doświadczenia „żywego” i „niezmiennego” w zmiennej materii czasu. To pragnienie materializacji ducha, jakiegoś przekonującego znaku obecności (GD, s. 139) zostaje osadzone niezwykle sugestywnie w przestrzeni pustki – ruin zamku w Gesualdo, gdzie Czaja szuka śladów, usiłując „dotknąć niemożliwego” (GD, s. 139). I ponownie peryferia odsłaniają swój dialektyczny spłot – z martwego pejzażu emanuje tajemnica jednostkowej egzystencji, która pozwala autorowi uchwycić uniwersalny prawzór. Istnienie-w-pełni ucieleśnia ideę *coincidentia oppositorum* – to „życie w jego nieusuwalnych sprzecznościach” (GD, s. 137).

Co istotne, poszczególne obrazy wskazują kompozycyjny metapoziom – konstrukcję całości. Można odnieść wrażenie, jakby eseje Czai scalał właśnie ruch po „zaklętym kole” odwiecznej energii, ujawniający kolejne obszary Tajemnicy; zawsze jednak jest on zaczepiony w zmysłowym konkrety, jakimś fragmencie widzialnego, podług epistemicznego klucza: *per visibilia ad invisibilia*.

Trzeba podkreślić, iż zasadniczą cechą całej spotykanej w *Gdzieś dalej* rzeczywistości jest jej antydualistyczna ontologia – najdalsze peryferia zdają się przechowywać w sobie źródłową obecność, której nie dotknął jeszcze „odczarowujący” znak czasu, wprowadzający wyraźną dystynkcję między życiem i śmiercią, kulturą i naturą, rozumnością i szaleństwem, ruchem i bezruchem. Takie rozpoznanie ucieleśnienia też oddalona o kilkanaście kilometrów od granic Apulii Matera (łac. *materia*) – pusta, wykuta w kamieniu, pierwotna przestrzeń, z której wyłania się życie:

można odnieść wrażenie, że ten surowy pejzaż spokojnie mógłby obyc się bez nas. Jest w nim coś archaicznego. Człowiek nie wydaje się tu konieczny, a fakt, że mimo niesprzyjających warunków tak świetnie się tu odnalazł, wystawia dobre świadectwo bliźnim. Albo inaczej: krajobraz ten może służyć za dowód, że kamień i ciało, mimo tak łatwo uchwytnych różnic, nie należą do całkiem osobnych porządków rzeczywistości. Tu t a j [wyróżnienie J.S.] nieorganicznego od organicznego nie oddziela przepaść, czasem nawet te żywioły zdają się zachodzić na siebie. Trwają razem w jakiejś niepojętej symbiozie. (GD, s. 148)

I dalej:

W Materze czas uległ osobliwemu zakrzywieniu. Bez większego trudu wysledzić tu można różne jego warstwy i stany skupienia. A doświadczeniem z gatunku ekstrema jest możliwość obserwacji zjawiska rzadkiego: egzystencji światów równoległych. (GD, s. 148-149)

W „gdzieś dalej” doświadczamy zatem czasu symbiotycznego, koniunkcyjnego, jakby poza-czasowego, gdyż wymykającego się nowoczesnej, racjonalnie konstru-

Roztrząsania i rozbiory

owanej wizji linearności i progresywności, opartej na zasadzie wykluczania. Owo współistnienie pozornie odrębnych rejestrów rzeczywistości dobitnie obrazuje osobliwa, niezwykle w Materze żywa tradycja niszczenia Wozu (*carro*), wpisana w procesję ku czci świętej Marii della Bruna. Rytualny akt destrukcji Wozu, polegający na wściekłym ogoławaniu go z przytwierdzonych doń malowideł i figur świętych, mających później pełnić funkcję relikwii, stanowi istny przejaw mrocznego żywiołu pierwotności, występującego bezkolizyjnie obok ustrukturuwanego pejzażu kultury: „mamy kościelny splendor, złoto, ornaty, modlitwy, kadzidło i liturgiczny porządek. A tuż za rogiem walka, rozpasanie i dzikość w sercu. W tych potyczkach na wozie nie ma żartów, to nie są letnie zapasy dla uczczenia tradycji. Nikt tu się nie oszczędza, walka idzie na ostro” (GD, s. 162).

Szczególną postać archetypu istnienia-w-pełni realizuje apulijskie miasteczko Copertino. Autor, mając w pamięci lekturę *Gwiezdnej wieży Eiffla* Blaise’a Cendrarsa, szuka tu śladów obecności Giuseppe Desy – żyjącego w XVII wieku świętego Józefa z Copertino. Ten ocieężały umysłowo franciszkanin znany jest z tego, że latał (!):

wydawał okrzyk i wlatywał. I to musiało być piękne. Niewiarygodne i cudowne, przerażające i piękne. Znaleźli się ci, co to widzieli i chcieli zaświadczyć. Dzięki nim i my dzisiaj możemy przebieć się przez warstwę paru stuleci i spojrzeć w niemożliwe. (GD, s. 207)

I znów znamienne, iż Copertino to przestrzeń pustki – południowy stupor splata się tu z ekstazą brudu; miasteczko jawi się jako ziemia zgryzoty i brzydoty, istna kłoała maksima (GD, s. 212-213). W takim właśnie pejzażu otwiera się rejestr rzeczywistości, który pragmatyce i sceptycyzmowi *ratio* zamknął drzwi. Fenomen podniebnego lotu w wymiarze realnego, ziemskiego ucieleśnienia, przekraczający domenę Bachelardowskiej wyobraźni poetyckiej. Obserwujemy, za Rilke, piękno, które jest przerażenia początkiem; w ciasnych i brudnych uliczkach archaicznego *locus*, w nagłym „prześwicie” błyska ekstaza wieczności, ponownie wyrażona w figurze tanecznego uniesienia (GD, s. 208), unieważniająca racjonalne granice poznania. W „gdzieś dalej” staje przed nami wyzwanie-Wezwanie, by percypować głębiej, pełniej, by „przejsć na drugą stronę widzenia”, przebić zasłonę iluzji, jakby w myśl Blake’owskiego rozpoznania: „if the doors of perception were cleansed, everything would appear to man as it is – infinite”. Wydaje się, iż Czaja, podążając tropem ukrytej struktury Istnienia, próbuje właśnie oczyścić widzenie i otworzyć „nieuchwytnie”, odnowić kontakt z utraconą nieskończonością. Opowieść Cendrarsa to „spacer po linii, która oddziela możliwe od niemożliwego, racjonalne od szalonego”; historia Józefa – czempiona lewitacji „jest dla nas dzisiaj jak lakmus, jak test badający wyporność naszej wiary, zdolność do przyswojenia zdań, które tak mocno wymykają się racjonalności ufundowanej na empirycznym dziedziectwie” (GD, s. 225). Co jednak najistotniejsze, ów „prześwit” niemożliwego wyłania się z codzienności prowincji, wytrącając nas z ułudy bezpiecznego zadowolenia-w-świecie, z naszej „poznawczej homeostazy”. Jak słusznie zauważył Heidegger, w pozornie zwyczajnych i rozpoznanych kształtach bytu skrywa się

niezwykłość, tajemnica istnienia; by ją dostrzec, trzeba utracić „znane” i „oswojone”, dać się Wezwać, „ugodzić Byciu”. Zatem zamiast percepcyjnego „zawłaszczania” – kontemplacja.

Jakie w istocie sensory niesie peryferyjne „gdzieś dalej, gdzie indziej” wobec Centrum, w którym oddech prawdziwego życia wyparował, a człowieka i sztukę wchłonęła kultura symulacji, nowoczesnych i ponowoczesnych protez i wydumstek? Warto powtórzyć, jak mantrę: w „gdzieś dalej” rzeczywistość, doświadczona i przeżyta, mocno, ontologicznie *je s t*. Tam kultura splata się z naturą, śmierć z życiem, ruch z bezruchem, a pełnia wylania się z pustki. Tam słowa jeszcze odsyłają do pierwotnych znaczeń, *signifiant* do *signifié*. Tam rzeczywistość unosi się w swoim spontanicznym, nieprzewidywalnym tańcu, w którym piękno leży obok grozy, a cielesne obok mistycznego. Tam brak współczesnego dogmatu praktycznego rozumu, który skutecznie zamraża wszelki impuls niespodziewanych iluminacji, unicestwiając tajemnicę rzeczy pozornie zwyczajnych. Tam możliwa jest obecność lewitującego mnicha w realnym, surowym pejzażu, będąca śladem Transcendencji. Tam skorupa czasu pęka na chwilę, na mgnienie, pozwalając doświadczyć wiecznego teraz, Bycia ogołoconego. Tam, pod powierzchnią opuszczenia, bije autentyczne Źródło. Tam dyskursywny rozum jeszcze nie wprowadził podziału na podmiot i przedmiot; jeszcze nie zbudował mostu, jeszcze nie zdążył go zerwać.

I w tym miejscu trzeba postawić zasadnicze pytanie umysłu krytycznego i sceptycznego, świadomego zarówno problematyczności samego rozpoznania tego, co realne/prawdziwe, a co konstruowane/fikcyjne, jak i rozdzwieku między doświadczeniem i językiem – czy eseje Czai stanowią zapis *sui generis* utopii, przywołując widzenie naiwne? Nic bardziej mylnego – autor wie doskonale, w jak trudnej, aporetycznej przestrzeni się porusza, wyraźnie podnosząc problem „transkrypcji rzeczywistego na językowy zapis” (GD, s. 283). „Opowieść podróżna cały czas biegnie po trajektoriach fikcji” (GD, s. 283), pojmowanej jednak nie jako kłamstwo, ale struktura narracyjna, która – z konieczności – koncentruje się tylko na wybranym fragmencie widzianej/doświadczanej rzeczywistości, usiłując, „przy użyciu metonimicznego fikołka”, zasugerować całość (GD, s. 284). Oprócz momentu transkrypcji z „przeżytego” na „wysłowione”, mamy również do czynienia ze swoistym przejściem z „przeżytego” na „zapamiętane”: „rzeczywistość zobaczona, dotknięta, w jakimś konkretnym tu i teraz – to jedno. Rzeczywistość zapamiętana – to coś jeszcze innego. A podana w formie przemyślanego uprzednio zapisu to destylat jeszcze innego rodzaju. Gdzie zatem mieszka rzeczywiste?” (GD, s. 285-286). Mimo świadomości owych newralgicznych punktów, największą wartością *Gdzieś dalej* jest właśnie próba przekroczenia aporetycznego impasu krytycznej *episteme* i „dotknięcia niemożliwego”. Nie ulega wątpliwości, iż doświadczana w prowincjonalnej Apulii rzeczywistość nie tylko mocno, ontologicznie *je s t*, ale i odsłania jakiś archaiczny wzór Istnienia, wskazujący, iż „odwieczne rytmy są niewrażliwe na przemiany cywilizacyjne” (GD, s. 168). Pod zmiennymi formami apulijskiego świata odnajdujemy bowiem „czyste trwanie”, odwieczny rytm życia. Owszem, wylania

Roztrząsania i rozbiory

się on zaledwie w mgnieniowym doświadczeniu, w którym skorupa czasu pęka, otwierając „prześwit” nieskończoności. Ale właśnie realna obecność tych „mgnień” pozwala zrozumieć, iż ludzka tęsknota za istnieniem-w-pełni dalece wykracza poza porządek mitycznej wyobraźni, stanowiąc raczej odpowiedź daną temu, co jest. Eseje Czai udowadniają, iż tylko widzenie uważne zagląda „pod powierzchnię”, znajdując kontakt z istotą rzeczy.

Joanna SARBIEWSKA

Abstract

Joanna SARBIEWSKA

Pomeranian University of Applied Sciences (Gdynia)

Tracing the full existence

Review: Dariusz Czaja *Gdzieś dalej, gdzie indziej* [‘Somewhere further, somewhere else’], Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2010.

Bobkowski i polskie demony

W ubiegłym roku minęło równo pięćdziesiąt lat od śmierci Andrzeja Bobkowskiego – jednego z tych pisarzy naszej drugiej emigracji, którym upływ czasu zdaje się przydawać znaczenia. Potwierdza to niewątpliwie powiększająca się bibliografia poświęconych mu opracowań. Okrągła rocznica stała się i tym razem okazją do refleksji nad tą wciąż dość zagadkową postacią i jego spuścizną. Zwłaszcza dwa przedsięwzięcia zasługują tu na wymienienie: konferencja pt. *Andrzej Bobkowski – krok dalej...* zorganizowana przez Katolicki Uniwersytet Lubelski w czerwcu zeszłego roku (książka sumująca to spotkanie czeka na wydanie)¹ oraz praca zbiorowa *Buntownik – cyklista – Kosmopolak. O Andrzeju Bobkowskim i jego twórczości* pod redakcją Jarosława Klejnockiego i Andrzeja St. Kowalczyka powstała z inspiracji Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza².

Na książkę składa się dziesięć rozpraw ośmiu autorów, wśród których są zarówno znani już „bobkolodzy” (Krzysztof Ćwikliński, Maciej Urbanowski, Hanna Gosk, Maciej Nowak, Andrzej St. Kowalczyk), jak i debiutanci na tym gruncie (Jagoda Wierzejska, Jarosław Klejnocki, Łukasz Mikołajewski). Wbrew tytułowi zbioru, przywołującemu formuły kojarzące się wyłącznie ze sztaampą obiegowych odczytów, czytelnik dostał do ręki materiał nie tylko interesujący, lecz także – powiedzmy już na początku – w wielu aspektach zmieniający obraz pisarza, jaki

¹ Zob. sprawozdanie z konferencji: M. Nowak *Bobkowski odczytany inaczej*, „Ethos” 2011 nr 4 (96). Warto dodać, że poprzednia konferencja poświęcona Bobkowskiemu (także zorganizowana przez KUL) miała miejsce w 1992 roku. Niestety nie ukazał się tom zbierający przedstawione na niej referaty.

² *Buntownik, cyklista, Kosmopolak. O Andrzeju Bobkowskim i jego twórczości*, red. J. Klejnocki, A.St. Kowalczyk, Towarzystwo „Więź”, Warszawa 2011. Dalej odnośniki do tej pozycji w tekście z podaniem strony.

Roztrząsania i rozbiory

utrwalił się na gruncie refleksji literaturoznawczej. Krzysztof Ćwikliński umieszczając na przykład *Szkice piórkiem* na tle krajowej diarystyki okupacyjnej, wydobywa istotną cechę relacji Bobkowskiego: mianowicie różnorodność tematyczną, będącą po części konsekwencją niebywalej aktywności pisarza na wielu polach. Przy okazji badacz rozprawia się z kilkoma mitami towarzyszącymi dziełu i same-mu diaryście. Po pierwsze więc pokazuje, iż w trakcie pisania swych notatek nie miał on jeszcze wizji całości – pomysł ram kompozycyjnych zrodził się później. Nie dysponując oryginalnymi rękopisami, Ćwikliński nie podejmuje się rozstrzygnięcia kwestii, kiedy owa kreacja miała miejsce: podczas wojny, gdy diarysta spisywał i (przynajmniej w części) przepisywał swe „szkice”, czy też o wiele później – przed ich publikacją³. Kolejna kwestia dotyczy zarzutów, jakie kierowali pod adresem autora ci czytelnicy, którzy potraktowali dziennik jako proste odwzorowanie rzeczywistości i dowód na eskapizm czy wręcz tchórzostwo autora. Opierając się na dostępnych materiałach, badacz ujawnia okoliczności zaangażowania Bobkowskiego w pomoc polskim emigrantom (między innymi żydowski), tym samym wzmacnia wnioski o kreacyjnym wymiarze dziennika, który sam autor traktował jako teren swoistej gry prowadzonej z czytelnikiem.

Ta autokreacja miała zresztą w *Szkicach piórkiem*, a także w późniejszych dziełach pisarza, szczególny charakter, współlistniała bowiem z wyraźnym dążeniem do osiągnięcia autentyczności rozumianej – jak przekonująco dowodzi Jagoda Wierzejska – na sposób taylorowski, a więc jako „wyłamywanie się ze schematów” w przekonaniu, iż jednostka powinna przeżyć swoje życie samodzielnie. Tak pojmowana autentyczność ma korzenie romantyczne, co stawia w nowym świetle jawne antyromantyczne deklaracje pisarza, a także jego łatwość we wchodzeniu w także role osobowe, potwierdzając sformułowaną przed laty przez Stanisława Stabrego diagnozę o zasadniczo romantycznym charakterze najważniejszych rysów sylwetki Bobkowskiego⁴. Autorce artykułu zarzucić można jedynie niedocenienie zmian, jakie zaszły w postawie pisarza i tym wytłumaczyć choćby dylemat, przed jakim stał, dotyczący „destrukcji znaczenia oraz czytelności dyskursu, który gloryfikuje autentyczność Gwatemali przeciwko duchowemu upadkowi Europy i wynaturzonemu patriotyzmowi polskiemu” (s. 59). Bobkowskiego wyobrażenie Gwatemali zmieniało się, entuzjazm pierwszych relacji z osiedlenia z czasem ustąpił miejsca bardziej trzeźwemu (czytaj: krytycznemu) spojrzeniu, co nie zmienia faktu – i tu ma autorka niewątpliwie rację – iż poszukiwanie autentyczności (bardziej czy mniej uświadomione) stanowi element spajający jego spuściznę i każący bohatera jego tekstów niefikcyjnych (dzienników, esejów, listów), a także do pewnego stopnia i opowiadań, traktować jako podmiot, w którym podobieństwa zdecydowanie górują nad różnicami.

Jeśli jednak ów fenomen literacko-biograficzny znany jako Andrzej Bobkowski ma proveniencję romantyczną – a powyższy artykuł zdaje się być mocnym

³ Przypomnijmy, że *Szkice piórkiem* ukazały się drukiem dopiero w 1957 roku.

⁴ S. Stabro *Andrzej Bobkowski. Biografia symboliczna*, „Ruch Literacki” 1993 z. 4.

argumentem przemawiającym za taką tezą – ma w sobie zarazem wiele cech, które kojarzymy zwykle z etosem mieszczańskim. Solidność, zapobiegliwość, pracowitość, konsekwencja, trzeźwe spojrzenie na rzeczywistość – to nie tylko wartości, które sam Bobkowski realizuje jako bohater swych tekstów, ale i – jego zdaniem – wyróżniki cywilizacji zachodniej, przez nowoczesność postawione w stan likwidacji. „[...] lektura Bobkowskiego zachęca nas do zastanowienia się nad tym, co ważne. Mieć dom, zakorzenie się, żyć codziennością, kochać, przyjaźnić się, pokładać nadzieję w pracy, trzeźwo sądzić o świecie, być użytecznym członkiem wspólnoty, obywatelem wolnej republiki, posłusznym jej prawom” (s. 213) – zauważa Andrzej Stanisław Kowalczyk. Przybliżając „mieszczańską twarz” Bobkowskiego, badacz raz jeszcze uświadamia nam trudności, jakich przysparza próba ujęcia utekstowanej osobowości Bobkowskiego w gotowe schematy. Przed podobnymi dylematami stajemy bowiem i wówczas, gdy za pomocą znanych nam pojęć próbujemy określić inne jej wymiary. Bobkowski wymyka się gotowym formułom osobowości; trudno zmieścić go w ramach wzorów typowo modernistycznych (jak choćby pielgrzyma), ale też postmodernistycznych – nie jest „włóczęgą” (przynajmniej w sensie, jaki nadał temu pojęciu Zygmunt Bauman). Być może najodpowiedniejszy jest tu model „osobowości otwartej”, zdefiniowany przez Wolfganga Welscha, i on jednak nie wyjaśnia z pewnością wszystkiego.

Ową bardziej „mieszczańską” stronę wizerunku pisarza odkrywa także artykuł Macieja Nowaka. Skupiając się na jego fascynacji sylwetką Fryderyka Chopina, badacz uzupełnia naszą widzę nie tylko na temat muzycznych preferencji i kompetencji autora *Szkiców*, ale i znaczenia, jakie w jego wizji kultury miała kategoria autorytetu. A dodajmy, że autorytet traktował pisarz jako ważny element programu naprawy kultury, osłabionej właśnie przez rozerwanie bezpośrednich relacji międzyludzkich, w tym relacji opartych na przekazywaniu wartości i wzorów osobowych. Takimi wzorami dla Bobkowskiego byli na pewno: Hermann Keyserling, Joseph Conrad, Oskar Wilde. Był nim także Chopin, którego obecność w twórczości Bobkowskiego śledzi Nowak w trzech wymiarach: zainteresowania biografią, jego twórczością muzyczną, oraz – po trzecie – „kultu kompozytora”. Dla Bobkowskiego Chopin uosabiał możliwość spełnionej biografii antyromantycznej – był więc przeciwieństwem Mickiewicza i Słowackiego, zwłaszcza z ich okresu fascynacji myślą Towiańskiego. Bobkowski w swym bohaterze zdecydowanie pozytywnie waloryzuje więc jego „normalność” oraz „trzeźwość”, tymi cechami tłumacząc nie tylko odporność kompozytora na patriotyczne skrzywienia, ale i traktowanie sztuki jako przede wszystkim rzemiosła. Z tym wiąże się kolejna sprawa – mianowicie kosmopolityzm Chopina, który kazał autorowi *Szkiców* zobaczyć w nim wcielenie „Kosmopolaka” (pełniejsze nawet od Conrada), a w jego biografii „idealną narrację emigracyjną” (s. 101). Na tym tle dopiero zobaczyć można oryginalność odczytania przez Bobkowskiego życia kompozytora – w przeciwieństwie do stereotypu utrwalonego przez większość jego biografii (głównie polskich), jego Chopin nie jest oderwanym od życia marzycielem, tęskniącym całe życie za mazowieckimi wierzbami, zagubionym w zgiełku miasta-molocha. Odkrywając jego

Roztrząsania i rozbiory

związki z epoką rodzącej się nowoczesności, jego trzeźwość w traktowaniu plemiennych obowiązków, Bobkowski w pewien sposób wydobywa go z ram dyskursu patriotycznego i przywraca kulturze uniwersalnej. Fakt ten dostatecznie, jak się zdaje, uzasadnia postulat badacza, by autora *Coco de Oro* włączyć w poczet pisarzy, którzy kojarzeni są z Chopinem. Ryzykowna wydaje się natomiast sugestia, iż w jego utworach znalazł pisarz wzorzec gatunkowy dla swych pism. Bardziej prawdopodobne, iż źródłem (niewątpliwych) podobieństw w traktowaniu tworzywa artystycznego były tu po prostu zbieżność wrażliwości oraz pokrewieństwo temperamentów.

Maciej Urbanowski podąża tropem komizmu w pisarstwie autora *Almy*, pokazując, iż owa ważna (i przeżywająca dziś renesans w badaniach humanistycznych) kategoria może stać się kluczem do nowego odczytania pozornie dobrze znanych tekstów pisarza. Śmiech, połączony z typowo francuskim *esprit*, zderza tu pisarz nieustannie z naszą skłonnością do patosu, przydając w ten sposób emocjonalnego napięcia swej wielkiej rozprawie z polskością. Traktowanie śmiechu jako narzędzia walki z „czasem zwichniętym” stawia Bobkowskiego, zdaniem badacza, w tym samym rzędzie choćby z twórcami pokolenia wojennego, zafascynowanymi groteską i „śmiechem dziwaczności”. Z kolei obecność „irrationalizmu, anarchizmu i antyinteligencji połączonej z niechęcią wobec romantycznego frazesu i patosu” (s. 85) pozwala Urbanowskiemu wskazać analogie między Bobkowskim a Gałczyńskim. Dodać można, że do interesujących wniosków mogłoby doprowadzić podążenie tropem, jaki wyznaczają sylwetki tak ważnych dla Bobkowskiego pisarzy jak Gustave Flaubert oraz Oskar Wilde. Zwłaszcza zmysł absurdu, jaki demonstrował nieustannie autor *Szkiców*, pozwala domyślać się tu wpływu, jaki wywarła na niego lektura wspomnianych autorów.

Jarosław Klejnocki uczynił przedmiotem wnikliwej lektury jedno tylko dzieło – diariusz *Z notatek modelarza* z 1954 roku. Badacza interesuje przede wszystkim prywatna walka pisarza o zachowanie podmiotowości i samoświadomości. W takiej lekturze nawet banalne na pozór spostrzeżenie, iż w samolocie czuje się „pchłą” lub „bagażem”, nabiera znaczenia i staje się jeszcze jedną demonstracją właściwej Bobkowskiemu obawy przed kulturą, która wraz z umasowieniem wszystkiego zabiera człowiekowi godność. W tym kontekście zaskakiwać może jego relacja z podróży do Stanów Zjednoczonych – obraz kraju, jaki wyłania się z notatek, jest bowiem zdecydowanie pozytywny. Zaskoczenie jest tym większe, iż wcześniejsze dzieła pisarza pokazują, że dostrzegał zagrożenie wiążące się z dominacją amerykańskiego modelu cywilizacyjnego, wrogiego, jak twierdzono dość powszechnie, zachodniej kulturze humanistycznej. Pod tym względem był Bobkowski wiernym uczniem takich autorów, jak: Guglielmo Ferrero, André Siegfried czy Hermann Keyserling (autor m.in. głośnej książki *America set free*). Konfrontacja z rzeczywistością rozwiązała te obawy; w widzianej naocznie Ameryce zobaczył Bobkowski spełnienie swych marzeń o udanym połączeniu nowoczesności z wolnością. Jeśli coś w jego relacji budzi niepokój, to jest to właśnie ów entuzjazm, rodzący podejrzenia o naskórkowość jego obserwacji i o to, że cywilizacyjny raj spełniony był pisarzowi

potrzebny ze względów retorycznych, jako przeciwieństwo chorej i zagubionej w nowoczesności Europy⁵. W takim też kierunku zmierza odczytanie dziennika, jakie proponuje Klejnocki.

Interesujący epizod z powojennego etapu życia Bobkowskiego przybliży Hanna Gosk. Opierając się na niepublikowanym raporcie zdeponowanym w Polish Institute of Arts and Sciences of America (PIASA) w Nowym Jorku, badaczka rekonstruuje spotkanie pisarza z Jarosławem Iwaszkiewiczem i Jerzym Borejszą, które miało miejsce w paryskim hotelu „Napoleon” 22 maja 1948 roku⁶. Znając zdecydowanie krytyczne stanowisko pisarza wobec nowej władzy, dziwić może, że do spotkania w ogóle doszło. Wytlumaczeniem w tym wypadku jest fakt, iż Iwaszkiewicz należał do znajomych autora *Szkiców piórkiem* (co najmniej od 1946 roku⁷), zaś obecność Borejszy była dla niego zaskoczeniem. Najprawdopodobniej więc Bobkowski stał się po prostu ofiarą starannie zaplanowanej akcji, mającej na celu namówienie go do powrotu do kraju. Nie trzeba dodawać, że sprawa spaliła na panewce – wbrew zamiarom inspiratorów spotkanie przybrało raczej formę gwałtownej konfrontacji, która nie zachwiała poglądami żadnego z jej uczestników. Co ciekawe, nie zmieniło także relacji między Bobkowskim a Iwaszkiewiczem, których łączyła jeszcze wówczas zażyłość (jej świadectwem są znane nam listy kierowane do Stawiska). Trudno jednak nie założyć, że owo bezpośrednie spotkanie się z cynicznym pragmatyzmem ludzi systemu nie stało się dla Bobkowskiego kolejnym przyczynkiem do umocnienia się na pozycji antykomunistycznej. Fakt, iż jego osoba stała się obiektem zainteresowania, znaczy przy tym, iż już wówczas postrzegany był przez ludzi aparatu jako persona ważna, której pozyskanie mogłoby przynieść określone korzyści propagandowe.

Wśród teczek, jakie po śmierci żony pisarza Barbary trafiły do PIASA, znajduje się także dziewięć zeszytów wypełnionych notatkami stanowiących dla Bobkowskiego podstawę do opracowania wersji wojennego dziennika znanej nam pod tytułem *Szkice piórkiem*⁸. Łukasz Mikołajewski prezentuje w swym artykule wniosek, do jakich zaprowadziło go porównanie obu tekstów⁹, a są to wnioski na tyle

⁵ Z drugiej strony, owe „naskórkowe” obserwacje Bobkowskiego w wielu punktach zgadzają się z wnioskami Aleksandra Hertza, dokonanymi z perspektywy 16 lat pobytu w Ameryce (A. Hertz *Refleksje amerykańskie*, „Kultura” 1955 nr 11).

⁶ Do dokumentów tych dotarła także Joanna Podolska. Przebieg tego samego spotkania omawia w artykule *Dwóch panów B. i poeta*, „Więź” 2011 nr 5/6 (631).

⁷ J. Zieliński *Pożegnanie Europy. Tryptyk*, w: A. Bobkowski „*Tobie zapisuję Europę*”. *Listy do Jarosława Iwaszkiewicza*, oprac. J. Zieliński, Towarzystwo „Więź”, Warszawa 2009.

⁸ Informacje na temat odnalezienia rękopisów Bobkowskiego podał jako pierwszy „Dziennik” w 2008 roku (W. Cieśla *Tajemnica kartonu z 208 [30th] East St.* 2008 22-23 października).

⁹ Artykuł Mikołajewskiego pt. *Pamięć fabularyzowana. Powojenne poprawki w „Szkicach piórkiem” Andrzeja Bobkowskiego* ukazał się wcześniej na łamach „Res Publik Nowej” (2011 nr 15).

Roztrząsania i rozbiory

ciekawe, każące nam zrewidować wiele wyobrażeń na temat pisarza i jego twórczości, że nie będzie chyba przesadą, gdy właśnie ten tekst uznamy za najważniejszy w całym zbiorze. Na czym polega znaczenie odkryć Mikołajewskiego? Po pierwsze na tym, iż dają nam wreszcie wiążącą i chyba ostateczną odpowiedź na pytanie, które czytelnicy *Szkiców piórkiem* zadawali sobie od dawna, mianowicie pytanie o autentyczność wersji drukowanej. Tu zdania niemal od początku były podzielone, przy czym większość badaczy skłaniała się ku przypuszczeniu (wspartym zapewnieniem samego autora), iż zmiany, jakich dokonał autor, miały charakter raczej powierzchowny, przede wszystkim stylistyczny i nie naruszały wartości myślowej dzieła. Takiego zdania był m.in. Maciej Urbanowski, który na początku lat 90. porównał *Szkice piórkiem* z fragmentami dziennika, jakie pisarz opublikował tuż po wojnie w „Twórczości” i w emigracyjnym piśmie „Razem Młodzi Przyjaciele”¹⁰. Tymczasem prace Mikołajewskiego pokazały, iż retusze, jakim poddał Bobkowski swe notatki, ingerowały także w warstwę merytoryczną, niejednokrotnie zmieniając ich sens. Kierunek owych zmian nie pozostawiał przy tym wątpliwości, że mamy do czynienia ze świadomą strategią zmierzającą do przekształcenia wizerunku narratora. Co sprawiło, iż pisarz zdecydował się na te zmiany? Cóż, w pewnym stopniu zapewne przekonanie, iż tekst podany do druku powinien być doskonalszy niż notatka zapisana w zeszycie. Gdy przystąpił do przygotowywania ostatecznej wersji maszynopisu, był nie tylko człowiekiem starszym o lat kilkanaście od autora wojennych notatek, ale i żyjącym w innym kontekście kulturowym i politycznym, trudno więc dziwić się, że czuł potrzebę ich „ulepszenia”. W tym miejscu wypada przyznać rację Maciejowi Nowakowi, który w komentarzu do artykułu zwraca uwagę na ewolucję świadomości literackiej Bobkowskiego, a także na fakt, iż pod koniec życia marzeniem pisarza było napisanie wielkiej powieści realistycznej. Wracając do swych młodzieńczych zapisków, przeniósł więc na nie swe aktualne ambicje, co wyraziło się m.in. przemianą postawy distystycznej – dziennik pomyślany wcześniej jako zapis prywatny miał stać się dziennikiem literackim, panoramą swej epoki¹¹.

Przypuszczenia Nowaka – zasadne, mające oparcie choćby w korespondencji pisarza – nie tłumaczą jednakowoż takiego a nie innego charakteru zmian w warstwie merytorycznej zapisów. Co zmienił Bobkowski w swym dzienniku? Po pierwsze złagodzeniu uległy komentarze dotyczące Stanów Zjednoczonych. Ostry ton notatek w ostatecznej wersji został znacznie złagodzony, choć ogólna wymowa całości pozostała wciąż raczej nieprzychylna i pod tym względem – jak już wspomniałem – kontrastuje dość wyraźnie z powojennymi zapisami. Przemianie ulegną też wypowiedzi pisarza na temat Żydów. I tu dochodzimy do najbardziej zaskakujących obserwacji badacza. Wojenne notatki, jakie przytacza, ujawniają przed nami aspekt osobowości Bobkowskiego, który kłóci się z zdecydowaniem z wizerun-

¹⁰ M. Urbanowski „*Szkice piórkiem*” – *autentyk czy powieść?*, „Dekada Literacka” 1993 nr 15.

¹¹ M. Nowak *Patrzę inaczej*, w: *Buntownik, cyklista, Kosmopolak*.

kiem, jaki przynoszą *Szkice piórkem* i późniejsze teksty; a jest to obraz światłego humanisty, trzeźwego krytyka współczesnych sobie ideologii, odpornego na indoktrynację. Okazuje się bowiem, że pisarz nie tylko żywił głęboką nieufność wobec Żydów – uzasadnianą w notatkach na ogół wpływem, jaki wywierają oni na światową politykę i gospodarkę – ale i podzielał niektóre z haseł niemieckiej propagandy antysemitkiej. Nie odnajdziemy w jego notatkach zdecydowanych wyrazów solidarności z narodem poddanym biologicznemu wyniszczeniu; wiadomościom o kolejnych zbrodniach towarzyszą natomiast najczęściej komentarze analizujące całe zjawisko z perspektywy czysto strategicznej. Autor artykułu stwierdza wręcz:

Wojenne zeszyty Bobkowskiego zawierają materiał pokazujący, jak Zagłada europejskich Żydów postrzegana była oczami polskiego inteligenta, który podczas wojny nie tylko nie odczuwał sprzeciwu wobec ich prześladowań i eksterminacji, lecz także komentował je w swoich notatkach wręcz z pewną satysfakcją i poczuciem rewanżu. Żydzi opisywani są w nich konsekwentnie i niemal bez wyjątku jako wrogowie, zewsząd zagrażający Europie i Rzeczypospolitej Polskiej: na Wschodzie organizujący ruch komunistyczny, w krajach demokracji liberalnej zaś spiskujący z masonerią i sekretnie sterujący kapitalizmem. (s. 160)

Słusznie zauważa Mikołajewski – w takiej postawie odnajdujemy cechy, które charakteryzowały sporą część przedwojennej inteligencji, nasiąkniętej w niemałej części antysemityzmem traktowanym niemal jako składowy element narodowej tożsamości. Czas studiów pisarza przypadł zresztą na okres najbardziej nasilonej propagandy w tym względzie. Także środowiska wojskowe nie były wolne od podobnych idiosynkrazji (przypomnijmy, że ojciec pisarza w okresie międzywojennym dosłużył się rangi generała). Mielibyśmy zatem przykład postawy typowej raczej, nie wyjątkowej. Jedyne, co może w całej sytuacji zastanawiać, to fakt, iż nie był Bobkowski członkiem ONR-u, a jego sympatie, także przed wojną, sytuowały się z dala od prawicowej ekstremy. Jak wytłumaczyć nagłą zmianę stanowiska i przedzierzgnięcie się z antysemitę we współczującego świadka, jakiego spotykamy w znanej nam wersji wojennych zapisków? Badacz wysuwa w tym miejscu dwa przypuszczenia, uwiarygodniające konwersję pisarza. Po pierwsze, twierdzi, że ważyła „oficjalność” wersji drukowanej, obligująca do rezygnacji z wypowiedzi szczególnie skrajnych i traktowanych jako wyraz poglądów prywatnych; po drugie – klimat intelektualny, jaki zapanował w Europie i całym świecie zachodnim po wojnie, zdecydowanie bardziej przychylny Żydom, a wszelkie odmiany antysemityzmu rugujący poza sferę postaw akceptowanych. Impulsem do przemyślenia wielu spraw była też dla Bobkowskiego współpraca z „Kulturą” – pismem, które od początku odżegnywało się od owej wstydlivej części naszego dziedzictwa intelektualnego (a pod tym względem największe zasługi mają z pewnością Józef Czap-ski i Konstanty A. Jeleński). I chociaż ma rację Maciej Nowak, sugerując w komentarzu, by ostateczne wnioski dotyczące charakteru zmian i udziału w nich autora pozostawić do czasu, gdy poznamy także wersję wysłaną do Giedroycia, a także maszynopis dziennika, jaki przez lata czekał na wydanie w „Czytelniku” –

Roztrząsania i rozbiory

należy wątpić w to, by zyskana w ten sposób wiedza w zasadniczy sposób skorygowała obraz, jaki przynoszą poznane materiały. Nie mamy co prawda pewności, iż notatki, jakie stały się podstawą badań, stanowią pierwszą i jedyną wersję dziennika, trudno zakwestionować fakt, że ich autorem jest Andrzej Bobkowski. Natomiast z pewnością warto bliżej przyjrzeć się kwestii stanu świadomości pisarza na temat losu Żydów w czasie wojny. Choć bowiem nie brak w wydanej wersji wypowiedzi świadczących o tym, że diarysta zdawał sobie sprawę, że dzieje się coś niedobrego i to na skalę masową¹², trzeba pamiętać, że paryska perspektywa nie sprzyjała raczej pełnemu obrazowi rzeczywistości, a świat dowiedział się o komorach gazowych dopiero po wojnie.

Czy ta wiedza zmienia zasadniczo nasze wcześniejsze ustalenia dotyczące rangi dorobku Andrzeja Bobkowskiego? Niewątpliwie nowe fakty zmuszają nas do spojrzenia na niektóre aspekty tej twórczości z nowej perspektywy, a być może i do ich nowej oceny. Nie był Bobkowski prognostą nieomylnym; wiemy dziś, że niektóre jego przepowiednie dopisane były *ex post*. I druga rzecz – jego wydane utwory z okresu gwatemalskiego przynoszą obraz rdzennych mieszkańców Ameryki Środkowej silnie nacechowany poczuciem mentalnej wyższości – dla pisarza są inni, ponieważ nie mają oparcia w wielowiekowej tradycji, jaka kształtuje umysłowość Europejczyka. „Inność” oznacza w tym wypadku „gorszość”, jej znamię jest bowiem pewien brak. Czy taką postawę podyktowało pisarzowi doświadczenie i wiedza, czy też raczej silna potrzeba posiadania „gorszego” (Żyda, Latynosa), który jest punktem odniesienia dla konstruowania własnej tożsamości? Wydaje się, że ujawnione fakty uprawdopodobniają drugie przypuszczenie.

Trzeba pożegnać się z mitem pisarza, który nie dorastał, lecz pisarzem był już od początku. Czy jednak znaczy to – jak sugeruje Maciej Nowak – że *Szkice piórkem* są nie dziennikiem młodzieńca, lecz dojrzałego mężczyzny? Prawda jest, moim zdaniem, o wiele ciekawsza: są dziełem dwu autorów, wynikiem konfrontacji dorosłego mężczyzny z samym sobą sprzed lat kilkunastu. Efektem tej konfrontacji jest dzieło, które ujmuje nas swą trzeźwością i trafnością diagnoz – zwłaszcza tych, które dotyczą naszego charakteru narodowego. Dziś wiemy, jaka wiodła do tego droga, a fakt, że jej początki nie były zbyt chlubne, i że również autor nie był od początku wolny od wad, jakie sam piętnuje, jest dla nas cennym przyczynkiem do wiedzy o świadomości intelektualnych elit Drugiej Rzeczypospolitej – a może nie tylko jej. Bobkowski zrobił krok naprzód, czym różni się od wielu, którzy na taki ruch się nie zdobyli. Wiedzieliśmy, że *Szkice piórkem* są dziennikiem „dialogowym”, a ich autor – umysłowością, która potrzebuje otwarcia się na innego, rozmowy z nim, bo dopiero ona pozwala mu określić swoje miejsce w świecie, wypowiedzieć swoje stanowisko. Teraz do owych rozmówców dołączył on sam – stając się partnerem w dyskusji, jaką toczy z owym Bobkowskim młodszym o lat kilka-

¹² Już w notatkach z 1943 roku diarysta pisze o „uśmiercanych w obozach setkach tysięcy” (A. Bobkowski *Szkice piórkem*, Wydawnictwo CiS, Warszawa 1997, s. 403), o zabijaniu „hurtowo, fabrycznie” (tamże, s. 405).

naście. Pozostaje oczywiście pytanie o szczerość owej ideowej transformacji – o to, czy tak zdecydowana zmiana postawy autora wewnętrznego spowodowana była wyłącznie czynnikami zewnętrznymi, czy też zbiegła się z rzeczywistymi przewartościowaniami w świadomości pisarza. Osobiście skłaniałbym się ku drugiej możliwości, a utwierdzają mnie w tym przekonaniu listy. Jak wiadomo, Bobkowski był korespondentem aktywnym, szczególnie po osiedleniu się w Gwatemali, a wśród jego adresatów byli ludzie reprezentujący różne opcje światopoglądowe. Fakt, że w żadnym z powojennych listów nie znajdziemy wypowiedzi jednoznacznie antysemickich – a już na pewno takich, które mogłyby się równać pod tym względem z dziennikiem – pozwala sądzić, że ten etap swego intelektualnego dojrzewania miał już pisarz za sobą.

Zrozumiałe są wątpliwości, jakie wysuwa Łukasz Mikołajewski, związane z utratą przez *Szkice piórkiem* glejtu autentyczności. Niewątpliwie mamy do czynienia ze złamaniem „paktu autobiograficznego”; analogia ze „sprawą Tyrmanda” wydaje się więc uzasadniona. Podobne wątpliwości budziły w nas niedawno „korekty”, jakich dopuszczał się w swych reportażach Ryszard Kapuściński. Korzyść z podobnych odkryć polega na tym, że stają się impulsem do refleksji nad naszym rozumieniem różnicy między *fiction* a *non-fiction* czy też – jeśli będziemy się trzymać taksologii proponowanej przez Mikołajewskiego – między zwykłą pamięcią a pamięcią fabularyzowaną. Z drugiej strony uznanie znanej nam wersji *Szkiców piórkiem* za powieść (jak sugerował to niegdyś Maciej Urbanowski) równałoby się z wylaniem dziecka z kąpielą. W ten sposób pozbawilibyśmy się ważnego świadectwa czasu wojny. Nie wiemy jeszcze, jaki procent całości podlegał zmianom merytorycznym, wydaje się jednak, że nie jest to część znacząca, a już to powinno powstrzymać nas przed pochopnymi działaniami puryfikacyjnymi. Operowanie tu prostym przeciwstawieniem prawda – fałsz nie rozwiązuje sprawy; tropienie korekt, jakich dopuszczają się autorzy, wydaje mi się bowiem o wiele mniej ważne niż szukanie sposobów na wyjście poza owo dwudzielne kategoryzowanie rzeczywistości. Mam nadzieję, że nowe odkrycia badaczy spuścizny Andrzeja Bobkowskiego staną się impulsem do wszczęcia dyskusji na ten temat.

Michał KOPCZYK

Roztrząsania i rozbiory

Abstract

Michał KOPCZYK
University of Bielsko-Biała

Bobkowski and Polish demons

Review: *Buntownik, cyklista, Kosmopolak. O Andrzeju Bobkowskim i jego twórczości* [‘Rebel, cyclist, Cosmo-Pole. On Andrzej Bobkowski and his oeuvre’], ed. J. Klejnocki, A.St. Kowalczyk, Towarzystwo „Więź”, Warszawa 2011.

Roland BARTHES

Efekt rzeczywistości¹

Gdy Flaubert, opisując pokój zajmowany przez Mme Aubain, pracodawczynię Felicyty, powiada, że „na starym pianinie, pod barometrem, piętrzyła się piramida kartonowych pudełek” („Proste serce” w *Trzech opowieściach*). Gdy Michelet, relacjonując śmierć Charlotty Corday, opowiada, że tuż przed przybyciem kata odwiedził ją w więzieniu artysta, by namalować portret, a jednocześnie dodaje, że „po półtorej godzinie słychać było delikatne pukanie w drzwiczki za nią” (*Historia Francji: Rewolucja*, t. 5) – autorzy ci (spośród wielu innych) tworzą zapisy², których analiza strukturalna, zajęta identyfikacją i systematyzacją głównych postaci opowiadania, zwykle do tej pory nie brała pod uwagę, czy to dlatego, że jej inwentarz omijał wszystkie szczegóły, które wydawały się „powierzchowne” (w odniesieniu do struktury), czy też dlatego, że te same szczegóły traktowane były (także przez autora tego tekstu³) jako „wypełniacze” (katalizy⁴), obarczone niebezpo-

¹ Fr. *L'effet de réel*. Artykuł ukazał się po raz pierwszy w „Communications” 1968 no 11, s. 84-89. Na temat przekładu kluczowej kategorii zob. artykuł M.P. Markowskiego w tym numerze. [Przyp. M.P.M.]

² Fr. *notations*. Tak jak zapis nutowy [*notation musicale*] lub matematyczny [*notation mathématique*]. Można się dziwić frazie „zapis pianina” (zob. dalej), ale tylko wtedy, gdy nie przyjmie się punktu widzenia Barthes’a, że rzeczywistość w literaturze to rzeczywistość zapisana. [Przyp. M.P.M.]

³ R. Barthes *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadania*, przeł. W. Błońska, w: *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, red. M. Głowiński, H. Markiewicz, Ossolineum, Wrocław 1977.

⁴ *Kataliza* – termin używany przez Barthes’a we *Wstępie do analizy strukturalnej* opowiadania na oznaczenie drugorzędnych funkcji narracyjnych (zob. niżej), wypełniających przestrzeń między ważnymi jednostkami (punktami zwrotnymi) w rozwoju narracji. [Przyp. M.P.M.]

średnią wartością funkcjonalną⁵, o tyle tylko, o ile – w odpowiednim nagromadzeniu – tworzyły oznakę charakteru lub atmosfery i mogły zostać w ostatecznym rozrachunku przyswojone przez strukturę.

Wydaje się jednak, że jeśli analiza chce być wyczerpująca (cóż warta byłaby jakakolwiek metoda, gdyby nie zdawała sprawy z całości swego przedmiotu, to znaczy, w tym przypadku, z całej powierzchni narracyjnej tkaniny?), poszukując absolutnego szczegółu, niepodzielnej całości, ulotnego przejścia, by przyporządkować im miejsce w strukturze, powinna ona, nieuchronnie, zdać sprawę z zapisów, których nie uzasadnia żadna (nawet najbardziej niebezpośrednia) funkcja: tego rodzaju zapisy są skandaliczne (z punktu widzenia struktury), lub też, co jest jeszcze bardziej niepokojące, zdają się odpowiadać swego rodzaju narracyjnemu zbytkowi, tak dalece obfitemu, że koszt narracyjnej informacji wzrasta z ilością „niepotrzebnych” szczegółów. Jeśli bowiem, w opisie Flauberta, można w zapisie pianina dostrzec oznakę mieszczańskiego statusu jego właścicielki, a w kartonach znak nieładu i pewnego odstępstwa od statusu, trafnie oddającego atmosferę domu Aubain, to nic nie uzasadnia odniesienia do barometru, przedmiotu ani niespójnego, ani znaczącego, a więc, na pierwszy rzut oka, nie należącego do porządku tego, co w a r t e z a n o t o w a n i a [*l'ordre du notable*]. W zdaniu Micheleta, mamy tę samą trudność ze strukturalizacją wszystkich szczegółów: to, że kat przychodzi po malarzu, jest z punktu widzenia opowiadania konieczne; czas trwania sesji, rozmiar i położenie drzwiczek są kompletnie bezużyteczne (choć oczywiście temat drzwi, łagodność śmiertelnego stukania mają niezaprzeczną wartość symboliczną). Jeśli więc nawet nie są liczne, „nieużyteczne szczegóły” zdają się być nieuniknione: każda narracja, przynajmniej każda typowa współczesna zachodnia narracja zawiera ich pewną ilość.

Nieznaczący zapis⁶ (w mocnym znaczeniu tego słowa: oderwany od semiotycznej struktury narracji) związany jest z opisem, nawet jeśli przedmiot zdaje się być denotowany tylko przez jedno słowo (w rzeczywistości „czyste” słowo nie istnieje: barometr Flauberta nie jest przywoływany w próżni; jest umieszczony w syntagmie zarazem referencjalnej i składniowej); w ten sposób podkreślony zostaje zagadkowy charakter wszelkiego opisu, któremu trzeba poświęcić słowo. Ogólna struktura opowiadania, przynajmniej w tej postaci, w jakiej była dotąd tu i tam analizowana, wydaje się z istoty swej p r z e w i d y w a l n a: gdyby przyjąć jej krańcowy schematyzm i nie brać pod uwagę licznych poślizgów, opóźnień, odwróceń

⁵ „Jeśli w *Prostocie serca* Flaubert mówi na wstępie, niby mimochodem, że córki podprefekta z Pont-l'Évêque miały papugę, to dlatego, że papuga nabiera potem wielkiego znaczenia w życiu Felicji: podanie tego szczegółu (niezależnie od jego formy językowej) stanowi więc funkcję, czyli jednostkę narracyjną” (R. Barthes *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadania*). [Przyp. M.P.M.]

⁶ W tym krótkim artykule braknie miejsca dla przykładów „nieznaczących” zapisów, gdyż to, co nieznaczące, może się objawić jedynie na poziomie obszerniejszej struktury: zacytowany zapis jest ani znaczący, ani nieznaczący. Potrzebny jest mu kontekst, o którym była już mowa.

i rozczarowań, narzucanych instytucjonalnie przez narrację temu schematowi, możemy stwierdzić, że w każdym przypadku syntagmy narracyjnej, ktoś mówi do bohatera (lub czytelnika, bez różnicy): jeśli będziesz działał w ten sposób, jeśli wybierzesz tę opcję, oto co się stanie (o p o w i e d z i a n y charakter tych przepowiedni nie kwestionuje ich praktycznej natury). Opis jest całkowicie odmienny: nie ma żadnych przewidywalnych cech; jego „analogiczna” struktura jest czysto sumaryczna i nie zawiera tej trajektorii wyborów i alternatyw, nadającej narracji pozór centrum kontroli ruchu, obdarzonego referencjalną (i nie tylko dyskursywną) czasowością. Opozycja ta, z antropologicznego punktu widzenia, jest dość istotna. Gdy, pod wpływem eksperymentów von Frischa, uznano, że pszczoły posiadają język, należało stwierdzić, że choć owady te posiadają przewidywalny system tańców (służący zbieraniu pokarmu), nic nie przypomina tam o p i s u⁷. Opis zdaje się należeć do tak zwanych języków wyższych i to do tego stopnia, że paradoksalnie uzasadniony jest przez brak celowości działania lub komunikacji. Osobliwość opisu (lub „bezużytecznego szczegółu”) w tkaninie narracji, jego odosobnienie, prowokuje pytanie o ogromnym znaczeniu dla analizy strukturalnej opowiadania. Brzmi ono następująco: czy wszystko w narracji jest znaczące, a jeśli nie, to czy jeśli nieznaczące połaci utrzymują się w syntagmie narracji, jakie jest, by tak rzec, ostateczne znaczenie braku znaczenia?

Trzeba wprzód przypomnieć, że kultura zachodnia, w jednym ze swych głównych nurtów, z pewnością nie wyrzuciła opisu poza orbitę sensu i nadała mu celowość całkiem dobrze „uznaną” przez instytucję literatury. Nurtem tym jest Retoryka, a celowością tą jest „piękno”: opis od dawna pełnił funkcję estetyczną. Bardzo wcześnie w starożytności do dwóch znakomicie funkcjonujących gatunków mowy, prawniczego i politycznego, dodano trzeci, pokazowy, mowę uroczystą, której celem było wzbudzenie podziwu publiczności (a nie przekonywanie jej); mowa ta w załączku – niezależnie od reguł użytku: pochwały czy nekrologu – zawierała ideę estetycznej celowości języka. W aleksandryjskiej neoretoryce II wieku po Chrystusie ogromną popularnością cieszyła się ekfraz, osobny, błyskotliwy utwór (niezależny od jakiegokolwiek funkcji w większej całości), którego celem był opis miejsc, czasu, ludzi lub dzieła sztuki i który bujnie rozwijał się przez całe Średniowiecze. Jak podkreśla Curtius⁸, opis w tej epoce nie jest podporządkowany żadnemu realizmowi, nie liczy się w nim prawda (ani nawet prawdopodobieństwo) i bez wahania umieszcza się lwy lub drzewa oliwne w północnych krajach; liczy się jedynie ograniczenie gatunku opisowego; prawdopodobieństwo nie jest tu referencjalne, lecz czysto dyskursywne. To reguły gatunku mowy ustanawiają prawo.

Jeśli przeskoczmy teraz do Flauberta, to zobaczymy, że estetyczne cele opisu są bardzo wyraźne. W *Pani Bovary* opis Rouen (prawdziwy referent, jeśli w ogóle taki istniał) jest podporządkowany drakońskim ograniczeniom tego, co należało-

⁷ F. Bresson *La signification*, w: *Problèmes de Psycho-linguistique*, P.U.F., Paris 1963.

⁸ E.R. Curtius *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. A. Borowski, Universitas, Kraków 1997, Rozdział X.

by nazwać prawdopodobieństwem estetycznym, o czym świadczy sześć kolejnych redakcji tego fragmentu⁹. Najpierw zauważmy, że poprawki nie mają żadnego związku z dokładniejszym przyglądaniem się modelowi: Rouen postrzegane przez Flauberta pozostaje wciąż takie samo, lub dokładniej: jeśli zmienia on kolejne wersje, to tylko dlatego, że musi wyostrzyć obraz lub uniknąć dźwiękowego powtórzenia, potępionego przez reguły „pięknego stylu”, albo też „wpakować” jakieś udatne wyrażenie¹⁰. Widać wyraźnie, że tkanina narracyjna, która na pierwszy rzut oka zdaje się przyznawać duże znaczenie (dzięki rozmiarowi, trosce o szczególności) przedmiotowi Rouen, jest jedynie swego rodzaju tłem, na którym błyszczą skarby rzadkich metafor, neutralnym, prozaicznym medium owijającym drogocenną substancję symboliczną, jak gdyby w Rouen ważne były jedynie figury retoryczne, jakimi oddaje się widok miasta, jak gdyby Rouen było znaczące jedynie poprzez zamienniki (maszt jak las igieł, wyspy jak wielkie nieruchome czarne ryby, chmury jak powietrzne fale milcząco rozbijające się o wybrzeże). Widać, że cały opis jest tak skonstruowany, by upodobnić Rouen do obrazu: język bierze na siebie malowanie sceny („tak więc widziany z góry, cały krajobraz miał wygląd nieruchomego obrazu”); pisarz wypełnia tu stworzoną przez Platona definicję artysty, jako twórcy do trzeciej potęgi, który naśladuje to, co jest już samo w sobie naśladowaniem jakiejś istoty¹¹. Tak więc, choć opis Rouen jest obojętny dla narracyjnej struktury *Pani Bovary* (nie możemy go przyporządkować żadnej funkcjonalnej sekwencji, ani też żadnemu znaczonemu powiązanemu z postacią, atmosferą lub wiedzą), nie jest on bynajmniej skandaliczny, lecz znajduje uzasadnienie, jeśli nie dzięki logice samego dzieła, to przynajmniej dzięki prawom literatury; jego „sens” istnieje i zależy od zgodności nie tyle z przedmiotem, ile z kulturowymi regułami przedstawienia.

Tym samym cel estetyczny Flaubertowskiego opisu jest całkowicie zmieszany z „realistycznymi” imperatywami, jak gdyby rządziła nim (lub jego denotacją, w przypadku opisu ograniczonego do jednego słowa) ścisłość przedmiotu odniesienia [*l'exactitude du référent*], ważniejsza od jakiejkolwiek innej funkcji lub wobec niej obojętna: rygory estetyczne przenikają się tutaj – przynajmniej jako alibi – z rygorami referencjalnymi. Możliwe jest, że gdyby ktoś sumienny przyjechał

⁹ Sześć kolejnych wersji tego opisu znaleźć można w: A. Albalat *Le travail du style*, Armand Colin, Paris 1903, s. 72.

¹⁰ Dobrze uchwycił ten mechanizm Valéry w *Littérature*, komentując liniijkę Baudelaire’a: „La servante au grand coeur...” („Wiersz ten przyszedł do głowy Baudelaire’owi... I Baudelaire pisał dalej. Pogrzebał kucharkę w trawniku, co jest wbrew zwyczajowi, ale zgodnie z rymem, etc.”). Chodzi o wiersz Baudelaire’a z *Kwiatów zła* zaczynający się od dwuwiersza: „La servante au grand coeur dont vous étiez jalouse, / Et qui dort son sommeil sous une humble pelouse” („Wielkoduszna służąca, o którą byłaś zazdrosna / I która śpi pod skromnym trawnikiem”; przekład dosłowny M.P.M.).

¹¹ Platon *Państwo*, Księga X.

do Rouen, to widok, jaki zobaczyłby, schodząc po zboczu prowadzącym do miasta, nie różniłby się „obiektywnie” od opisywanej przez Flauberta panoramy. Ta mieszanina – przeplatanie się – rygorów przynosi podwójną korzyść. Z jednej strony, funkcja estetyczna, nadając znaczenie „fragmentowi”, powstrzymuje to, co moglibyśmy nazwać zapisowym zawrotem głowy [*le vertige de la notation*]: skoro bowiem dyskurs nie jest już kierowany i ograniczany strukturalnymi przykazami anegdoty (funkcje i oznaki), nie sposób już powiedzieć, dlaczego mielibyśmy powstrzymać szczegóły opisu tu, a nie gdzie indziej. Gdyby nie był on podporządkowany wyborom estetycznym lub retorycznym, wszelki „widok” pozostałby niewyczerpany przez dyskurs: zawsze pozostałby do opisania jakiś zaulek, jakieś załamanie przestrzeni lub barwy. Z drugiej strony, podstawiając przedmiot odniesienia zamiast rzeczywistości, udając, że się za nią niewolniczo podąża, opis realistyczny unika pułapki aktywności fantazmatycznej (zastrzeżenie niezbędne dla „obiektywności” relacji); retoryka klasyczna w pewnym sensie zinstytucjonalizowała fantazmat w postaci konkretnej figury, h y p o t y p o z y, której funkcja polegała na „stawianiu rzeczy przed oczy słuchacza”, bynajmniej nie w sposób neutralny, oznajmujący, lecz pozwalając przedstawieniu nasycić się pragnieniem (zajmowała się tym prawdziwie iluminowana i barwna część dyskursu, *illustris oratio*); odrzucając jawnie ograniczenia kodu retorycznego realizm musi szukać innego uzasadnienia opisu.

Nieusuwalne residua analizy funkcjonalnej mają to ze sobą wspólnego, że denotują to, co zwykle nazywa się „konkretną rzeczywistością” [*le „réel concret”*] (nieznaczące gesty, ulotne postawy, nieznaczące przedmioty, redundantne słowa). Czyste i proste „przedstawienie” „rzeczywistości” [*du „réel”*], naga relacja z tego, co „jest” (lub było) ukazuje się jako swoisty opór wobec sensu [*une résistance au sens*]; opór ten potwierdza wielką mityczną opozycję przeżytego (do żywego) i poznawalnego [*l’intelligible*]; wystarczy przypomnieć, że w ideologii naszych czasów stałe odsyłanie do „konkretnego” (czego się retorycznie żąda od nauk humanistycznych, literatury, zachowania), nieodmiennie traktowane jest jako machina wojenna przeciwko sensowi, jak gdyby, na mocy prawa wykluczenia, to, co żywe nie powinno znaczyć i odwrotnie. Opór „rzeczywistości” (oczywiście w formie pisanej) wobec struktury jest bardzo ograniczony w opowiadaniu fikcyjnym, z definicji zbudowanym na modelu, który w najogólniejszych zarysach posiada jedynie rygor poznawczy [*l’intelligible*]. Wszelako ta sama „rzeczywistość” staje się kluczowym odniesieniem w narracji historycznej, której zadaniem jest sprawozdanie z tego, „co się naprawdę zdarzyło”, i która nadaje znaczenie niefunkcjonalnym szczegółom, jeśli tylko denotują one „to, co miało miejsce”: „konkretna rzeczywistość” staje się wystarczającym uzasadnieniem wypowiedzi. Historia (dyskurs historyczny: *historia rerum gestarum*) jest w istocie modelem wszystkich opowieści, które wypełniają luki między funkcjami za pomocą strukturalnie nieistotnych zapisów i logiczne jest, że pojawienie się realizmu literackiego zbiegło się, w przybliżeniu o kilka dekad, z panowaniem „obiektywnej” historii oraz innymi współczesnymi technikami, dziełami i instytucjami, opartymi na ciągłej potrzebie autentyfikacji „rze-

czywistości”: fotografią (bezpośrednim świadectwem „tego, co było”¹²), reportażem, wystawami starożytności (czego dowodzi sukces pokazu Tutenchamona), zwiedzaniem zabytków i miejsc historycznych. Wszystko to pokazuje, że „rzeczywistość” musi być samowystarczalna, że jest dość mocna, by unieważnić wszelką ideę „funkcji”, że jej wypowiedzenie nie musi być wprzęgnięte w żadną strukturę i że to, że rzeczy były, jest wystarczającą podstawą do mówienia.

Od starożytności „rzeczywistość” była po stronie Historii, po to jednak, by mocniej przeciwstawić się prawdopodobieństwu, czyli samemu porządkowi opowiadania (naśladowania lub „poezji”). Cała kultura antyczna żyła przez stulecia przekonaniem, że rzeczywistość nie powinna nijak zarazić tego, co prawdopodobne: najsampierw dlatego, że prawdopodobieństwo opiera się zawsze na opinii (publicznej) i zawsze jest od niej uzależnione. Nicole mawiał: „nie należy ujmować rzeczy takimi, jakimi one są same w sobie, ni takimi, jakimi są poznawane przez tego, kto mówi lub pisze, lecz jedynie takimi, jakimi są one ujmowane przez tych, którzy o nich czytają lub słyszą”¹³. Następnie dlatego, że historię traktowano ogólnie, nie szczegółowo (stąd skłonność klasycznych tekstów do funkcjonalizacji wszystkich szczegółów, do tworzenia silnych struktur i nie pozostawiania żadnego szczegółu do uzasadnienia przez „rzeczywistość”); w końcu dlatego, że w porządku prawdopodobieństwa, przeciwieństwo nigdy nie jest możliwe, albowiem notacja opiera się na większości, lecz nie absolutnej, opinii. Milcząco przyjęte motto na progu wszelkiego klasycznego dyskursu (podporządkowanego starożytnej idei prawdopodobieństwa) brzmi: *Esto (Niechaj, Założmy...)*. Można by rzec, że „rzeczywisty”, pokawałkowany, niekompletny zapis, o którym tu mowa, odrzuca to założone wprowadzenie i jest wolny od jakiejkolwiek tego rodzaju implikacji, jaka pojawiłaby się w tkance strukturalnej. Z tego powodu między starożytnym prawdopodobieństwem i nowoczesnym realizmem zieje wyrwa; ale też z tego samego powodu mamy do czynienia z narodzinami nowego prawdopodobieństwa, który jest *de facto* realizmem (rozumiemy przez to każdą wypowiedź, która godzi się na uwierzytelnienie jedynie przez przedmiot odniesienia).

Semiotycznie rzecz biorąc, „konkretny szczegół” tworzy się przez bezpośrednie nałożenie przedmiotu odniesienia i znaczącego; znaczone wygnane jest ze znaku, a wraz z nim, rzecz jasna, możliwość rozwinięcia *f o r m y z n a c z o n e g o*, czyli samej narracyjnej struktury. (Oczywiście literatura realistyczna jest narracyjna, ale tylko dlatego, że jej realizm jest pokawałkowany, rozbity, ograniczony do „szczegółów” i najbardziej realistyczna narracja, jaką można sobie wyobrazić, rozwija się wzdłuż nierealistycznych linii). Oto co moglibyśmy nazwać *r e f e r e n c j a l -*

¹² Temu bezpośredniemu zaświadczeniu „tego, co było” Barthes poświęci swoją ostatnią książkę: *La Chambre claire: note sur la photographie* (Gallimard Seuil, Paris 1980). Polski przekład: *Światło obrazu: uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Aletheia, Warszawa 2008. [Przyp. M.P.M.]

¹³ Cytowany przez R. Bray *Formation de la doctrine classique*, Nizet, Paris 1963, s. 208.

nym złudzeniem¹⁴. Prawda tego złudzenia jest taka, że „rzeczywistość”, wyeliminowana z wypowiedzi realistycznej jako znaczone denotacji, powraca do niej jako znaczone konotacji. Gdy tylko owe szczegóły zdają się bezpośrednio denotować rzeczywistość, tak naprawdę mogą one jedynie – nic o tym nie wspominając – ją oznaczać. Barometr Flauberta, drzwiczki Micheleta w końcu mówią tylko: *je sommes réels*. To właśnie kategoria „rzeczywistości” (a nie jej przygodna treść) jest oznaczona. Innymi słowy, prawdziwym znaczącym realizmu, na korzyść samego przedmiotu odniesienia, jest nieobecność znaczonego. Tak wytwarza się efekt rzeczywistości, będący podstawą niewyznanego prawdopodobieństwa, tworzącego estetykę najważniejszych dzieł nowoczesności¹⁵.

To nowe prawdopodobieństwo różni się bardzo od starego, gdyż nie respektuje ani „praw gatunku” ani ich masek, lecz celowo wychodzi od przemodelowania trójdzielnej natury znaku, by z zapisu uczynić czyste spotkanie przedmiotu i jego wyrażenia. Dezintegracja znaku – która zaiste wydaje się wielką stawką nowoczesności – jest oczywiście obecna w przedsięwzięciu realistycznym, lecz na sposób nieco wsteczny, gdyż występuje w imię referencjalnej pełni, podczas gdy dziś celem jest raczej spustoszenie znaku i nieskończone odwleczenie jego przedmiotu, po to tylko, by rzucić radykalne wyzwanie przestarzałej estetyce „przedstawienia”.

Przełożył *Michał Paweł Markowski*

¹⁴ Złudzenie to jest precyzyjnie zilustrowane przez program, jaki Thiers przypisuje historykowi: „Być całkowicie prawdziwym, być tym, czym są rzeczy same, nie być niczym więcej, być jedynie poprzez nie, jak one, tyle, co one” (cytowany w: C. Jullian *Historiens Français du XIXe siècle*, Hachette, Paris [b.d.], s. LXIII).

¹⁵ Ten kluczowy akapit brzmi następująco: „La vérité de cette illusion est celle-ci: supprimé de renonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le «réel» y revient à titre de signifié de connotation; car dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier: le baromètre de Flaubert, la petite porte de Michelet ne disent finalement rien d'autre que ceci: nous sommes le réel; c'est la catégorie du «réel» (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée; autrement dit, la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme: il se produit un effet de réel, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les oeuvres courantes de la modernité”. [Przyp. M.P.M.]

Archiwalia

Abstract

Roland BARTHES

The reality effect

In his famous and influential article, written in 1968, Roland Barthes argues that "reality" in literature is only a function of a certain writing strategy that aims at producing a referential illusion in which, instead of denoting external reality, a realist writer merely extends a connotative dimension of language due to the conflation of the referent with the signifier.

Michał Paweł MARKOWSKI

Między nerwicą i psychozą: rzeczywistości Rolanda Barthes'a

I hate reality but it's still the best place to get a good steak.

Woody Allen

Cudzysłów

W ogólnym indeksie do *Oeuvres complètes* Rolanda Barthes'a, wydanych po raz pierwszy w roku 1995, kategoria „rzeczywistość” w ogóle się nie pojawia¹. Albo jest to zdumiewające niedopatrzenie, albo przejaw zdrowego rozsądku, albowiem nie ma prawie tekstu, w którym Barthes nie pisałby o rzeczywistości, czy raczej „rzeczywistości”.

Cudzysłów oczywiście jest znaczący². I to w dwójnasób. Rzeczywistość wzięta w cudzysłów nie daje się doświadczyć bezpośrednio, zawsze jest tylko „cytatem z rzeczywistości”, odesłaniem do tego, co już ktoś o niej powiedział, a nie do tego, czym jest sama w sobie, niezależnie od ludzkiego doświadczenia lub wypowiedzi³.

¹ Cytaty z *Dzieł zebranych* Barthes'a (R. Barthes *Oeuvres complètes*, ed. établie et présentée par E. Marty, t. 1-3, Seuil, Paris 1993-1995) oznaczam dalej skrótem OC z podaniem numeru tomu i strony. Wszystkie tłumaczenia Barthes'a pochodzą ode mnie.

² To osobny temat u Barthes'a, warty podjęcia: jego namiętność do cudzysłowu. Niezłe wprowadzenie do tematu cudzysłowu czytelnik znajdzie w tytułowym rozdziale książki M. Garber, *Quotation Marks*, Routledge, London 2003.

³ Jasne jest, że problematykę „cudzych słów” Barthes poznał głębiej dzięki swojej seminarzystce Julii Kristewej, która (od roku 1965) streszczała mniej zorientowanym kolegom dzieła Bachtina w École Pratique des Hautes Études w Paryżu.

W *S/Z*, dziele kluczowym dla późnonowoczesnej krytyki *mimesis*, czytamy, że „artysta «realistyczny» nie umieszcza u źródeł swego dyskursu «rzeczywistości» [*réalité*], lecz zawsze tylko, na tyle, na ile jest to możliwe, rzeczywistość już zapisaną [*un réel déjà écrit*], kod prospektywny, wzdłuż którego, jak okiem sięgnąć, ciągnie się jedynie amfilada kopii” (OC, II, s. 668)⁴. Nie ma rzeczywistości w literaturze, jest tylko rzeczywistość zapisana, złożona z gotowych bloków sensu, przenoszonych z miejsca na miejsce, od tekstu do tekstu. Literatura w tym ujęciu jest zrobiona wyłącznie z cudzych słów, jest jedynie obszernym, niezwykle pojemnym cudzy(m)słowem.

Z kolei w jednym z fragmentów *Rolanda Barthes’a*, Barthes sugeruje, że cudzych słów służy mu przede wszystkim jako znak ujawniający zużyty stereotyp (OC, III, s. 163)⁵. Rzeczywistość pisana w cudzysłowie byłaby więc jedynie wytartą kliszą, którą przede wszystkim należałoby pozbawić złudzenia naturalności czy autentyczności, by podkreślić jej „sztuczny”, arbitralny (bo językowy) charakter. Rzeczywistość nie jest nigdy naturalna lub oczywista, lecz zawsze „zrobiona”, a przez to podatna na utrwalenie w formie strupieszalej, i dlatego uznawanej za oczywistą. Dekonstrukcja rzeczywistości oznaczałaby więc tutaj rozkołysanie ociężałego stereotypu, skrywającego się w słowie „rzeczywistość”, puszczenie go w ruch, odślonienie jego ideologicznych implikacji⁶.

Zwykle takie właśnie rozumienie rzeczywistości, jako dyskursywnego efektu, jako tekstowej figury, przypisujemy Barthes’owi, autorowi eseju *L’effet de réel*, którego tłumaczenie prezentujemy polskiemu czytelnikowi w tym samym numerze. Rzecz jest jednak bardziej złożona i warto prześledzić zmiany, jakie „rzeczywistość” przeszła w pisarstwie Barthes’a, by powiedzieć coś ciekawszego i na temat samego Barthes’a i na temat nowoczesności, jej stosunku do rzeczywistości, jej wewnętrznych dylematów i wahań, gdyż kariera pisarska Barthes’a jest w tym względzie nadzwyczaj emblematyczna. „Myśl Barthes’a – pisał Jan Błoński w roku 1970 – biegła szlakiem kapryśnym i nieraz sobie samej zaprzeczała, choćby sam pisarz wołał o swoich meandrach milczeć”⁷. Błoński nie mógł wiedzieć, że kilka lat później Barthes sam poddawał swoje metodologiczne itinerarium krytycznej analizie, dostrzegając w nim trwalsze wzory (OC, III, s. 205)⁸.

⁴ R. Barthes *S/Z*, przeł. M. Gołębowska, M.P. Markowski, KR, Warszawa 1999, s. 208.

⁵ R. Barthes *Roland Barthes*, przeł. T. Swoboda, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 101.

⁶ W tym sensie istnieją ścisłe więzi między dekonstrukcją Derridy z późnych lat 60. oraz Barthes’owską krytyką stereotypów, którą zaczął w *Mitologiach* (1957) i która najlepiej chyba, na planie teoretycznym, jest przedstawiona w autoporciecie *Roland Barthes*.

⁷ R. Barthes *Mit i znak. Eseje*, wybór i słowo wstępne J. Błoński, PIW, Warszawa 1970, s. 5.

⁸ Zob. np. R. Barthes *Roland Barthes*, s. 157.

Obiekt wymyślony

Zacznijmy od nowoczesności. Jednym z podstawowych jej gestów, a być może gestem bez którego nowoczesność nie mogłaby się w ogóle się ukonstytuować, było oddzielenie podmiotu od rzeczywistości, odcięcie poznania od świata. Dla Kanta, jak wiadomo, warunki możliwości poznania świata muszą znaleźć się poza samym światem, by zachowana została suwerenność podmiotu. Rzeczywistość jako taka nic nie znaczy, jeżeli nie zostanie jej nadany sens, którego produkcją zajmuje się umysł. To umysł strukturalizuje rzeczywistość, nie odwrotnie, to umysł narzuca rzeczywistości warunki znaczenia, a nie zajmuje się wyczytywaniem już istniejących, pojedynczych znaczeń⁹. Umysł układa rzeczywistość jak mapę, z wyznaczonymi przez siebie punktami orientującymi i całą siatką współrzędnych. W eseju o *Tajemniczej wyspie* Julesa Verne'a Barthes ujmuje to tak:

Ledwie doszedłszy na szczyt góry, skąd roztoczył się panoramiczny widok całej wyspy, kolonizatorzy zaczęli natychmiast sporządzać jej mapę, czyli rysować i nazywać kolejne miejsca. Ten pierwszy akt poznania i przywłaszczenia jest aktem językowym, jakby cała chaotyczna materia wyspy zyskiwała status funkcjonalnej rzeczywistości jedynie dzięki językowej siatce. Krótko mówiąc, sporządzając mapę swej wyspy, czyli ich „rzeczywistości” [„*réal*?”], kolonizatorzy wypełniają jedynie definicję języka jako „mapowania” rzeczywistości [*réalité*]. (OC II 1389-1390)¹⁰

Kolonizacja, klasyczna figura zachodniej nowożytności i nowoczesności, nie jest fenomenem prostym. Z jednej strony mapowanie rzeczywistości bierze ją w posiadanie, z drugiej jednak, trzeba o tym pamiętać, uświadamia niewspółmierność umysłu i świata, który musi zmienić się w obiekt poznania, by w ogóle wejść w pole poznania podmiotu. Poznanie rzeczywistości możliwe jest dzięki podwójnemu wyobcowaniu: podmiot wyobcowuje się z rzeczywistości, by narzucić jej swoje reguły, ale i rzeczywistość wyobcowuje się z siebie samej, przekształca się w obiekt poznania, odsuwa się od siebie samej, by wejść w pole wykreślone przez poznającego. „Jak *augur*, który znaczy końcem kija wymyślony prostokąt, aby obserwować w nim wedle określonych reguł lot ptaków, tak komentator kreśli w tekście strefy lektury, by obserwować w nich wędrówkę sensów, rozkwitanie kodów, przebieg

⁹ W tym sensie cały strukturalizm i cała poetyka (a nie ma przecież innej poetyki niż strukturalistyczna) podążają tym kantowskim szlakiem transcendentalnej genezy sensu. Z tego powodu strukturalizm musiał wykluczyć (najczytelniej piórem Tzvetana Todorova, autora rozprawki *Poetyka*) hermeneutykę jako swoje najostrzejsze przeciwieństwo. Wybór pod sam koniec XVIII wieku był następujący: albo Kant, albo Schleiermacher. Ale że Schleiermacher (a potem jenajczycy) był zbyt słabą figurą w stosunku do Kanta, to i epistemologia zdominowała hermeneutykę na sto lat, aż do Nietzschego.

¹⁰ R. Barthes *Od czego zacząć?*, przeł. M.P. Markowski, w: *Lektury*, s. 75-76. Zwracam uwagę na różnicę: *réalité* zmienia się w *réel*, gdy nieznana rzeczywistość zmienia się w jej mapę.

cytatów”, pisze Barthes w *S/Z* (OC II 563-564)¹¹ i w ten sposób wpisuje się w ultranowoczesne myślenie o rzeczywistości jako niezbadanej, nieznaczącej przestrzeni, którą należy przekształcić w wymyślony obiekt, by nabrała jakiegokolwiek sensu. Tym wymyślonym obiektem, „przedmiotem intelektualnym [*l'objet intellectuel*]” (OC, III, s. 198)¹², który w latach 70. zdominował myślenie Barthes’a, był Tekst, pisany dużą literą, by oddzielić go od zwykłego dzieła, przedmiotu materialnego, umieszczanego na półkach biblioteki¹³. Tekst dla Barthes’a był „polem metodologicznym”, na którym można było obserwować proces konstruowania znaczeń¹⁴, a ściślej rzecz biorąc, dekonstrukcję klasycznej koncepcji znaku, podporządkowującej element znaczący znaczonemu. Tak, jak czytelnik dzieła ulega złudzeniu przezroczystości znaku i skupia się na samym znaczonej (idei, koncepcie, wyobrażeniu), tak czytelnik Tekstu odkrywa w nim nieustanne odwołanie, odracanie znaczenia. Pierwszy z nich widzi poprzez dzieło „rzeczywistość” dzięki temu, że nakłada na siebie i utożsamia dwa niewspółmierne porządki: znaczonego i rzeczywistego. Drugi, świadomy odsunięcia znaku od rzeczywistości, idzie dalej i zajmuje się przesunięciem drugiego stopnia, tym razem w obrębie samego znaku, odsłaniając jego arbitralność i nienaturalność. Dlatego właśnie Barthes powie:

Opozycja ta [między dziełem i tekstem] przypomina rozróżnienie stosowane przez Lacana: „rzeczywistość” się pokazuje [*se montre*], „realność” się okazuje [*se démontre*]; podobnie w tym przypadku: dzieło można zobaczyć (w księgarniach, w katalogach, w listach lektur), tekst się okazuje, wypowiada zgodnie z pewnymi regułami (lub przeciwko nim). (OC, II, s. 1212)¹⁵

Barthes będzie wracał do tej opozycji kilka razy. W *Przyjemności tekstu* (1973) rozróżni dwa realizmy: „pierwszy deszyfruje «realność» (to, co się okazuje, ale czego się nie widzi); drugi wypowiada „rzeczywistość” (to, co się widzi, ale się nie okazuje)” (OC, II, s. 1518). Z kolei w *Wykładzie* (1978) napisze: „realność nie jest przedstawialna – lecz tylko okazywalna” (OC, III, s. 806). I zaraz dodaje, że ma na myśli Lacana, dla którego „realność” jest „niemożliwa”¹⁶, nieuchwytna, uchylająca się wszelkiemu dyskursowi.

¹¹ R. Barthes *S/Z*, s. 48.

¹² R. Barthes *Roland Barthes*, s. 147.

¹³ Zob. na ten temat przede wszystkim: *Od dzieła do tekstu*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1998 nr 6 oraz R. Barthes *Teoria tekstu* (1973), przeł. A. Milecki, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, t. 4, cz. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992.

¹⁴ Barthes ten proces konstruowania znaczeń w przeciwieństwie do znaczeń już gotowych nazwie *signifiance*.

¹⁵ R. Barthes *Od dzieła do tekstu*, s. 189.

¹⁶ „Le réel est impossible” (J. Lacan *Radiophonie*, w: *Autres écrits*, Seuil, Paris 2001, s. 439).

Markowski Między nerwicą i psychozą...

Jak to należy rozumieć? Zaczniemy od tłumaczenia. Jak przełożyć różnicę między *le réel* i *la réalité*? Barthes ewidentnie chce ją podtrzymać, skoro *le réel* przypisuje Tekstowi, *la réalité* zaś dziełu. Z pewnością więc *le réel* nie jest tym samym co *la réalité*, którą to różnicę należałoby uszanować w przekładzie, ale jak? Kiedy Lacan tworzy słynną trójkę: *le réel – l'imaginaire – le symbolique*, to chce powiedzieć, że są to trzy wymiary ludzkiego życia psychicznego, dzięki którym i poprzez które człowiek umieszcza się w rzeczywistości. *La réalité* jest więc tym, co jest „na zewnątrz” ludzkiej psychiki, tym, co Freud nazywał „rzeczywistością zewnętrzną”, w odróżnieniu od „rzeczywistości psychicznej”, która odpowiadałaby Lacanowskiemu „*le réel*”. Rzeczywistość psychiczna w ujęciu psychoanalitycznym ma tylko jedną funkcję: rozrywania ciągłego doświadczenia rzeczywistości zewnętrznej, jakie dane jest w codziennym życiu i wprowadzania do niej nieciągłości i perturbacji. W istocie przedmiotem badań psychoanalitycznych nie jest życie codzienne, lecz jego patologia: odstępstwa od rutynowych działań, pomyłki, kiksy i – na głębszym poziomie – traumy, czyli rany psychiczne wywołane odstępstwem od oswojonych wzorców zachowań. W języku Lacanowskim powiedzielibyśmy, że warunkiem niestraumatyzowanego życia podmiotu jest utożsamienie rzeczywistości z jej wyobrażoną i usymbolizowaną postacią. W tym sensie Barthes'owskie odróżnienie *le réel* i *la réalité* można rozumieć właśnie po Lacanowsku. Człowiek odnosi się do rzeczywistości poprzez trzy wymiary swojego życia psychicznego: poprzez mowę, poprzez obrazy i poprzez trzeci wymiar, który podważa pracę dwóch pierwszych, których zadaniem jest połączenie umysłu i rzeczywistości. Człowiek wyobraża sobie rzeczywistość, stara się ją wysłowić, ale natrafia czasami na przeszkody w jej przedstawianiu, co sprawia, że staje się ona dla niego jeszcze bardziej realna, a zdecydowanie mniej uformowana w konwencję lub symbol, czyli mniej rzeczywista. W tym sensie to, co rzeczywiste, nie musi być realne (realne dla podmiotu), podobnie jak to, co realne (dla podmiotu), nie musi być wcale rzeczywiste, czyli przedstawialne. I kiedy Barthes powiada w *Wykładzie*, że „nie istnieje paralelizm między realnym [*le réel*] i językiem” (OC, III, s. 806), to idzie dokładnie za Lacanem, dla którego to, co realne, uniemożliwia poznanie, a więc i wysłowienie. Realność (której się przedstawić nie da) uniemożliwia (przedstawialną) rzeczywistość: taki wniosek moglibyśmy wysnuć z tych lacanowskich rozważań. I jeszcze: rzeczywistość się pokazuje, bo jest funkcją naszego poznania. Realność natomiast dowodzi swojego istnienia (*se démontre*), kiedy nasze poznanie zawodzi.

Język jest wszędzie

Gdyby można było nasz translatorski, a jednocześnie interpretacyjny problem rozwiązać tak eleganckim rozróżnieniem, wszyscy bylibyśmy zadowoleni. Niestety tak nie jest. Otóż w 1972 roku w wywiadzie dla „*Les Lettres Françaises*” Barthes powiada tak:

Nie ma żadnego miejsca bez języka: nie można przeciwstawić języka, słów i nawet słowotoku przestrzeni czystej, godnej, która byłaby przestrzenią rzeczywistości i prawdy [*l'espace*

Archiwalia

du réel et de la vérité], przestrzeni poza językiem. Wszystko jest językiem, albo ściślej, język jest wszędzie. Przenika on całą rzeczywistość: nie ma rzeczywistości bez języka. (OC, II, s. 1481)

Jest rok 1972 i sytuacja się nam odrobinę komplikuje. Barthes nie mówi tu, że realne nie jest rzeczywiste i w ogóle nie używa tego przeciwstawienia. Mówi natomiast, że jeśli rzeczywistość jest językowa, to znaczy to, że nie ma w niej nieprzedstawialnej resztki, która wywracałaby cały porządek symboliczny. W tym sensie wszystko jest rzeczywiste, ale nic nie jest realne. Kłopot jednakże w tym, że Barthes pisze „*le réel*” i mówi: „rzeczywistość”. A może nie jest to żaden kłopot? Wystarczyłoby, byśmy ostatnie zdanie napisali następująco: „[Język] przenika wszystko to, co rzeczywiste: nic nie jest rzeczywiste bez języka”. Poprzednio Barthes mówił: to, co rzeczywiste, co prawdziwie realne dla podmiotu, *le réel*, nie jest przedstawialne i podważa rzeczywistość. Teraz zdaje się mówić: to, co rzeczywiste jest całkowicie przedstawialne, albowiem nie może się obejść bez języka. Innymi słowy: wszystko da się przedstawić, nie ma nieprzedstawialnej resztki, która zakwestionowałaby wypowiadalność rzeczywistości. Wszystko, co istnieje, da się powiedzieć, wszystko, co rzeczywiste, jest ludzkie, arcyłudzkie i służy kolonizacji świata.

W 1961 roku Barthes opublikował w „*Tel Quel*” odpowiedzi na kilka zasadniczych pytań dotyczących współczesnej sytuacji literackiej. Jedno z nich brzmiało: „Czy mógłby Pan sformułować własną definicję realizmu literackiego?”. Odpowiedź Barthes’a dotyczyła kwestii fundamentalnych.

Cóż to jest to, co rzeczywiste [*le réel*]? Rzeczywistość poznajemy zawsze w postaci skutków (świat fizyczny), funkcji (świat społeczny lub wytworów wyobraźni (świat kultury)), słowem, sama rzeczywistość to zawsze jakaś inferencja. Kiedy mówi się o kopiowaniu rzeczywistości, znaczy to, że wybiera się taką, nie inną inferencję. (OC, I, s. 1289-1290)¹⁷

Gwoli przypomnienia: inferencja to logiczna konkluzja, jaką wyciąga się na podstawie danych faktów, dowodów lub przesłanek. W takim ujęciu rzeczywistość jest jedynie efektem pewnego rozumowania, logiczną konkluzją, wnioskiem wynikającym z przyjętego rozumowania. W tym sensie jest konieczna i nieodparta, co każe Barthes’owi uznać jej nieuchronnie dyskursywny charakter. Powiedzmy wyraźnie. Barthes’a nie interesuje teraz status rzeczywistości pozajęzykowej. Interesuje go literatura, której byt odnajduje wyłącznie w języku. „Literatura to tylko język, w języku jest jej byt” (OC, I, s. 1290)¹⁸. Ale skoro tak, to językowość literatury zaprzecza jej rzeczywistemu charakterowi. Dlatego Barthes pisze, że najpraw-

¹⁷ Podaję przekład polski Janusza Lalewicza za: *Literatura dziś*, w: *Mit i znak*, s. 262-263. Oczywiście Lalewicz także miał kłopot przekładowy. Nie ma słowa „*réalité*” u Barthes’a, tylko „*le réel*”, tłumacz natomiast podmienia w drugim zdaniu zaimek „le” odnoszący się do „*le réel*” na „rzeczywistość”.

¹⁸ R. Barthes *Mit i znak*, s. 263.

dziwsza literatura „jest najbardziej nierzeczywista [*la plus irr  elle*], wie bowiem, że z istoty swojej jest językiem” (OC, I, s. 1290)¹⁹. Znowu nie ma przejścia między rzeczywistością a językiem i znowu wpadamy w dziur  alienacji²⁰.

Kolonizacja i koncyliacja

Nie jest to ani proste, ani konsekwentne, więc spr buj  to uporządkowa . Barthes zawsze powiada , że literatura to kwestia nie rzeczywistości, lecz j zyka²¹. Owszem, literatura próbuje nas nabra , udaj , że mówi o rzeczywistości, ale tak naprawdę mówi tylko o sobie, o swojej semiotycznej konstrukcji²². Z tego powodu zamiast o rzeczywistości powinniśmy m wi  o „efekcie rzeczywistości”²³, albowiem rzeczywistość w literaturze istnieje dalece pośrednio i nieporozumienia zaczyna-

¹⁹ Tamże.

²⁰ Temat alienacji zostawiam na inną okazj  (podobnie jak rozważania Barthes’a o fotografii i w ogóle wizualności). Tutaj tylko zasygnalizuj , od jakiego obrazu trzeba będzie zacz  w przysz ci p g bienie naszkicowanego tutaj zagadnienia. Obraz ten, według mnie, jest obrazem o decydującym znaczeniu dla Barthes’a i to od niego chyba zacz  się powinna Barthes’owska biografia (której kolejnym odcinkiem jest niniejszy tekst). „Kiedy byłem dzieckiem, mieszkaliśmy w dzielnicy zwanej Marrac; stawiano w niej mnóstwo domów, a na placach budowy bawiły się dzieci; w glinie wydrążono wielkie dziury, w których miały spoc   fundamenty, i któregoś dnia, po zabawie w jednej z takich dziur, wydostały się z niej wszystkie dzieciaki poza mną; z góry, z powierzchni ziemi, naigrywali się ze mnie: byłem przegrany! sam! na oczach wszystkich! wykluczony [*exclu*]! (by  wykluczonym, nie znaczy być na zewnątrz, lecz by  *samemu w dziurze*, zamkn tym przed otwartym niebem; *wy lczonym* [*forcl s*]); wtedy przybie la moja matka; wyci gn la mnie i zabrała daleko od dzieci, przeciwko nim” (R. Barthes *Roland Barthes*, s. 133-134; OC, III, s. 188). Oczywiście mnóstwo tu tropów, ale najważniejszy chyba to trop wy łączenia, alienacji. Siedzenia w zamkn ciu pod otwartym niebem.

²¹ We wprowadzeniu do analizy strukturalnej opowiadania czytamy, że „funkcj  opowiadania nie jest ‘przedstawianie’ (*représenter*), lecz zbudowanie spektaklu, które – choć jeszcze dla nas zagadkowe – nie może jednak należeć do porządku mimesis” (R. Barthes *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadania*, przeł. W. B  nska, w: *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, red. M. G  wi ski, H. Markiewicz, Ossolineum, Wrocław 1977, s. 184; OC, II, s. 103). Rzeczywistość sekwencji zdarzeń nie wynika stąd, że naśladuje ona „naturalny” ciąg dzia a  ludzkich, lecz stąd, że podporządkowana jest ona pewnej logice samego opowiadania, a więc samej formie językowej. „Opowiadanie nie ukazuje, nie naśladuje” (tamże, s. 184; OC, II, s. 103). To, co nas podnieca przy czytaniu powieści, nie jest „wizja” (w literaturze niczego nie widać), lecz sens: system relacji, dzięki którym możliwe jest w ogóle opowiadanie jako takie.

²² „Zawsze” oznacza tu okres po *Le Degr  zéro de l’ criture* (1953).

²³ I dlatego taką własnie wersj  przyjmuj  w przekładzie. Określenie „efekt realności” nie ma w tym kontekście żadnego sensu i jest tautologią.

ją się w momencie pomieszania dwóch niezgodliwych porządków: rzeczywistości i jej językowej postaci²⁴. To jest jasne, ale co zrobić z twierdzeniem Barthes'a, że język jest wszędzie i że rzeczywistość ma wyłącznie językowy charakter? Wydaje się, że Barthes stara się tu pogodzić dwie perspektywy. Pierwsza to perspektywa kantowska, o której już była mowa. Umysł mapuje rzeczywistość, gdyż inaczej nie byłby w stanie jej poznać. Rzeczywistość jest logiczną konkluzją rozumowania prowadzonego przez umysł, który nic z rzeczywistością nie robi, dopóki nie przekształci jej w wymyślony obiekt²⁵. W tym sensie Barthes musi odróżnić *la réalité* od *le réel* (w języku francuskim różnica ta jest także różnicą genderową: rzeczywistość jest rodzaju żeńskiego, realność jest męska) i powiedzieć, że *le réel* pozostaje bez znaczenia dopóty, dopóki umysł nie przekształci jej (właściwie: go) w obiekt znaczący, czyli nie wyposaży jej (go) w język²⁶. Kiedy jednak powiada, że nie ma takiego miejsca, w którym prawda oddzielona byłaby od języka, podąża zupełnie inną drogą – nazwijmy ją heglowską – i zbliża umysł do rzeczywistości dzięki językowi, który nie jest uprzedni wobec rzeczywistości, lecz z nią tożsamy. I tutaj nie można już odróżnić *le réel* od *la réalité*, gdyż rzeczywistość o tyle jest, o ile istnieje w języku. Z jednej strony Barthes odsuwa znak od rzeczywistości, z drugiej narzuca rzeczywistości znakowy charakter.

W tym sensie Barthes wykazuje niezdecydowanie, które jest nie tyle rezultatem jego prywatnej niekonsekwencji czy niespójności jego myśli, ile wynika ra-

²⁴ To pomieszenie „rzeczywistości językowej z naturalną” Paul de Man określił jako „ideologię”. Zob. P. de Man *Resistance to Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1986, s. 11. Barthes w tej kwestii znacznie wyprzedził de Mana, jako że pierwszy zarys ideologicznej krytyki znaku naszkicował już w *Mitologiach*.

²⁵ „Opisywać więc, to stawiać pustą ramę, którą autor realista zawsze nosi ze sobą (sztalugi nie są już takie ważne) przed zbiorem czy continuum przedmiotów, niedostępnych dla słowa, które musi odwołać się do owej maniackiej operacji (wywołującej salwy śmiechu); by o tym wszystkim mówić, pisarz, niczym w rytualnym obrzędzie, musi najpierw przekształcić «rzeczywistość» [*le «réel»*] w przedmiot namalowany (skadrowany); następnie może ten przedmiot odczepić, *wyciągnąć* ze swego obrazu: słowem, może go od-malować (odmalować, czyli rozwinąć kobierzec kodów, nie troszcząc się o relację między językiem a przedmiotem odniesienia [*un référent*], lecz odsyłając jeden kod do innego kodu)” (R. Barthes *S/Z*, s. 91; OC, II, s. 591).

²⁶ Przykład z Prousta: „nazwa będzie niczym, jeśli niefortunnie zapagniemy odnaleźć jej referent (kim, w rzeczywistości [*en réalité*] jest księżna Guermantes?), a to znaczy – jeśli zignorujemy jej znakową naturę. Siedzibą imaginarium jest *signifié*: tu bez wątpienia kryje się oryginalność Prousta, który jak nikt dotąd potraktował odwieczny problem realizmu, stawiany nieodmiennie w kategoriach referencji. Pisarz stara się wypracować nie tyle stosunek rzeczy do jej formy (co w czasach klasycznych nazywano „odmalowywaniem”, a w czasach nowszych „wyrażaniem”), co stosunek *signifié* do *signifiant*, czyli strukturę znaku” (R. Barthes *Proust: nazwy i nazwiska*, przeł. M.P. Markowski, w: *Lektury*, wybór i oprac. M.P. Markowski, KR, Warszawa 2001, s. 55; OC, II, s. 1375-1376).

czej z wewnętrznego podziału i niezdecydowania projektu nowoczesności. Nowoczesność ma bowiem dwa oblicza²⁷. Pierwsze, nazwijmy je k o l o n i z a t o r s k i m, opiera się na odróżnieniu znaków od surowej materii rzeczywistości. Znaki wymyślone przez człowieka ułatwiają podbój rzeczywistości w tej mierze, w jakiej ją zastępują, podmieniają nieznane na znane. Rzeczywistość jako taka jest nieprzedstawialna, co dla nowoczesnego podmiotu musi oczywiście być skandalem. By tę skandaliczność osłabić, podmiot musi sobie rzeczywistość przysposobić, podporządkować, co najłatwiej zrobić wymieniając ją na podmiotowe przedstawienia²⁸. W tym sensie można zgodzić się z Barthes'em, że „le réel n'est pas représentable”, w związku z czym człowiek wymyśla literaturę, by uwolnić się od koszmaru nieprzedstawialności, czyli pułapki zastawionej na człowieka przez żywioł nieznany, nieludzki i nieznający.

Z drugiej jednak strony Barthes powiada, że nie istnieje żaden nieludzki porządek, który zagrażałby naszemu zdomowieniu w rzeczywistości. „Wszystko dane człowiekowi jest już ludzkie, łącznie z lasem i rzeką, po której podróżujemy”. W tym sensie uwaga semiotologa zwraca się ku „nieogarnionej machinie, jaką jest ludzkość nieustannie wytwarzająca znaczenia”²⁹, bez których nie byłaby ludzkością a rzeczywistość nie byłaby znacząca. Postawę tę, w odróżnieniu od kolonizacyjnej, nazwałbym k o n c y l i a c y j n ą: człowiek raczej zdomawia się w rzeczywistości niż ją podbija, raczej odczytuje jej znaczenia niż je jej narzuca³⁰. Możliwe jest to o tyle tylko, o ile rzeczywistość nie tyle staje się znacząca na skutek nieprzerwanej pracy ludzkiego umysłu, który nie może znieść semantycznej pustki, ile już jest znacząca i owa znakowość należy nie do jej cech przypadkowych, lecz samej istoty. W tym sensie Barthes powiada: człowiek nie narzuca znaczeń rzeczywistości, nie przekształca jej w „przedmiot intelektualny”, lecz stara się starannie odczytywać wytwarzane przez nią znaczenia.

²⁷ Oczywiście ma ich znacznie więcej, w zależności od przyjętych założeń i punktu widzenia.

²⁸ „To, co nazywamy „rzeczywistością” [réel] (zgodnie z teorią tekstu realistycznego) jest zawsze tylko kodem przedstawienia (znaczenia): nigdy zaś kodem wcielania w życie [d'exécution]: powieściowa rzeczywistość [le réel romanesque] nie da się urzeczywistnić [n'est pas opérable]” (R. Barthes *S/Z*, s. 118; OC, II, s. 608).

²⁹ R. Barthes *Mit i znak*, s. 280; OC, II, s. 1332.

³⁰ Dwudzielną ta odpowiada z grubsza zachodniemu stosunkowi do natury. Jak przedstawił to Pierre Hadot (*Le Voile d'Isis: Essai sur l'histoire de l'idée de Nature*, Gallimard, Paris 2004), w kulturze zachodniej od czasów greckich dominują dwa sposoby odnoszenia się do natury: prometejski i orficki. Pierwszy polega na narzucaniu naturze ludzkiego porządku i wydzieraniu jej przez to tajemnicy, drugi na empatycznym naśladowaniu natury. Te dwa sposoby zostały w nowoczesności wpięgnięte w szerszy projekt epistemologiczny poznawania rzeczywistości.

Odrzeczywistnienie

A teraz spróbujmy od innej strony. We *Fragmentach dyskursu miłosnego* jeden z rozdziałów mówi nie o rzeczywistości, lecz o odrzeczywistnieniu. Argument brzmi tak: „ODRZECZYWISTNIENIE. Poczucie nieobecności, oddalenie się rzeczywistości doświadczane wobec świata przez podmiot zakochany”³¹. Cały ten rozdział zaczyna się od czterech cytatów, opisujących sytuację zakochanego podmiotu. W pierwszym podmiot, czekający na telefon od ukochanego, czuje jak świat traci barwy, szarzeje, odzwyczajnia się. Barthes pisze, że nagle oddalają się od niego „wszystkie przedmioty – których codzienna zażyłość jest dla [niego] wsparciem”. „Wszystko to wydaje mi się bezwładne, rozłączone, osłupiałe”. W drugim podmiot przegląda obrazy ulubionego malarza, ale wszystkie obrazy są „lodowate” i „nudne”. W trzecim podmiot siedzi w przyjaciółmi w restauracji i cierpi. „Cierpienie pochodzi od tłumy, od hałasu, od wystroju (kicz). Ze szklanych sufitów i żyrandoli spada na mnie kapa nierzeczywistości”. I wreszcie w czwartym podmiot siedzi w kawiarni, po drugiej stronie szyby widzi na afiszu robiącego miny aktora, robi mu się zimno.

Wszystkie te cztery sytuacje łączy to samo doświadczenie odcięcia od świata, który jest tam, po drugiej stronie szyby i broni do siebie dostęp. Świat codzienny, znany i zapewniający komfort, nagle staje się obcy, zrobiony z innej substancji, odłączony. Nie ma w nim miejsca na podmiot zakochany, gdyż jest to świat szczelnie zamknięty, pełny, bez żadnej szczeliny, w którą podmiot ten mógłby się wśliznąć. Podmiot jest wyobcowany ze świata, do którego należą inni, wyobcowany z rzeczywistości. Z tego powodu doświadcza rzeczywistości „jako systemu władzy”.

I tu Barthes wprowadza istotne rozróżnienie między nierzeczywistym i odrzeczywistnionym, między *irréel* i *déréal*. O nierzeczywistym świecie można mówić wtedy, gdy ma się w zanadru jakiś język, za pomocą którego można mówić o wrogiej, niechętniej rzeczywistości. O świecie odrealnionym nie można powiedzieć niczego, „rzeczywistość wyciekła z niego w jakieś nigdzie” i nie ma w nim żadnego sensu, którego można by się ucześcić. Świat nierzeczywisty jest nieprzystępny, ale wciąż można go jakoś określić. Świat odrealniony wymyka się jakimkolwiek przedstawieniu.

Dość wyraźnie widać, że Barthes na swój sposób interpretuje tu Lacana. Świat nierzeczywisty to zastępczy świat Imaginarium, w którym podmiot oddaje się swoim fantazmatom na koszt rzeczywistości. Podmiot opiera się rzeczywistości i opór ten jest oporem fantazji, snującej alternatywne scenariusze, którym rzeczywistość musi zawadzać. Z kolei świat odrzeczywistniony to świat, którego nie sposób niczym zastąpić, którego nie sposób przedstawić, nie sposób ani przełożyć na fantazmaty,

³¹ R. Barthes *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przeł. M. Bieńczyk, KR, Warszawa 1999, s. 139. Wszystkie cytaty pochodzą ze stron 139-144 (OC, III, s. 539-542), z rozdziału *Świat osłupiał, Le monde sidéré*. Richard Howard, autor wersji amerykańskiej, przekłada chyba trafniej niż Bieńczyk: *The World Thunderstruck*, czyli *Świat gromem rażony*.

ani na słowa. Różnica między Nierzeczywistym i Odrzeczywistnionym to różnica między Wyobraźnym i Realnym, między tym, co dostępne podmiotowi pod postacią jego własnych fikcji i tym, z czego podmiot zostaje wykluczony. Lacan powiada, że „imaginarium utka się dzięki temu, że realne zostanie oswojone przez symboliczne”³², co oznacza, że jedynie przejście od realnego do wyobrazonego dokonuje się poprzez język. U Barthes’a jest dokładnie tak samo. Gdy brakuje języka, gdy zawodzi symboliczna władza urzeczywistniania, to, co odrzeczywistnione (realne w terminologii Lacana), nigdy nie stanie się nierealne (wyobrażone według Lacana) i odwrotnie. Podmiot związany jest z rzeczywistością jedynie nitkami języka, dzięki którym ratuje się przed całkowitym odrzeczywistnieniem, choć za pomocą tych samych nici dowodzi nierzeczywistości świata.

Zamiast Lacanowskiej triady *imaginaire/réel/symbolique* mamy u Barthes’a inną triadę *irréel/déréel/symbolique*, choć zasadniczo nie zmienia to niczego w relacji podmiotu do rzeczywistości. Rzeczywistość ludzka, powiada Lacan, składa się z trzech rejestrów: wyobraźnia i język wiążą nas z rzeczywistością pozaludzką, natomiast odwiązuje nas od niej poczucie jej nadmiernej realności. W tym sensie, urealnienie rzeczywistości uniemożliwia jej nietraumatyczne doświadczenie, z czego wynika, że aby rzeczywistości doświadczyć w sposób ciągły, by się w niej dobrze poczuć, by rzeczy dalej podtrzymywały łagodnie naszą egzystencję, człowiek powinien nieustannie kreować i podtrzymywać nierealny, *irréel*, charakter rzeczywistości, powinien zastępować jej surową postać własnymi fikcjami³³. Świat odrzeczywistniony, *déréel*, jest stężyły, pokryty lodem i niemy, albowiem tylko w świecie nierealnym mowa i obrazy mogą funkcjonować jako łączniki ze światem, gdyż „odrzeczywistnienia wypowiedzieć nie można”³⁴.

Gdyby próbować znaleźć inną parę pojęć, która dobrze oddawałaby tę dwuznaczną pozycję podmiotu wobec świata, byłaby nią para melancholia/depresja³⁵. Podmiot znajduje się „na skraju rzeczywistości” tylko dzięki umocowaniu „na ostatniej nitce języka”, po której wydostaje się z asymbolicznej dziury depresji. I odwrotnie: wypowiedzenie własnej śmierci symbolicznej wydobywa podmiot z depresji, wyciąga go, po nitce języka, z afatycznej „dziury odrzeczywistnienia”. Odrzeczanie świata byłoby więc ściśle z wiązane z doświadczeniem melancholijnym, które powstrzymuje upadek w odrzeczywistnienie. Tak jak „szaleniec, który pisze, nigdy nie jest całkiem szalony”, tak podmiot depresyjny nigdy nie znajdzie środków na symboliczne określenie własnej pozycji, której opisywaniem, wciąż na nowo, zajmuje się melancholik. Różnica między depresją i melancholią we *Fragmentach dyskursu miłosnego* polega na tym, że pisze je melancholik, ujmując w cu-

³² J. Lacan *Radiophonie*, w: tegoż *Autres écrits*, Seuil, Paris 2001, s. 408.

³³ Jest tak, albowiem „realne to dziedzina pozostająca poza [uchwytem] symbolizacji” (J. Lacan *Écrits*, Seuil, Paris 1966, s. 388).

³⁴ R. Barthes *Fragmenty*, s. 144. Dwa kolejne cytaty z tej samej strony.

³⁵ Zwłaszcza w interpretacji J. Kristewej. Zob. *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M.P. Markowski, R. Rzyński, Universitas, Kraków 2007.

dzysłów doświadczenie depresyjne, bez którego dyskurs erotyczny *Fragmentów* nigdy by nie powstał. Tylko wzięta w cudzysłów depresja robi się znośna.

Nerwica i psychoza

Ale tak naprawdę chodzi tu o psychozę. W ostatecznym kształcie *Fragmentów* poświęconych odrzeczywistnianiu Freud pojawia się przygodnie. Dopiero opublikowane w 2007 notatki do seminarium z roku akademickiego 1975-1976, które było podstawą *Fragmentów dyskursu miłosnego*³⁶, ujawniają myślowe zaplecze Barthes'a. Wśród dodatków znajdujemy bowiem rozdziałik zatytułowany *Dwa szaleństwa* (*Deux delires*), gdzie mowa jest o Freudzie i jego słynnym odróżnieniu nerwicy od psychozy. Barthes nie odwołuje się do Freuda wprost, lecz za pośrednictwem Lacana, który w pierwszym seminarium, *Les écrits techniques de Freud*, według Barthes'a, streścił tę różnicę następująco. Nerwica polega na odrzuceniu, zapoznaniu rzeczywistości i odwrócie ku fantazji, ku rejestrowi wyobrażeniowemu. Świat wokół osób znerwicowanych całkowicie zmienia wartość w stosunku do wyobrażenia, które jest iluzją, przedstawieniem zastępczym, z którego podmiot czyni podstawę swojej formacji. W psychozie mamy do czynienia z czymś całkiem odwrotnym. Psychotyk traci kontakt z rzeczywistością, ale nie dokonuje żadnej jej substitucji. Jego sfera symboliczna zostaje naznaczona nierealnością, *irréel*. Psychotyk nie marzy, albowiem nie ma odpowiednio rozwiniętego imaginarium.

Tyle Freud, streszczony przez Lacana, streszczonego przez Barthes'a. A co powiada sam Freud o psychozie i nerwicach? Istnieją dwa teksty poświęcone różnicy między nimi, obydwie napisane w 1924 roku. Pierwszy, zatytułowany *Nerwice i psychozy*, daje prostą definicję:

Nerwica to rezultat konfliktu między Ja [*ego; Ich*] i jego To [*id; Es*], podczas gdy psychoza to analogiczny wynik podobnego zaburzenia w stosunku Ja do świata zewnętrznego [*Außenwelt*].³⁷

Najważniejsza jest tu pozycja Ja, pośrednika między światem zewnętrznym i światem popędowym (*id, Es*). Freud sugeruje, że nerwica i psychoza to dwa przeciwstawne zagrożenia dla podmiotu. W nerwicy podmiot wypiera pewną część swoich instynktów na rzecz rzeczywistości, podczas gdy w psychozie jest odwrotnie: podmiot traci rzeczywistość na rzecz niektórych popędów. Z tego powodu nerwica powstaje dzięki nadmiernemu wpływowi rzeczywistości na podmiot („za dużo rzeczywistości”), natomiast geneza psychozy tkwi w utracie rzeczywistości.

³⁶ R. Barthes *Le discours amoureux. Séminaire à l'école pratique des hautes études 1974-1976*, suivi de *Fragments d'un discours amoureux* (pages inédits), présentation et édition de C. Coste, Seuil, Paris 2007.

³⁷ S. Freud *Neurose und Psychose* (1924), w: tegoż *Werkausgabe in zwei Bänden*, Bd. 1: *Elemente der Psychoanalyse*, hrsg. A. Freud, I. Grubrich-Simitis, Fischer Verlag, Frankfurt 1978, s. 471.

Markowski Między nerwicą i psychozą...

W artykule z tego samego roku *Utrata rzeczywistości w nerwicy i psychozie* Freud zmuszony był wprowadzić do tego rozróżnienia znaczące poprawki. Przede wszystkim uznał, że również nerwica charakteryzuje się ucieczką od rzeczywistości, zaś wyparcie instynktu jest tylko pierwszym etapem na drodze jej formowania. Drugi etap polegałby na kompensacji tego wyparcia. Podobnie z psychozą, i tu Freud zauważa, że mamy do czynienia z dwoma etapami, z których drugi polega na swego rodzaju zadośćuczynieniu utracie rzeczywistości, jednak nie kosztem restrykcji nałożonych na popędy, lecz przez „stworzenie nowej rzeczywistości [*durch Schöpfung einer neuen Realität*], której nie dotyczą już żadne zastrzeżenia, jak w przypadku rzeczywistości porzuconej [*die verlassene*]”. Z tego powodu i nerwica i psychoza są rezultatem „walki *id* przeciwko zewnętrznemu światu [*der Rebellion des Es gegen die Außenwelt*], nieprzyjemności lub niezdolności *id* do przystosowania się do realnej konieczności, do Ananke”³⁸. Dlatego też Freud proponuje teraz inne kryteria na odróżnienie nerwicy od psychozy, skoro obydwie charakteryzują się niechęcią do rzeczywistości.

W nerwicy unika się częściowo rzeczywistości poprzez swego rodzaju ucieczkę, ale w psychozie rzeczywistość zostaje przemodelowana. Albo inaczej: w psychozie początkowa ucieczka zostaje zastąpiona przez aktywną fazę rekonstrukcji, podczas gdy w nerwicy posłuszeństwo na początku ustępuje miejsca próbom ucieczki. Lub, by wyrazić to jeszcze inaczej, nerwica nie zaprzecza rzeczywistości, lecz stara się jedynie o niej nic nie wiedzieć. Psychoza odrzuca ją i stara się ją zastąpić czymś innym.

[Bei der Neurose ein Stück der Realität fluchtartig vermieden, bei der Psychose aber umgebaut wird. Oder: Bei der Psychose folgt auf die anfängliche Flucht eine aktive Phase des Umbaues, bei der Neurose auf den anfänglichen Gehorsam ein nachträglicher Fluchtversuch. Oder noch anders ausgedrückt: Die Neurose verleugnet die Realität nicht, sie will nur nichts von ihr wissen; die Psychose verleugnet sie und sucht sie zu ersetzen].³⁹

Jak to przemodelowanie (*Umbauung, Umarbeitung*) wygląda? Dokonuje się ono „za pomocą pozostałości w umyśle uprzednich relacji z rzeczywistością [*bisherigen Beziehungen*]”, czyli śladów pamięciowych, idei i sądów, za pomocą których umysł do tej pory przedstawiał sobie rzeczywistość. Innymi słowy psychoza to wtórny system reprezentacji, oparty na systemie pierwotnym, czyli na „normalnym” przedstawianiu rzeczywistości przez umysł⁴⁰. Ale Freud powiada dalej, że nerwica, której zadaniem jest unikanie pewnego wycinka rzeczywistości i ochrona. Ja przed wchodzeniem z nią w kontakt, także wykonuje pracę substytucji, by zastąpić niesatysfakcjonującą rzeczywistość rzeczywistością bardziej zgodną z pragnieniami. Freud pisze, że jest to możliwe dzięki

³⁸ S. Freud *Der Realitätsverlust bei Neurose und Psychose* (1924), w: tegoż *Werkausgabe in zwei Bänden*, Bd. 1: *Elemente der Psychoanalyse*, s. 476.

³⁹ Tamże.

⁴⁰ To „zdrowe” [*gesund*] przedstawianie, powiada Freud, ma w sobie coś z obydwu zaburzeń: z nerwicą łączy ją pewna negacja rzeczywistości, z psychozą natomiast jej odmiana.

Archiwalia

światowi fantazji, dziedzinie, która w czasie gdy zainstalowana została zasada rzeczywistości, została odróżniona od rzeczywistego świata zewnętrznego, następnie zaś wyłączona spod wymogów życiowej konieczności, niczym pewna „zaoszczędzona rezerwa”, która choć niedostępna dla Ja, jest jedynie luźno z nim związana.

*[Phantasiewelt, eines Gebietes, das seinerzeit bei der Einsetzung des Realitätsprinzips von der realen Außenwelt abgesondert wurde, seither nach Art einer «Schonung» von den Anforderungen der Lebensnotwendigkeit freigehalten wird und das dem Ich nicht unzugänglich ist, aber ihm nur lose anhängt].*⁴¹

To właśnie z tego świata fantazji nerwica czerpie materiał do ponownego stwarzania świata, zgodnego z własnymi pragnieniami. Czy podobnie jest w przypadku psychozy? Tak, odpowiada Freud. Świat fantazji to magazyn, z którego psychoza czerpie materiał do „budowania nowej rzeczywistości [*Aufbau der neuen Realität*]. Tu jednak powinowactwa się kończą i Freud dochodzi do ostatecznej konkluzji. Zarówno nerwica, jak i psychoza opierają się na substytucji, na zamianie rzeczywistości zewnętrznej na rzeczywistość zgodną z pragnieniami. Różnica jednak polega na tym, że ten „nowy fantastyczny zewnętrzny świat psychozy [*phantastische Außenwelt der Psychose*] stara się wejść na miejsce zewnętrznej rzeczywistości [*äußeren Realität*]”, podczas gdy ten sam fantastyczny świat nerwicy, „zadowala się przywiązaniem, jak w dziecięcej grze, do kawałka rzeczywistości – innej niż ta, przed którą się chroni”. Tym samym nasycą ten wybrany kawałek rzeczywistości „specjalnym znaczeniem” [*eine besondere Bedeutung*], który, powiada Freud, nie całkiem poprawnie nazywamy znaczeniem symbolicznym.

Dwa szaleństwa

Wracamy do Barthes’a. Po odróżnieniu od siebie psychozy i nerwicy, zauważa on, że „zakochany zna i splata ze sobą te dwie formy szaleństwa i tym samym zajmuje *borderline* między nerwicą i psychozą”⁴². Z jednej strony popada w fantazmat, który chroni go przed niewygodną rzeczywistością (zachowanie nerwicowe), z drugiej odcina się całkowicie od świata i nie jest w stanie przeciwstawić mu żadnego przedstawienia. „Moment psychotyczny” to moment rozpadu imaginarium, zdolności fantazjowania, upadek w bez-sens, w świat bez różnic, „świat matowy, bezdźwięczny, uparty jak kamień, semantycznie spłaszczony”. „Moment nerwicowy” z kolei to zastąpienie nieprzyjemnej rzeczywistości własnymi fantazmatami, opatrzenie jej nad-znaczeniem. Psychoza eliminuje zdolność przedstawiania. Nerwica tę zdolność potęguje.

Te dwa momenty, te dwa szaleństwa, odmiennie rozkładają relację między znakami i rzeczywistością, i gdybyśmy przenieśli te rozważania na grunt literatury nowoczesnej, moglibyśmy śmiało powiedzieć, że mamy tu do czynienia z dwoma mo-

⁴¹ S. Freud *Der Realitätsverlust bei Neurose und Psychose*, s. 478.

⁴² R. Barthes *Le discours amoureux*, s. 528. Następne dwa cytaty ze stron 529 i 530.

delami literatury, albo z dwoma modelami literackiej reprezentacji. Literatura nerwicowa ostentacyjnie celebrowałaby odstęp między światem znaków i światem rzeczy, produkując nieprzyswajalną nadwyżkę znaczenia, z kolei literatura psychotyczna posuwałaby się nieugięcie wzdłuż linii milczenia nakładającej się na rzeczy.

Barthes jest po obu stronach nowoczesnej barykady i splata ze sobą obydwie szaleństwa. Jedna strona, nerwicowa, to przewaga „systemu” nad „istotą przedmiotów”⁴³, słów nad rzeczami, języka nad rzeczywistością. Po tej stronie nie ma przejścia między literaturą a rzeczywistością, którą znamy jedynie poprzez znaki prowadzące w nieskończoność do innych znaków. Strona druga to biegun Neutrum, kategoria powołana do istnienia przez Barthes’a przeciwko agresji „jawnego, opresywnego sensu”⁴⁴, w zgodzie z utopijnym marzeniem o milczeniu, pustce i semantycznej przezroczystości osiągniętej poprzez spustoszone znaki⁴⁵. Jeśli można tak właśnie opisać wahania Barthes’a, rozpiętego między kolonizacją i koncyliacją z jednej strony, z drugiej zaś między nerwicą i psychozą, to z tego równania wylania się taki oto obraz nowoczesności. Z jednej strony jej kolonizacyjne zapędy zasadnie można nazwać skutkiem nerwicy, natomiast jej pragnienie epifanii jednającej rzeczywistość z przezroczystą mową, która nakładałaby się delikatnie na powierzchnię rzeczy, byłoby niczym innym jak efektem psychozy. Nowoczesność w nieskończoność poszerzająca przepaść między znakami i rzeczywistością zbudowana jest na nerwicy. To Barthes „klasyczny”, z lat 60. i wczesnych 70., Barthes nerwicowy strukturalista, autor *S/Z* i *Przyjemności tekstu*. Nowoczesność podminowująca maszynierię przedstawienia wznosi swoje monumentalne budowle na lotnych piaskach psychozy. To Barthes późniejszy, psychotyczny erotograf, autor *Fragmentów dyskursu miłosnego* i *La chambre claire*. Różnica jednak między tymi dwoma postaciami jest pozorna. W obu wypadkach rzeczywistość, jak słusznie zdiagnozował to Freud, a co zasadnie możemy uznać za jeden z podstawowych wyróżników nowoczesności, została utracona⁴⁶ i pragnienie jej odzyskania nie różni się wiele od strasznej świadomości jej oddalenia.

⁴³ R. Barthes *Roland Barthes*, s. 57.

⁴⁴ Tamże, s. 136.

⁴⁵ Na temat Neutrum zob. przede wszystkim R. Barthes *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*, texte établi, annoté et présenté par T. Clerc, Seuil, Paris 2002. Jednym z pierwszych celnych komentarzy na ten temat była książka B. Comment *Roland Barthes: vers le neutre*, Christian Bourgois, Paris 1991. Szerzej o Neutrum piszę we wprowadzeniu do pierwszego wydania *Imperium znaków*, w eseju *Szczęśliwa mitologia, czyli pragnienia semioklasty*, w: R. Barthes *Imperium znaków*, przeł. A. Dziadek, KR, Warszawa 1999. Precyzyjne opisanie roli Neutrum w pisarstwie Barthes’a, idące na przekór potocznym wyobrażeniom na jego temat, nadal pozostaje planem na przyszłość.

⁴⁶ Szerzej o tej utracie piszę w *Życiu na miarę literatury* (Domini, Kraków 2009), zwłaszcza w części pierwszej, s. 13-86.

Archiwalia

Abstract

Michał Paweł MARKOWSKI
University of Illinois (Chicago)

Between neurosis and psychosis: Roland Barthes' realities

The article is an attempt to analyse Roland Barthes's approach to reality. It delineates his methodological trajectory from structuralism to more existential approach and places his theory within a psychoanalytical framework provided by Freud's distinction between neuroses and psychoses. As this distinction seems to be crucial for Modernity, Barthes's work, oscillating between neurosis and psychosis, can be regarded as exemplary in this regard.

Michał Paweł MARKOWSKI

Między nerwicą i psychozą: rzeczywistości Rolanda Barthes'a

I hate reality but it's still the best place to get a good steak.

Woody Allen

Cudzysłów

W ogólnym indeksie do *Oeuvres complètes* Rolanda Barthes'a, wydanych po raz pierwszy w roku 1995, kategoria „rzeczywistość” w ogóle się nie pojawia¹. Albo jest to zdumiewające niedopatrzenie, albo przejaw zdrowego rozsądku, albowiem nie ma prawie tekstu, w którym Barthes nie pisałby o rzeczywistości, czy raczej „rzeczywistości”.

Cudzysłów oczywiście jest znaczący². I to w dwójnasób. Rzeczywistość wzięta w cudzysłów nie daje się doświadczyć bezpośrednio, zawsze jest tylko „cytatem z rzeczywistości”, odesłaniem do tego, co już ktoś o niej powiedział, a nie do tego, czym jest sama w sobie, niezależnie od ludzkiego doświadczenia lub wypowiedzi³.

¹ Cytaty z *Dzieł zebranych* Barthes'a (R. Barthes *Oeuvres complètes*, ed. établie et présentée par E. Marty, t. 1-3, Seuil, Paris 1993-1995) oznaczam dalej skrótem OC z podaniem numeru tomu i strony. Wszystkie tłumaczenia Barthes'a pochodzą ode mnie.

² To osobny temat u Barthes'a, warty podjęcia: jego namiętność do cudzysłowu. Niezłe wprowadzenie do tematu cudzysłowu czytelnik znajdzie w tytułowym rozdziale książki M. Garber, *Quotation Marks*, Routledge, London 2003.

³ Jasne jest, że problematykę „cudzych słów” Barthes poznał głębiej dzięki swojej seminarzystce Julii Kristewej, która (od roku 1965) streszczała mniej zorientowanym kolegom dzieła Bachtina w École Pratique des Hautes Études w Paryżu.

W *S/Z*, dziele kluczowym dla późnonowoczesnej krytyki *mimesis*, czytamy, że „artysta «realistyczny» nie umieszcza u źródeł swego dyskursu «rzeczywistości» [*réalité*], lecz zawsze tylko, na tyle, na ile jest to możliwe, rzeczywistość już zapisaną [*un réel déjà écrit*], kod prospektywny, wzdłuż którego, jak okiem sięgnąć, ciągnie się jedynie amfilada kopii” (OC, II, s. 668)⁴. Nie ma rzeczywistości w literaturze, jest tylko rzeczywistość zapisana, złożona z gotowych bloków sensu, przenoszonych z miejsca na miejsce, od tekstu do tekstu. Literatura w tym ujęciu jest zrobiona wyłącznie z cudzych słów, jest jedynie obszernym, niezwykle pojemnym cudzy(m)słowem.

Z kolei w jednym z fragmentów *Rolanda Barthes’a*, Barthes sugeruje, że cudzych słów służy mu przede wszystkim jako znak ujawniający zużyty stereotyp (OC, III, s. 163)⁵. Rzeczywistość pisana w cudzysłowie byłaby więc jedynie wytartą kliszą, którą przede wszystkim należałoby pozbawić złudzenia naturalności czy autentyczności, by podkreślić jej „sztuczny”, arbitralny (bo językowy) charakter. Rzeczywistość nie jest nigdy naturalna lub oczywista, lecz zawsze „zrobiona”, a przez to podatna na utrwalenie w formie strupieszalej, i dlatego uznawanej za oczywistą. Dekonstrukcja rzeczywistości oznaczałaby więc tutaj rozkołysanie ociężałego stereotypu, skrywającego się w słowie „rzeczywistość”, puszczenie go w ruch, odślonienie jego ideologicznych implikacji⁶.

Zwykle takie właśnie rozumienie rzeczywistości, jako dyskursywnego efektu, jako tekstowej figury, przypisujemy Barthes’owi, autorowi eseju *L’effet de réel*, którego tłumaczenie prezentujemy polskiemu czytelnikowi w tym samym numerze. Rzecz jest jednak bardziej złożona i warto prześledzić zmiany, jakie „rzeczywistość” przeszła w pisarstwie Barthes’a, by powiedzieć coś ciekawszego i na temat samego Barthes’a i na temat nowoczesności, jej stosunku do rzeczywistości, jej wewnętrznych dylematów i wahań, gdyż kariera pisarska Barthes’a jest w tym względzie nadzwyczaj emblematyczna. „Myśl Barthes’a – pisał Jan Błoński w roku 1970 – biegła szlakiem kapryśnym i nieraz sobie samej zaprzeczała, choćby sam pisarz wołał o swoich meandrach milczeć”⁷. Błoński nie mógł wiedzieć, że kilka lat później Barthes sam poddawał swoje metodologiczne itinerarium krytycznej analizie, dostrzegając w nim trwalsze wzory (OC, III, s. 205)⁸.

⁴ R. Barthes *S/Z*, przeł. M. Gołębowska, M.P. Markowski, KR, Warszawa 1999, s. 208.

⁵ R. Barthes *Roland Barthes*, przeł. T. Swoboda, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 101.

⁶ W tym sensie istnieją ścisłe więzi między dekonstrukcją Derridy z późnych lat 60. oraz Barthes’owską krytyką stereotypów, którą zaczął w *Mitologiach* (1957) i która najlepiej chyba, na planie teoretycznym, jest przedstawiona w autoporciecie *Roland Barthes*.

⁷ R. Barthes *Mit i znak. Eseje*, wybór i słowo wstępne J. Błoński, PIW, Warszawa 1970, s. 5.

⁸ Zob. np. R. Barthes *Roland Barthes*, s. 157.

Obiekt wymyślony

Zacznijmy od nowoczesności. Jednym z podstawowych jej gestów, a być może gestem bez którego nowoczesność nie mogłaby się w ogóle się ukonstytuować, było oddzielenie podmiotu od rzeczywistości, odcięcie poznania od świata. Dla Kanta, jak wiadomo, warunki możliwości poznania świata muszą znaleźć się poza samym światem, by zachowana została suwerenność podmiotu. Rzeczywistość jako taka nic nie znaczy, jeżeli nie zostanie jej nadany sens, którego produkcją zajmuje się umysł. To umysł strukturalizuje rzeczywistość, nie odwrotnie, to umysł narzuca rzeczywistości warunki znaczenia, a nie zajmuje się wyczytywaniem już istniejących, pojedynczych znaczeń⁹. Umysł układa rzeczywistość jak mapę, z wyznaczonymi przez siebie punktami orientującymi i całą siatką współrzędnych. W eseju o *Tajemniczej wyspie* Julesa Verne'a Barthes ujmuje to tak:

Ledwie doszedłszy na szczyt góry, skąd roztoczył się panoramiczny widok całej wyspy, kolonizatorzy zaczęli natychmiast sporządzać jej mapę, czyli rysować i nazywać kolejne miejsca. Ten pierwszy akt poznania i przywłaszczenia jest aktem językowym, jakby cała chaotyczna materia wyspy zyskiwała status funkcjonalnej rzeczywistości jedynie dzięki językowej siatce. Krótko mówiąc, sporządzając mapę swej wyspy, czyli ich „rzeczywistości” [„*réal*?”], kolonizatorzy wypełniają jedynie definicję języka jako „mapowania” rzeczywistości [*réalité*]. (OC II 1389-1390)¹⁰

Kolonizacja, klasyczna figura zachodniej nowożytności i nowoczesności, nie jest fenomenem prostym. Z jednej strony mapowanie rzeczywistości bierze ją w posiadanie, z drugiej jednak, trzeba o tym pamiętać, uświadamia niewspółmierność umysłu i świata, który musi zmienić się w obiekt poznania, by w ogóle wejść w pole poznania podmiotu. Poznanie rzeczywistości możliwe jest dzięki podwójnemu wyobcowaniu: podmiot wyobcowuje się z rzeczywistości, by narzucić jej swoje reguły, ale i rzeczywistość wyobcowuje się z siebie samej, przekształca się w obiekt poznania, odsuwa się od siebie samej, by wejść w pole wykreślone przez poznającego. „Jak *augur*, który znaczy końcem kija wymyślony prostokąt, aby obserwować w nim wedle określonych reguł lot ptaków, tak komentator kreśli w tekście strefy lektury, by obserwować w nich wędrówkę sensów, rozkwitanie kodów, przebieg

⁹ W tym sensie cały strukturalizm i cała poetyka (a nie ma przecież innej poetyki niż strukturalistyczna) podążają tym kantowskim szlakiem transcendentalnej genezy sensu. Z tego powodu strukturalizm musiał wykluczyć (najczytelniej piórem Tzvetana Todorova, autora rozprawki *Poetyka*) hermeneutykę jako swoje najostrzejsze przeciwieństwo. Wybór pod sam koniec XVIII wieku był następujący: albo Kant, albo Schleiermacher. Ale że Schleiermacher (a potem jenajczycy) był zbyt słabą figurą w stosunku do Kanta, to i epistemologia zdominowała hermeneutykę na sto lat, aż do Nietzschego.

¹⁰ R. Barthes *Od czego zacząć?*, przeł. M.P. Markowski, w: *Lektury*, s. 75-76. Zwracam uwagę na różnicę: *réalité* zmienia się w *réel*, gdy nieznana rzeczywistość zmienia się w jej mapę.

cytatów”, pisze Barthes w *S/Z* (OC II 563-564)¹¹ i w ten sposób wpisuje się w ultranowoczesne myślenie o rzeczywistości jako niezbadanej, nieznaczącej przestrzeni, którą należy przekształcić w wymyślony obiekt, by nabrała jakiegokolwiek sensu. Tym wymyślonym obiektem, „przedmiotem intelektualnym [*l'objet intellectuel*]” (OC, III, s. 198)¹², który w latach 70. zdominował myślenie Barthes’a, był Tekst, pisany dużą literą, by oddzielić go od zwykłego dzieła, przedmiotu materialnego, umieszczanego na półkach biblioteki¹³. Tekst dla Barthes’a był „polem metodologicznym”, na którym można było obserwować proces konstruowania znaczeń¹⁴, a ściślej rzecz biorąc, dekonstrukcję klasycznej koncepcji znaku, podporządkowującej element znaczący znaczonemu. Tak, jak czytelnik dzieła ulega złudzeniu przezroczystości znaku i skupia się na samym znaczonej (idei, koncepcie, wyobrażeniu), tak czytelnik Tekstu odkrywa w nim nieustanne odwołanie, odrzucanie znaczenia. Pierwszy z nich widzi poprzez dzieło „rzeczywistość” dzięki temu, że nakłada na siebie i utożsamia dwa niewspółmierne porządki: znaczonego i rzeczywistego. Drugi, świadomy odsunięcia znaku od rzeczywistości, idzie dalej i zajmuje się przesunięciem drugiego stopnia, tym razem w obrębie samego znaku, odsłaniając jego arbitralność i nienaturalność. Dlatego właśnie Barthes powie:

Opozycja ta [między dziełem i tekstem] przypomina rozróżnienie stosowane przez Lacana: „rzeczywistość” się pokazuje [*se montre*], „realność” się okazuje [*se démontre*]; podobnie w tym przypadku: dzieło można zobaczyć (w księgarniach, w katalogach, w listach lektur), tekst się okazuje, wypowiada zgodnie z pewnymi regułami (lub przeciwko nim). (OC, II, s. 1212)¹⁵

Barthes będzie wracał do tej opozycji kilka razy. W *Przyjemności tekstu* (1973) rozróżni dwa realizmy: „pierwszy deszyfruje «realność» (to, co się okazuje, ale czego się nie widzi); drugi wypowiada „rzeczywistość” (to, co się widzi, ale się nie okazuje)” (OC, II, s. 1518). Z kolei w *Wykładzie* (1978) napisze: „realność nie jest przedstawialna – lecz tylko okazywalna” (OC, III, s. 806). I zaraz dodaje, że ma na myśli Lacana, dla którego „realność” jest „niemożliwa”¹⁶, nieuchwytna, uchylająca się wszelkiemu dyskursowi.

¹¹ R. Barthes *S/Z*, s. 48.

¹² R. Barthes *Roland Barthes*, s. 147.

¹³ Zob. na ten temat przede wszystkim: *Od dzieła do tekstu*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1998 nr 6 oraz R. Barthes *Teoria tekstu* (1973), przeł. A. Milecki, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, t. 4, cz. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992.

¹⁴ Barthes ten proces konstruowania znaczeń w przeciwieństwie do znaczeń już gotowych nazwie *signifiance*.

¹⁵ R. Barthes *Od dzieła do tekstu*, s. 189.

¹⁶ „Le réel est impossible” (J. Lacan *Radiophonie*, w: *Autres écrits*, Seuil, Paris 2001, s. 439).

Markowski Między nerwicą i psychozą...

Jak to należy rozumieć? Zaczniemy od tłumaczenia. Jak przełożyć różnicę między *le réel* i *la réalité*? Barthes ewidentnie chce ją podtrzymać, skoro *le réel* przypisuje Tekstowi, *la réalité* zaś dziełu. Z pewnością więc *le réel* nie jest tym samym co *la réalité*, którą to różnicę należałoby uszanować w przekładzie, ale jak? Kiedy Lacan tworzy słynną trójkę: *le réel* – *l'imaginaire* – *le symbolique*, to chce powiedzieć, że są to trzy wymiary ludzkiego życia psychicznego, dzięki którym i poprzez które człowiek umieszcza się w rzeczywistości. *La réalité* jest więc tym, co jest „na zewnątrz” ludzkiej psychiki, tym, co Freud nazywał „rzeczywistością zewnętrzną”, w odróżnieniu od „rzeczywistości psychicznej”, która odpowiadałaby Lacanowskiemu „*le réel*”. Rzeczywistość psychiczna w ujęciu psychoanalitycznym ma tylko jedną funkcję: rozrywania ciągłego doświadczenia rzeczywistości zewnętrznej, jakie dane jest w codziennym życiu i wprowadzania do niej nieciągłości i perturbacji. W istocie przedmiotem badań psychoanalitycznych nie jest życie codzienne, lecz jego patologia: odstępstwa od rutynowych działań, pomyłki, kiksy i – na głębszym poziomie – traumy, czyli rany psychiczne wywołane odstępstwem od oswojonych wzorców zachowań. W języku Lacanowskim powiedzielibyśmy, że warunkiem niestraumatyzowanego życia podmiotu jest utożsamienie rzeczywistości z jej wyobrażoną i usymbolizowaną postacią. W tym sensie Barthes’owskie odróżnienie *le réel* i *la réalité* można rozumieć właśnie po Lacanowsku. Człowiek odnosi się do rzeczywistości poprzez trzy wymiary swojego życia psychicznego: poprzez mowę, poprzez obrazy i poprzez trzeci wymiar, który podważa pracę dwóch pierwszych, których zadaniem jest połączenie umysłu i rzeczywistości. Człowiek wyobraża sobie rzeczywistość, stara się ją wysłowić, ale natrafia czasami na przeszkody w jej przedstawianiu, co sprawia, że staje się ona dla niego jeszcze bardziej realna, a zdecydowanie mniej uformowana w konwencję lub symbol, czyli mniej rzeczywista. W tym sensie to, co rzeczywiste, nie musi być realne (realne dla podmiotu), podobnie jak to, co realne (dla podmiotu), nie musi być wcale rzeczywiste, czyli przedstawialne. I kiedy Barthes powiada w *Wykładzie*, że „nie istnieje paralelizm między realnym [*le réel*] i językiem” (OC, III, s. 806), to idzie dokładnie za Lacanem, dla którego to, co realne, uniemożliwia poznanie, a więc i wysłowienie. Realność (której się przedstawić nie da) uniemożliwia (przedstawialną) rzeczywistość: taki wniosek moglibyśmy wysnuć z tych lacanowskich rozważań. I jeszcze: rzeczywistość się pokazuje, bo jest funkcją naszego poznania. Realność natomiast dowodzi swojego istnienia (*se démontre*), kiedy nasze poznanie zawodzi.

Język jest wszędzie

Gdyby można było nasz translatorski, a jednocześnie interpretacyjny problem rozwiązać tak eleganckim rozróżnieniem, wszyscy bylibyśmy zadowoleni. Niestety tak nie jest. Otóż w 1972 roku w wywiadzie dla „*Les Lettres Françaises*” Barthes powiada tak:

Nie ma żadnego miejsca bez języka: nie można przeciwstawić języka, słów i nawet słowotoku przestrzeni czystej, godnej, która byłaby przestrzenią rzeczywistości i prawdy [*l'espace*

Archiwalia

du réel et de la vérité], przestrzeni poza językiem. Wszystko jest językiem, albo ściślej, język jest wszędzie. Przenika on całą rzeczywistość: nie ma rzeczywistości bez języka. (OC, II, s. 1481)

Jest rok 1972 i sytuacja się nam odrobinę komplikuje. Barthes nie mówi tu, że realne nie jest rzeczywiste i w ogóle nie używa tego przeciwstawienia. Mówi natomiast, że jeśli rzeczywistość jest językowa, to znaczy to, że nie ma w niej nieprzedstawialnej resztki, która wywracałaby cały porządek symboliczny. W tym sensie wszystko jest rzeczywiste, ale nic nie jest realne. Kłopot jednakże w tym, że Barthes pisze „*le réel*” i mówi: „rzeczywistość”. A może nie jest to żaden kłopot? Wystarczyłoby, byśmy ostatnie zdanie napisali następująco: „[Język] przenika wszystko to, co rzeczywiste: nic nie jest rzeczywiste bez języka”. Poprzednio Barthes mówił: to, co rzeczywiste, co prawdziwie realne dla podmiotu, *le réel*, nie jest przedstawialne i podważa rzeczywistość. Teraz zdaje się mówić: to, co rzeczywiste jest całkowicie przedstawialne, albowiem nie może się obejść bez języka. Innymi słowy: wszystko da się przedstawić, nie ma nieprzedstawialnej resztki, która zakwestionowałaby wypowiadalność rzeczywistości. Wszystko, co istnieje, da się powiedzieć, wszystko, co rzeczywiste, jest ludzkie, arcyłudzkie i służy kolonizacji świata.

W 1961 roku Barthes opublikował w „*Tel Quel*” odpowiedzi na kilka zasadniczych pytań dotyczących współczesnej sytuacji literackiej. Jedno z nich brzmiało: „Czy mógłby Pan sformułować własną definicję realizmu literackiego?”. Odpowiedź Barthes’a dotyczyła kwestii fundamentalnych.

Cóż to jest to, co rzeczywiste [*le réel*]? Rzeczywistość poznajemy zawsze w postaci skutków (świat fizyczny), funkcji (świat społeczny lub wytworów wyobraźni (świat kultury)), słowem, sama rzeczywistość to zawsze jakaś inferencja. Kiedy mówi się o kopiowaniu rzeczywistości, znaczy to, że wybiera się taką, nie inną inferencję. (OC, I, s. 1289-1290)¹⁷

Gwoli przypomnienia: inferencja to logiczna konkluzja, jaką wyciąga się na podstawie danych faktów, dowodów lub przesłanek. W takim ujęciu rzeczywistość jest jedynie efektem pewnego rozumowania, logiczną konkluzją, wnioskiem wynikającym z przyjętego rozumowania. W tym sensie jest konieczna i nieodparta, co każe Barthes’owi uznać jej nieuchronnie dyskursywny charakter. Powiedzmy wyraźnie. Barthes’a nie interesuje teraz status rzeczywistości pozajęzykowej. Interesuje go literatura, której byt odnajduje wyłącznie w języku. „Literatura to tylko język, w języku jest jej byt” (OC, I, s. 1290)¹⁸. Ale skoro tak, to językowość literatury zaprzecza jej rzeczywistemu charakterowi. Dlatego Barthes pisze, że najpraw-

¹⁷ Podaję przekład polski Janusza Lalewicza za: *Literatura dziś*, w: *Mit i znak*, s. 262-263. Oczywiście Lalewicz także miał kłopot przekładowy. Nie ma słowa „*réalité*” u Barthes’a, tylko „*le réel*”, tłumacz natomiast podmienia w drugim zdaniu zaimek „le” odnoszący się do „*le réel*” na „rzeczywistość”.

¹⁸ R. Barthes *Mit i znak*, s. 263.

dziwsza literatura „jest najbardziej nierzeczywista [*la plus irr  elle*], wie bowiem, że z istoty swojej jest językiem” (OC, I, s. 1290)¹⁹. Znowu nie ma przejścia między rzeczywistością a językiem i znowu wpadamy w dziur  alienacji²⁰.

Kolonizacja i koncyliacja

Nie jest to ani proste, ani konsekwentne, więc spr buj  to uporz dkowa . Barthes zawsze powiada , że literatura to kwestia nie rzeczywistości, lecz j zyka²¹. Owszem, literatura próbuje nas nabra , udając, że mówi o rzeczywistości, ale tak naprawdę mówi tylko o sobie, o swojej semiotycznej konstrukcji²². Z tego powodu zamiast o rzeczywistości powinniśmy m wi  o „efekcie rzeczywistości”²³, albowiem rzeczywistość w literaturze istnieje dalece pośrednio i nieporozumienia zaczyna-

¹⁹ Tamże.

²⁰ Temat alienacji zostawiam na inną okazj  (podobnie jak rozważania Barthes’a o fotografii i w ogóle wizualności). Tutaj tylko zasygnalizuj , od jakiego obrazu trzeba będzie zacz  w przysz ci p g bienie naszkicowanego tutaj zagadnienia. Obraz ten, według mnie, jest obrazem o decydującym znaczeniu dla Barthes’a i to od niego chyba zacz c się powinna Barthes’owska biografia (której kolejnym odcinkiem jest niniejszy tekst). „Kiedy byłem dzieckiem, mieszkaliśmy w dzielnicy zwanej Marrac; stawiano w niej mnóstwo domów, a na placach budowy bawiły się dzieci; w glinie wydrążono wielkie dziury, w których miały spoc   fundamenty, i któregoś dnia, po zabawie w jednej z takich dziur, wydostały się z niej wszystkie dzieciaki poza mną; z góry, z powierzchni ziemi, naigrywali się ze mnie: byłem przegrany! sam! na oczach wszystkich! wykluczony [*exclu*]! (by  wykluczonym, nie znaczy być na zewnątrz, lecz by  *samemu w dziurze*, zamkn tym przed otwartym niebem; *wy lczonym* [*forcl s*]); wtedy przybie la moja matka; wyci gn la mnie i zabrała daleko od dzieci, przeciwko nim” (R. Barthes *Roland Barthes*, s. 133-134; OC, III, s. 188). Oczywiście mnóstwo tu tropów, ale najważniejszy chyba to trop wy l czenia, alienacji. Siedzenia w zamkn ciu pod otwartym niebem.

²¹ We wprowadzeniu do analizy strukturalnej opowiadania czytamy, że „funkcj  opowiadania nie jest ‘przedstawianie’ (*représenter*), lecz zbudowanie spektaklu, które – choć jeszcze dla nas zagadkowe – nie może jednak należeć do porządku mimesis” (R. Barthes *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadania*, przeł. W. B  nska, w: *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, red. M. G  wi ski, H. Markiewicz, Ossolineum, Wrocław 1977, s. 184; OC, II, s. 103). Rzeczywistość sekwencji zdarzeń nie wynika stąd, że naśladuje ona „naturalny” ciąg dzia a  ludzkich, lecz stąd, że podporządkowana jest ona pewnej logice samego opowiadania, a więc samej formie językowej. „Opowiadanie nie ukazuje, nie naśladuje” (tamże, s. 184; OC, II, s. 103). To, co nas podnieca przy czytaniu powieści, nie jest „wizja” (w literaturze niczego nie widać), lecz sens: system relacji, dzięki którym możliwe jest w ogóle opowiadanie jako takie.

²² „Zawsze” oznacza tu okres po *Le Degr  zéro de l’ criture* (1953).

²³ I dlatego taką własnie wersj  przyjmuj  w przekładzie. Określenie „efekt realności” nie ma w tym kontekście żadnego sensu i jest tautologią.

ją się w momencie pomieszania dwóch niezgodliwych porządków: rzeczywistości i jej językowej postaci²⁴. To jest jasne, ale co zrobić z twierdzeniem Barthes'a, że język jest wszędzie i że rzeczywistość ma wyłącznie językowy charakter? Wydaje się, że Barthes stara się tu pogodzić dwie perspektywy. Pierwsza to perspektywa kantowska, o której już była mowa. Umysł mapuje rzeczywistość, gdyż inaczej nie byłby w stanie jej poznać. Rzeczywistość jest logiczną konkluzją rozumowania prowadzonego przez umysł, który nic z rzeczywistością nie robi, dopóki nie przekształci jej w wymyślony obiekt²⁵. W tym sensie Barthes musi odróżnić *la réalité* od *le réel* (w języku francuskim różnica ta jest także różnicą genderową: rzeczywistość jest rodzaju żeńskiego, realność jest męska) i powiedzieć, że *le réel* pozostaje bez znaczenia dopóty, dopóki umysł nie przekształci jej (właściwie: go) w obiekt znaczący, czyli nie wyposaży jej (go) w język²⁶. Kiedy jednak powiada, że nie ma takiego miejsca, w którym prawda oddzielona byłaby od języka, podąża zupełnie inną drogą – nazwijmy ją heglowską – i zbliża umysł do rzeczywistości dzięki językowi, który nie jest uprzedni wobec rzeczywistości, lecz z nią tożsamy. I tutaj nie można już odróżnić *le réel* od *la réalité*, gdyż rzeczywistość o tyle jest, o ile istnieje w języku. Z jednej strony Barthes odsuwa znak od rzeczywistości, z drugiej narzuca rzeczywistości znakovy charakter.

W tym sensie Barthes wykazuje niezdecydowanie, które jest nie tyle rezultatem jego prywatnej niekonsekwencji czy niespójności jego myśli, ile wynika ra-

²⁴ To pomieszenie „rzeczywistości językowej z naturalną” Paul de Man określił jako „ideologię”. Zob. P. de Man *Resistance to Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1986, s. 11. Barthes w tej kwestii znacznie wyprzedził de Mana, jako że pierwszy zarys ideologicznej krytyki znaku naszkicował już w *Mitologiach*.

²⁵ „Opisywać więc, to stawiać pustą ramę, którą autor realista zawsze nosi ze sobą (sztalugi nie są już takie ważne) przed zbiorem czy continuum przedmiotów, niedostępnych dla słowa, które musi odwołać się do owej maniackiej operacji (wywołującej salwy śmiechu); by o tym wszystkim mówić, pisarz, niczym w rytualnym obrzędzie, musi najpierw przekształcić «rzeczywistość» [*le «réel»*] w przedmiot namalowany (skadrowany); następnie może ten przedmiot odczepić, *wyciągnąć* ze swego obrazu: słowem, może go od-malować (odmalować, czyli rozwinąć kobierzec kodów, nie troszcząc się o relację między językiem a przedmiotem odniesienia [*un référent*], lecz odsyłając jeden kod do innego kodu)” (R. Barthes *S/Z*, s. 91; OC, II, s. 591).

²⁶ Przykład z Prousta: „nazwa będzie niczym, jeśli niefortunnie zapagniemy odnaleźć jej referent (kim, w rzeczywistości [*en réalité*] jest księżna Guermantes?), a to znaczy – jeśli zignorujemy jej znakovą naturę. Siedzibą imaginarium jest *signifié*: tu bez wątpienia kryje się oryginalność Prousta, który jak nikt dotąd potraktował odwieczny problem realizmu, stawiany nieodmiennie w kategoriach referencji. Pisarz stara się wypracować nie tyle stosunek rzeczy do jej formy (co w czasach klasycznych nazywano „odmalowywaniem”, a w czasach nowszych „wyrażaniem”), co stosunek *signifié* do *signifiant*, czyli strukturę znaku” (R. Barthes *Proust: nazwy i nazwiska*, przeł. M.P. Markowski, w: *Lektury*, wybór i oprac. M.P. Markowski, KR, Warszawa 2001, s. 55; OC, II, s. 1375-1376).

czej z wewnętrznego podziału i niezdecydowania projektu nowoczesności. Nowoczesność ma bowiem dwa oblicza²⁷. Pierwsze, nazwijmy je k o l o n i z a t o r s k i m, opiera się na odróżnieniu znaków od surowej materii rzeczywistości. Znaki wymyślone przez człowieka ułatwiają podbój rzeczywistości w tej mierze, w jakiej ją zastępują, podmieniają nieznane na znane. Rzeczywistość jako taka jest nieprzedstawialna, co dla nowoczesnego podmiotu musi oczywiście być skandalem. By tę skandaliczność osłabić, podmiot musi sobie rzeczywistość przysposobić, podporządkować, co najłatwiej zrobić wymieniając ją na podmiotowe przedstawienia²⁸. W tym sensie można zgodzić się z Barthes'em, że „le réel n'est pas représentable”, w związku z czym człowiek wymyśla literaturę, by uwolnić się od koszmaru nieprzedstawialności, czyli pułapki zastawionej na człowieka przez żywioł nieznany, nieludzki i nieznający.

Z drugiej jednak strony Barthes powiada, że nie istnieje żaden nieludzki porządek, który zagrażałby naszemu zdomowieniu w rzeczywistości. „Wszystko dane człowiekowi jest już ludzkie, łącznie z lasem i rzeką, po której podróżujemy”. W tym sensie uwaga semiotologa zwraca się ku „nieogarnionej machinie, jaką jest ludzkość nieustannie wytwarzająca znaczenia”²⁹, bez których nie byłaby ludzkością a rzeczywistość nie byłaby znacząca. Postawę tę, w odróżnieniu od kolonizacyjnej, nazwałbym k o n c y l i a c y j n ą: człowiek raczej zdomawia się w rzeczywistości niż ją podbija, raczej odczytuje jej znaczenia niż je jej narzuca³⁰. Możliwe jest to o tyle tylko, o ile rzeczywistość nie tyle staje się znacząca na skutek nieprzerwanej pracy ludzkiego umysłu, który nie może znieść semantycznej pustki, ile już jest znacząca i owa znakowość należy nie do jej cech przypadkowych, lecz samej istoty. W tym sensie Barthes powiada: człowiek nie narzuca znaczeń rzeczywistości, nie przekształca jej w „przedmiot intelektualny”, lecz stara się starannie odczytywać wytwarzane przez nią znaczenia.

²⁷ Oczywiście ma ich znacznie więcej, w zależności od przyjętych założeń i punktu widzenia.

²⁸ „To, co nazywamy „rzeczywistością” [réel] (zgodnie z teorią tekstu realistycznego) jest zawsze tylko kodem przedstawienia (znaczenia): nigdy zaś kodem wcielania w życie [d'exécution]: powieściowa rzeczywistość [le réel romanesque] nie da się urzeczywistnić [n'est pas opérable]” (R. Barthes *S/Z*, s. 118; OC, II, s. 608).

²⁹ R. Barthes *Mit i znak*, s. 280; OC, II, s. 1332.

³⁰ Dwudzielną ta odpowiada z grubsza zachodniemu stosunkowi do natury. Jak przedstawił to Pierre Hadot (*Le Voile d'Isis: Essai sur l'histoire de l'idée de Nature*, Gallimard, Paris 2004), w kulturze zachodniej od czasów greckich dominują dwa sposoby odnoszenia się do natury: prometejski i orficki. Pierwszy polega na narzucaniu naturze ludzkiego porządku i wydzieraniu jej przez to tajemnicy, drugi na empatycznym naśladowaniu natury. Te dwa sposoby zostały w nowoczesności wprężone w szerszy projekt epistemologiczny poznawania rzeczywistości.

Odrzeczywistnienie

A teraz spróbujmy od innej strony. We *Fragmentach dyskursu miłosnego* jeden z rozdziałów mówi nie o rzeczywistości, lecz o odrzeczywistnieniu. Argument brzmi tak: „ODRZECZYWISTNIENIE. Poczucie nieobecności, oddalenie się rzeczywistości doświadczane wobec świata przez podmiot zakochany”³¹. Cały ten rozdział zaczyna się od czterech cytatów, opisujących sytuację zakochanego podmiotu. W pierwszym podmiot, czekający na telefon od ukochanego, czuje jak świat traci barwy, szarzeje, odzwyczajnia się. Barthes pisze, że nagle oddalają się od niego „wszystkie przedmioty – których codzienna zażyłość jest dla [niego] wsparciem”. „Wszystko to wydaje mi się bezwładne, rozłączone, osłupiałe”. W drugim podmiot przegląda obrazy ulubionego malarza, ale wszystkie obrazy są „lodowate” i „nudne”. W trzecim podmiot siedzi w przyjaciółmi w restauracji i cierpi. „Cierpienie pochodzi od tłumy, od hałasu, od wystroju (kicz). Ze szklanych sufitów i żyrandoli spada na mnie kapa nierzeczywistości”. I wreszcie w czwartym podmiot siedzi w kawiarni, po drugiej stronie szyby widzi na afiszu robiącego miny aktora, robi mu się zimno.

Wszystkie te cztery sytuacje łączy to samo doświadczenie odcięcia od świata, który jest tam, po drugiej stronie szyby i broni do siebie dostęp. Świat codzienny, znany i zapewniający komfort, nagle staje się obcy, zrobiony z innej substancji, odłączony. Nie ma w nim miejsca na podmiot zakochany, gdyż jest to świat szczelnie zamknięty, pełny, bez żadnej szczeliny, w którą podmiot ten mógłby się wśliznąć. Podmiot jest wyobcowany ze świata, do którego należą inni, wyobcowany z rzeczywistości. Z tego powodu doświadcza rzeczywistości „jako systemu władzy”.

I tu Barthes wprowadza istotne rozróżnienie między nierzeczywistym i odrzeczywistnionym, między *irréel* i *déréal*. O nierzeczywistym świecie można mówić wtedy, gdy ma się w zanadru jakiś język, za pomocą którego można mówić o wrogiej, niechętniej rzeczywistości. O świecie odrealnionym nie można powiedzieć niczego, „rzeczywistość wyciekła z niego w jakieś nigdzie” i nie ma w nim żadnego sensu, którego można by się ucześcić. Świat nierzeczywisty jest nieprzystępny, ale wciąż można go jakoś określić. Świat odrealniony wymyka się jakimkolwiek przedstawieniu.

Dość wyraźnie widać, że Barthes na swój sposób interpretuje tu Lacana. Świat nierzeczywisty to zastępczy świat Imaginarium, w którym podmiot oddaje się swoim fantazmatom na koszt rzeczywistości. Podmiot opiera się rzeczywistości i opór ten jest oporem fantazji, snującej alternatywne scenariusze, którym rzeczywistość musi zawadzać. Z kolei świat odrzeczywistniony to świat, którego nie sposób niczym zastąpić, którego nie sposób przedstawić, nie sposób ani przełożyć na fantazmaty,

³¹ R. Barthes *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przeł. M. Bieńczyk, KR, Warszawa 1999, s. 139. Wszystkie cytaty pochodzą ze stron 139-144 (OC, III, s. 539-542), z rozdziału *Świat osłupiał, Le monde sidéré*. Richard Howard, autor wersji amerykańskiej, przekłada chyba trafniej niż Bieńczyk: *The World Thunderstruck*, czyli *Świat gromem rażony*.

ani na słowa. Różnica między Nierzeczywistym i Odrzeczywistnionym to różnica między Wyobraźnym i Realnym, między tym, co dostępne podmiotowi pod postacią jego własnych fikcji i tym, z czego podmiot zostaje wykluczony. Lacan powiada, że „imaginarium utka się dzięki temu, że realne zostanie oswojone przez symboliczne”³², co oznacza, że jedynie przejście od realnego do wyobrazonego dokonuje się poprzez język. U Barthes’a jest dokładnie tak samo. Gdy brakuje języka, gdy zawodzi symboliczna władza urzeczywistniania, to, co odrzeczywistnione (realne w terminologii Lacana), nigdy nie stanie się nierealne (wyobrażone według Lacana) i odwrotnie. Podmiot związany jest z rzeczywistością jedynie nitkami języka, dzięki którym ratuje się przed całkowitym odrzeczywistnieniem, choć za pomocą tych samych nici dowodzi nierzeczywistości świata.

Zamiast Lacanowskiej triady *imaginaire/réel/symbolique* mamy u Barthes’a inną triadę *irréel/déréel/symbolique*, choć zasadniczo nie zmienia to niczego w relacji podmiotu do rzeczywistości. Rzeczywistość ludzka, powiada Lacan, składa się z trzech rejestrow: wyobraźnia i język wiążą nas z rzeczywistością pozaludzką, natomiast odwiązuje nas od niej poczucie jej nadmiernej realności. W tym sensie, urealnienie rzeczywistości uniemożliwia jej nietraumatyczne doświadczenie, z czego wynika, że aby rzeczywistości doświadczyć w sposób ciągły, by się w niej dobrze poczuć, by rzeczy dalej podtrzymywały łagodnie naszą egzystencję, człowiek powinien nieustannie kreować i podtrzymywać nierealny, *irréel*, charakter rzeczywistości, powinien zastępować jej surową postać własnymi fikcjami³³. Świat odrzeczywistniony, *déréel*, jest stęzalały, pokryty lodem i niemy, albowiem tylko w świecie nierealnym mowa i obrazy mogą funkcjonować jako łączniki ze światem, gdyż „odrzeczywistnienia wypowiedzieć nie można”³⁴.

Gdyby próbować znaleźć inną parę pojęć, która dobrze oddawałaby tę dwuznaczną pozycję podmiotu wobec świata, byłaby nią para melancholia/depresja³⁵. Podmiot znajduje się „na skraju rzeczywistości” tylko dzięki umocowaniu „na ostatniej nitce języka”, po której wydostaje się z asymbolicznej dziury depresji. I odwrotnie: wypowiedzenie własnej śmierci symbolicznej wydobywa podmiot z depresji, wyciąga go, po nitce języka, z afatycznej „dziury odrzeczywistnienia”. Odrzeczanie świata byłoby więc ściśle z związane z doświadczeniem melancholijnym, które powstrzymuje upadek w odrzeczywistnienie. Tak jak „szalenciec, który pisze, nigdy nie jest całkiem szalony”, tak podmiot depresyjny nigdy nie znajdzie środków na symboliczne określenie własnej pozycji, której opisywaniem, wciąż na nowo, zajmuje się melancholik. Różnica między depresją i melancholią we *Fragmentach dyskursu miłosnego* polega na tym, że pisze je melancholik, ujmując w cu-

³² J. Lacan *Radiophonie*, w: tegoż *Autres écrits*, Seuil, Paris 2001, s. 408.

³³ Jest tak, albowiem „realne to dziedzina pozostająca poza [uchwytem] symbolizacji” (J. Lacan *Écrits*, Seuil, Paris 1966, s. 388).

³⁴ R. Barthes *Fragmenty*, s. 144. Dwa kolejne cytaty z tej samej strony.

³⁵ Zwłaszcza w interpretacji J. Kristewej. Zob. *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M.P. Markowski, R. Rzyński, Universitas, Kraków 2007.

dzysłów doświadczenie depresyjne, bez którego dyskurs erotyczny *Fragmentów* nigdy by nie powstał. Tylko wzięta w cudzysłów depresja robi się znośna.

Nerwica i psychoza

Ale tak naprawdę chodzi tu o psychozę. W ostatecznym kształcie *Fragmentów* poświęconych odrzeczywistnianiu Freud pojawia się przygodnie. Dopiero opublikowane w 2007 notatki do seminarium z roku akademickiego 1975-1976, które było podstawą *Fragmentów dyskursu miłosnego*³⁶, ujawniają myślowe zaplecze Barthes'a. Wśród dodatków znajdujemy bowiem rozdziałik zatytułowany *Dwa szaleństwa* (*Deux delires*), gdzie mowa jest o Freudzie i jego słynnym odróżnieniu nerwicy od psychozy. Barthes nie odwołuje się do Freuda wprost, lecz za pośrednictwem Lacana, który w pierwszym seminarium, *Les écrits techniques de Freud*, według Barthes'a, streścił tę różnicę następująco. Nerwica polega na odrzuceniu, zapoznaniu rzeczywistości i odwrócie ku fantazji, ku rejestrowi wyobraźniowemu. Świat wokół osób znerwicowanych całkowicie zmienia wartość w stosunku do wyobrażenia, które jest iluzją, przedstawieniem zastępczym, z którego podmiot czyni podstawę swojej formacji. W psychozie mamy do czynienia z czymś całkiem odwrotnym. Psychotyk traci kontakt z rzeczywistością, ale nie dokonuje żadnej jej substitucji. Jego sfera symboliczna zostaje naznaczona nierealnością, *irréel*. Psychotyk nie marzy, albowiem nie ma odpowiednio rozwiniętego imaginarium.

Tyle Freud, streszczony przez Lacana, streszczonego przez Barthes'a. A co powiada sam Freud o psychozie i nerwicach? Istnieją dwa teksty poświęcone różnicy między nimi, obydwie napisane w 1924 roku. Pierwszy, zatytułowany *Nerwice i psychozy*, daje prostą definicję:

Nerwica to rezultat konfliktu między Ja [*ego; Ich*] i jego To [*id; Es*], podczas gdy psychoza to analogiczny wynik podobnego zaburzenia w stosunku Ja do świata zewnętrznego [*Außenwelt*].³⁷

Najważniejsza jest tu pozycja Ja, pośrednika między światem zewnętrznym i światem popędowym (*id, Es*). Freud sugeruje, że nerwica i psychoza to dwa przeciwstawne zagrożenia dla podmiotu. W nerwicy podmiot wypiera pewną część swoich instynktów na rzecz rzeczywistości, podczas gdy w psychozie jest odwrotnie: podmiot traci rzeczywistość na rzecz niektórych popędów. Z tego powodu nerwica powstaje dzięki nadmiernemu wpływowi rzeczywistości na podmiot („za dużo rzeczywistości”), natomiast geneza psychozy tkwi w utracie rzeczywistości.

³⁶ R. Barthes *Le discours amoureux. Séminaire à l'école pratique des hautes études 1974-1976*, suivi de *Fragments d'un discours amoureux* (pages inédits), présentation et édition de C. Coste, Seuil, Paris 2007.

³⁷ S. Freud *Neurose und Psychose* (1924), w: tegoż *Werkausgabe in zwei Bänden*, Bd. 1: *Elemente der Psychoanalyse*, hrsg. A. Freud, I. Grubrich-Simitis, Fischer Verlag, Frankfurt 1978, s. 471.

Markowski Między nerwicą i psychozą...

W artykule z tego samego roku *Utrata rzeczywistości w nerwicy i psychozie* Freud zmuszony był wprowadzić do tego rozróżnienia znaczące poprawki. Przede wszystkim uznał, że również nerwica charakteryzuje się ucieczką od rzeczywistości, zaś wyparcie instynktu jest tylko pierwszym etapem na drodze jej formowania. Drugi etap polegałby na kompensacji tego wyparcia. Podobnie z psychozą, i tu Freud zauważa, że mamy do czynienia z dwoma etapami, z których drugi polega na swego rodzaju zadośćuczynieniu utracie rzeczywistości, jednak nie kosztem restrykcji nałożonych na popędy, lecz przez „stworzenie nowej rzeczywistości [*durch Schöpfung einer neuen Realität*], której nie dotyczą już żadne zastrzeżenia, jak w przypadku rzeczywistości porzuconej [*die verlassene*]”. Z tego powodu i nerwica i psychoza są rezultatem „walki *id* przeciwko zewnętrznemu światu [*der Rebellion des Es gegen die Außenwelt*], nieprzyjemności lub niezdolności *id* do przystosowania się do realnej konieczności, do Ananke”³⁸. Dlatego też Freud proponuje teraz inne kryteria na odróżnienie nerwicy od psychozy, skoro obydwie charakteryzują się niechęcią do rzeczywistości.

W nerwicy unika się częściowo rzeczywistości poprzez swego rodzaju ucieczkę, ale w psychozie rzeczywistość zostaje przemodelowana. Albo inaczej: w psychozie początkowa ucieczka zostaje zastąpiona przez aktywną fazę rekonstrukcji, podczas gdy w nerwicy posłuszeństwo na początku ustępuje miejsca próbom ucieczki. Lub, by wyrazić to jeszcze inaczej, nerwica nie zaprzecza rzeczywistości, lecz stara się jedynie o niej nic nie wiedzieć. Psychoza odrzuca ją i stara się ją zastąpić czymś innym.

[Bei der Neurose ein Stück der Realität fluchtartig vermieden, bei der Psychose aber umgebaut wird. Oder: Bei der Psychose folgt auf die anfängliche Flucht eine aktive Phase des Umbaues, bei der Neurose auf den anfänglichen Gehorsam ein nachträglicher Fluchtversuch. Oder noch anders ausgedrückt: Die Neurose verleugnet die Realität nicht, sie will nur nichts von ihr wissen; die Psychose verleugnet sie und sucht sie zu ersetzen].³⁹

Jak to przemodelowanie (*Umbauung*, *Umarbeitung*) wygląda? Dokonuje się ono „za pomocą pozostałości w umyśle uprzednich relacji z rzeczywistością [*bisherigen Beziehungen*]”, czyli śladów pamięciowych, idei i sądów, za pomocą których umysł do tej pory przedstawiał sobie rzeczywistość. Innymi słowy psychoza to wtórny system reprezentacji, oparty na systemie pierwotnym, czyli na „normalnym” przedstawianiu rzeczywistości przez umysł⁴⁰. Ale Freud powiada dalej, że nerwica, której zadaniem jest unikanie pewnego wycinka rzeczywistości i ochrona. Ja przed wchodzeniem z nią w kontakt, także wykonuje pracę substytucji, by zastąpić niesatysfakcjonującą rzeczywistość rzeczywistością bardziej zgodną z pragnieniami. Freud pisze, że jest to możliwe dzięki

³⁸ S. Freud *Der Realitätsverlust bei Neurose und Psychose* (1924), w: tegoż *Werkausgabe in zwei Bänden*, Bd. 1: *Elemente der Psychoanalyse*, s. 476.

³⁹ Tamże.

⁴⁰ To „zdrowe” [*gesund*] przedstawianie, powiada Freud, ma w sobie coś z obydwu zaburzeń: z nerwicą łączy ją pewna negacja rzeczywistości, z psychozą natomiast jej odmiana.

Archiwalia

światowi fantazji, dziedzinie, która w czasie gdy zainstalowana została zasada rzeczywistości, została odróżniona od rzeczywistego świata zewnętrznego, następnie zaś wyłączona spod wymogów życiowej konieczności, niczym pewna „zaoszczędzona rezerwa”, która choć niedostępna dla Ja, jest jedynie luźno z nim związana.

*[Phantasiewelt, eines Gebietes, das seinerzeit bei der Einsetzung des Realitätsprinzips von der realen Außenwelt abgesondert wurde, seither nach Art einer «Schonung» von den Anforderungen der Lebensnotwendigkeit freigehalten wird und das dem Ich nicht unzugänglich ist, aber ihm nur lose anhängt].*⁴¹

To właśnie z tego świata fantazji nerwica czerpie materiał do ponownego stwarzania świata, zgodnego z własnymi pragnieniami. Czy podobnie jest w przypadku psychozy? Tak, odpowiada Freud. Świat fantazji to magazyn, z którego psychoza czerpie materiał do „budowania nowej rzeczywistości [*Aufbau der neuen Realität*]. Tu jednak powinowactwa się kończą i Freud dochodzi do ostatecznej konkluzji. Zarówno nerwica, jak i psychoza opierają się na substytucji, na zamianie rzeczywistości zewnętrznej na rzeczywistość zgodną z pragnieniami. Różnica jednak polega na tym, że ten „nowy fantastyczny zewnętrzny świat psychozy [*phantastische Außenwelt der Psychose*] stara się wejść na miejsce zewnętrznej rzeczywistości [*äußeren Realität*]”, podczas gdy ten sam fantastyczny świat nerwicy, „zadowala się przywiązaniem, jak w dziecięcej grze, do kawałka rzeczywistości – innej niż ta, przed którą się chroni”. Tym samym nasycy ten wybrany kawałek rzeczywistości „specjalnym znaczeniem” [*eine besondere Bedeutung*], który, powiada Freud, nie całkiem poprawnie nazywamy znaczeniem symbolicznym.

Dwa szaleństwa

Wracamy do Barthes’a. Po odróżnieniu od siebie psychozy i nerwicy, zauważa on, że „zakochany zna i splata ze sobą te dwie formy szaleństwa i tym samym zajmuje *borderline* między nerwicą i psychozą”⁴². Z jednej strony popada w fantazmat, który chroni go przed niewygodną rzeczywistością (zachowanie nerwicowe), z drugiej odcina się całkowicie od świata i nie jest w stanie przeciwstawić mu żadnego przedstawienia. „Moment psychotyczny” to moment rozpadu imaginarium, zdolności fantazjowania, upadek w bez-sens, w świat bez różnic, „świat matowy, bezdźwięczny, uparty jak kamień, semantycznie spłaszczony”. „Moment nerwicowy” z kolei to zastąpienie nieprzyjemnej rzeczywistości własnymi fantazmatami, opatrzenie jej nad-znaczeniem. Psychoza eliminuje zdolność przedstawiania. Nerwica tę zdolność potęguje.

Te dwa momenty, te dwa szaleństwa, odmiennie rozkładają relację między znakami i rzeczywistością, i gdybyśmy przenieśli te rozważania na grunt literatury nowoczesnej, moglibyśmy śmiało powiedzieć, że mamy tu do czynienia z dwoma mo-

⁴¹ S. Freud *Der Realitätsverlust bei Neurose und Psychose*, s. 478.

⁴² R. Barthes *Le discours amoureux*, s. 528. Następne dwa cytaty ze stron 529 i 530.

delami literatury, albo z dwoma modelami literackiej reprezentacji. Literatura nerwicowa ostentacyjnie celebrowałaby odstęp między światem znaków i światem rzeczy, produkując nieprzystawalną nadwyżkę znaczenia, z kolei literatura psychotyczna posuwałaby się nieugięcie wzdłuż linii milczenia nakładającej się na rzeczy.

Barthes jest po obu stronach nowoczesnej barykady i splata ze sobą obydwa szaleństwa. Jedna strona, nerwicowa, to przewaga „systemu” nad „istotą przedmiotów”⁴³, słów nad rzeczami, języka nad rzeczywistością. Po tej stronie nie ma przejścia między literaturą a rzeczywistością, którą znamy jedynie poprzez znaki prowadzące w nieskończoność do innych znaków. Strona druga to biegun Neutrum, kategoria powołana do istnienia przez Barthes’a przeciwko agresji „jawnego, opresywnego sensu”⁴⁴, w zgodzie z utopijnym marzeniem o milczeniu, pustce i semantycznej przezroczystości osiągniętej poprzez spustoszone znaki⁴⁵. Jeśli można tak właśnie opisać wahania Barthes’a, rozpiętego między kolonizacją i koncyliacją z jednej strony, z drugiej zaś między nerwicą i psychozą, to z tego równania wylania się taki oto obraz nowoczesności. Z jednej strony jej kolonizacyjne zapędy zasadnie można nazwać skutkiem nerwicy, natomiast jej pragnienie epifanii jednającej rzeczywistość z przezroczystą mową, która nakładałaby się delikatnie na powierzchnię rzeczy, byłoby niczym innym jak efektem psychozy. Nowoczesność w nieskończoność poszerzająca przepaść między znakami i rzeczywistością zbudowana jest na nerwicy. To Barthes „klasyczny”, z lat 60. i wczesnych 70., Barthes nerwicowy strukturalista, autor *S/Z* i *Przyjemności tekstu*. Nowoczesność podminowująca maszynierię przedstawienia wznosi swoje monumentalne budowle na lotnych piaskach psychozy. To Barthes późniejszy, psychotyczny erotograf, autor *Fragmentów dyskursu miłosnego* i *La chambre claire*. Różnica jednak między tymi dwoma postaciami jest pozorna. W obu wypadkach rzeczywistość, jak słusznie zdiagnozował to Freud, a co zasadnie możemy uznać za jeden z podstawowych wyróżników nowoczesności, została utracona⁴⁶ i pragnienie jej odzyskania nie różni się wiele od strasznej świadomości jej oddalenia.

⁴³ R. Barthes *Roland Barthes*, s. 57.

⁴⁴ Tamże, s. 136.

⁴⁵ Na temat Neutrum zob. przede wszystkim R. Barthes *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*, texte établi, annoté et présenté par T. Clerc, Seuil, Paris 2002. Jednym z pierwszych celnych komentarzy na ten temat była książka B. Comment *Roland Barthes: vers le neutre*, Christian Bourgois, Paris 1991. Szerzej o Neutrum piszę we wprowadzeniu do pierwszego wydania *Imperium znaków*, w eseju *Szczęśliwa mitologia, czyli pragnienia semioklasty*, w: R. Barthes *Imperium znaków*, przeł. A. Dziadek, KR, Warszawa 1999. Precyzyjne opisanie roli Neutrum w pisarstwie Barthes’a, idące na przekór potocznym wyobrażeniom na jego temat, nadal pozostaje planem na przyszłość.

⁴⁶ Szerzej o tej utracie piszę w *Życiu na miarę literatury* (Domini, Kraków 2009), zwłaszcza w części pierwszej, s. 13-86.

Archiwalia

Abstract

Michał Paweł MARKOWSKI
University of Illinois (Chicago)

Between neurosis and psychosis: Roland Barthes' realities

The article is an attempt to analyse Roland Barthes's approach to reality. It delineates his methodological trajectory from structuralism to more existential approach and places his theory within a psychoanalytical framework provided by Freud's distinction between neuroses and psychoses. As this distinction seems to be crucial for Modernity, Barthes's work, oscillating between neurosis and psychosis, can be regarded as exemplary in this regard.

Tomáš JIRSA

Od perfumowanych wąsów do ornamentów języka. Fizjonomia pisania w *Procesie* Franza Kafki

Prezentowany artykuł jest próbą przyjrzenia się rozdziałowi „W katedrze” powieści *Proces* Franza Kafki (1925) za pośrednictwem pewnego modusu wizualności, który kształtuje tekst. Modusem tym jest architektura gotyckiej katedry w ujęciu, w jakim przedstawił jej zarysy historyk sztuki Wilhelm Worringer (1911) i w jakim ucieleśnia ją figura ornamentu. Przestrzeń formowana przez gotyckie linie, które umykają reprezentacji, prowadzi do recepcji języka literackiego nie z perspektywy treści jego komunikatu, lecz z perspektywy jego ruchu. Owo zainscenizowane spotkanie języka literackiego i gotyckiej przestrzeni jako dwóch współtworzących się fenomenów stanowi swoisty eksperyment; próbę uniknięcia klasycznej interpretacji opartej na danym z góry kontekście czy perspektywie dorobku autora, aby – przeciwnie – skoncentrować się na ruchu pisania, który przenika dany tekst, na wizualności i rezonansie z przestrzenią.

Aby możliwe było tego rodzaju spotkanie, musimy dopuścić się pewnej „niedorzeczności”, a mianowicie wpuścić na scenę dwie na pierwszy rzut oka niepowiązane ze sobą sfery: powieść Kafki przynależącą do historyczno-kulturowego kontekstu europejskiej moderny oraz wewnątrz „fikcyjnej” gotyckiej katedry, w której rozegrana została ornamentalna figura. Inspirację dla tego rodzaju anachronizmu stanowi po pierwsze dzieło Georges’a Didi-Hubermana¹, dla którego obraz wizualny – w tym przypadku kamienne ornamenty w katedrze, obserwowane przez

¹ Zob. Zławszcza jego prace *Devant le temps*, Éditions de Minuit, Paris 2000 i *Devant l'image*, Éditions de Minuit, Paris 1990; wydanie polskie *Przed obrazem*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.

Józefa K. – jest montażem heterogenicznych czasów, po drugie zaś teoretyczne koncepcje Mieke Bal, która w swej pracy o barokowym malarzu Caravaggiu proponuje pojęcie „preposterous history” (Preposterous History)², skoncentrowane na dialogicznym i obopólnie modyfikującym stosunku „cytowania” wytworów sztuki współczesnej i dzieł chronologicznie je poprzedzających. Historyczności modernistycznego ornamentu i gotyckiej architektury nie sposób zatem zignorować, jednak perspektywę, z której podlega ona refleksji, należałoby obrócić raczej w stronę samego pisania.

Można by stwierdzić, że konstelacja ta nie znajduje innego uzasadnienia niż to, które tkwi w konstruowanej ornamentalnej figurze zarysowującej się w chwili, gdy poszczególne jej części zaczynają się rozluźniać i przemieszczać. Przyczyną tego uporczywego „majsterkowania” nie jest jednak bezsilność wobec nieprzebranej ilości materiałów i koncepcji, lecz przejrzysta metodologia. Artykuł ten jest pisany metodą pasożyta. Nie oznacza to bynajmniej, że miałby stanowić jakiś agresywny dodatek burzący od wewnątrz uprzednio istniejący porządek tekstów, pojęć i kategorii. Wręcz przeciwnie, pasożyt jest metodą twórczą, zaś w jej rozpoznaniach nie dogorywa wypatroszony korpus, lecz kielkuje nowa logika. Pasożyt bowiem, jak twierdzi teoretyk architektury Greg Lynn, „nie atakuje żyjącego gospodarza, lecz wynajduje go, konfigurując odmienne systemy w sieci, której staje się on integralną częścią”³. Wynajdywanie wymaga jednak – jak wskazuje sama metoda – jeszcze jednego: improwizacji.

Katedra jako wynalazek pisanie

Ów dzień nie zaczął się dla Józefa K. jakoś szczególnie dobrze: „otrzymał zlecenie, aby pokazać kilka zabytków sztuki pewnemu włoskiemu klientowi banku, który po raz pierwszy przebywał w tym mieście, a na którego przyjaźni bardzo

² Zob. M. Bal *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, University of Chicago Press, Chicago 2001.

³ G. Lynn *Folds, Bodies and Blobs. Collected Essays*, La Lettre volée, Bruxelles 2004, s. 138. Koncepcja pasożyta, którą Lynn zapożycza z książki Michaela Serresa *Le Parasite* (1980), wędruje również do rozważań Mieke Bal, która określa w ten sposób metodę, którą rzeźbiarka Louise Bourgeois (1980) „zamieszkuje” barokowe dzieło Berniniego (zob. M. Bal *Louise Bourgeois’ Spider*, The University of Chicago Press, Chicago–London 2001, s. 101). Co znamienne, zarówno Lynn, jak i Bal sami pasożytują na koncepcji pasożyta. Pierwotna definicja Serresa brzmi bowiem następująco: „Aby zwierzęcy pasożyt uniknął nieuniknionego odrzucenia i wykluczenia, w miejscach, gdzie jego ciało dotyka ciała żywiciela, produkuje czy wydziela ono tkankę, która jest identyczna z tkanką żywiciela. Pasożytowane, wykorzystywane czy też oszukiwane ciało już nie reaguje, akceptuje, postępuje, jakby gość był jego własnym organem. Przyzwala na żywienie go, poddaje się jego wymaganiom. Pasożyt odgrywa mimetyzm. Nie udaje, że jest kimś innym, udaje, że jest tym samym” (M. Serres *Le Parasite*, B. Grasset, Paris 1980, s. 272).

Prezentacje

bankowi zależało”⁴. W innych okolicznościach zadanie to nie byłoby szczególnie skomplikowane, teraz jednak, w zaawansowanym stadium procesu, każda chwila spędzona poza biurem oznaczała oczywiste zagrożenie dla jego – i tak już dość zszarganej – reputacji. Aczkolwiek Włoch miał być miłośnikiem sztuki, a jego wygląd był raczej miły dla oka („Ten wąs był z pewnością perfumowany, wprost kusił, aby zbliżyć się i powąchać”), problem pojawił się tam, gdzie najmniej go oczekiwano: w komunikacji. K. spędził wprawdzie pół nocy z włoską gramatyką, teraz jednak oszołomiony gapił się na mężczyznę, któremu mowa wprost „płynęła z ust szybkim strumieniem, potrząsał głową, jakby ciesząc się z tego powodu. Ale w trakcie takiej mowy wplątywał się regularnie w jakiś dialekt, który dla ucha K. nie miał już nic z włoskiej mowy”. Co gorsza, nie tylko ucho Józefa K. nie rozróżnia słów; z podobnymi trudnościami spotyka się również jego wzrok, perfumowane wąsy Włocha zakrywają bowiem „ruchy ust, które być może mogłyby pomóc w zrozumieniu”. Podczas gdy nadzieja na zrozumienie rozpuszczała się w niezrozumiałym bełkocie, K. już „całkiem beczynny, mechanicznie wodził spojrzeniem od jednego rozmówcy do drugiego”. Co prawda „Włochowi wcale na tym tak bardzo nie zależy, by go rozumiano”, tego jednak K. nie wie ani nie może wiedzieć, a nawet gdyby w to wierzył, dzieje się wokół niego już i tak zbyt wiele rzeczy, których nie pojmuje.

Już w tym miejscu mógłbym się zatrzymać i wyznaczyć kilka „kafkowskich” tematów, figur, gestów: niemożność zrozumienia, język, który artykułuje raczej niezrozumiałe ciało w miejsce sensu czy też typową dla estetów, wiodącą na manowce uwagę poświęcaną detalom. Wówczas jednak uległbym pokusie interpretacji znaczeniowego potencjału poszczególnych motywów i uchwycenia w ten sposób jakiejś dominującej zasady Kafkowskiej poetyki. Nic takiego się jednak nie stanie. Jakkolwiek odważnie to zabrzmie, nie chodzi tu bowiem o Kafkę, a już na pewno nie o jego dzieło. O co zatem chodzi? O *ruch pisania*, który przenika ów tekst a przy tym nie przynależy do niego w sposób konieczny. O język literacki, który uchwycić chce w jego wizualności i rezonansie z przestrzenią, którą on przenika. Aby jednak uzasadnić swoje poczynania, jeszcze przez moment podążać muszę za narracją, która nie ma dla mnie właściwie żadnego znaczenia. Mimo to wezmę z niej coś dla siebie – spojrzenie, które stara się coś uchwycić tam, gdzie język umyka; spojrzenie znamienne zarówno dla postaci i narratora, jak i czytelnika.

Na dworze leje, Włoch nie nadchodzi, wkraczamy do mrocznej i pustej katedry.

K. stanął przed amboną i badał ją ze wszystkich stron; ociosanie kamienia było nadzwyczaj staranne, w przestrzeni pomiędzy i poza listowiem zdawała się tkwić uwieczniona i zamknięta głęboka ciemność. K. włożył rękę w taki otwór i obmacał ostrożnie kamień. O istnieniu tej ambony nic nie wiedział. Wtem zauważył przypadkiem za najbliższym rzędem ławek jakiegoś sługę kościelnego, który stał tam w luźno wiszącym, fałdzistym czar-

⁴ Wszystkie cytaty z *Procesu* Kafki pochodzą z rozdziału „W katedrze” i są przywoływane za wydaniem: F. Kafka *Proces*, przeł. B. Schulz, PIW, Warszawa 1966, s. 219-246.

Jirsa Od perfumowanych wąsów do ornamentów języka

nym surducie. [...] gdy kościelny spostrzegł, że K. zwrócił na niego uwagę, wskazał ręką – między dwoma palcami trzymał jeszcze szczyptę tabaki – w jakimś nieokreślonym kierunku.

Być może tekst chce, abyśmy zatrzymali się nad znaczeniem tego interesującego szczegółu – co niby pośród sakralnej przestrzeni miałyby robić tabaka na palcach kościelnego? Być może jednak tekst nic takiego nie chce, zaś tym, kto nakierowuje na siebie uwagę, jest ów niepokojący obraz sam w sobie (połączenie żółto-brązowego proszku, skóry i surowego chłodu katedry). Idźmy jednak kawałek dalej, w mrok katedry, i zacznijmy badać jej przestrzeń – scenę p i s a n i a – tak samo jak Józef K. wkłada rękę do kamiennej szczeliny, dotykając czegoś, czego istnienia dotąd nie podejrzewał. W końcu to właśnie owa symultaniczność, motyw ciała obmacującego ciemność oraz „nagłego” pojawienia się postaci spowitej w czerń, inicjuje następującą po tym kluczową scenę.

Józef K., przechodząc przez katedrę, uśmiecha się na widok niezgrabnych ruchów kulawego kościelnego, który ciągle niezrozumiale na coś wskazuje. W tym momencie uruchomiony zostaje mechanizm nieskrępowanej błazenady, jakże często dopadającej Kafkowskich bohaterów w najbardziej nieoczekiwanych momentach: „podobnymi ruchami jak to pospieszne utykanie starał się K. jako dziecko naśladować jazdę na koniu”. Przechodzimy między pociemniałymi, zdobionymi kolumnami i olbrzymimi obrazami ołtarzowymi, do oświetlenia których nie wystarczą jednak zapalone świece. W pełgającym świetle ciemność jakby „jeszcze bardziej zgęstniała”. Do bocznej, ascetycznej ambony wykutej w „gołym białawym kamieniu” zbliża się duchowny, rozpoczynając kazanie bez publiczności, albowiem jedynym słuchaczem wydaje się Józef K., zaś organy, zamiast wypełniać przestrzeń katedry uroczystymi tonami, tylko cicho poświsują w ciemnościach. Nic tu po nim:

Powoli więc zabierał się K. do odejścia, na końcach palców przesunął się wzdłuż ławki, doszedł potem do szerokiej nawy głównej i siedł nią również bez przeszkody, tylko kamienna posadzka dźwięczała pod najcichszym nawet krokiem, a sklepienie słabo, lecz bezustannie, w wielokrotnych, regularnych interwałach rozbrzmiewało głuchym echem. K. czuł się trochę opuszczony, gdy – być może obserwowany przez duchownego – przechodził tam pomiędzy pustymi ławkami, a ogrom katedry zdawał się dosięgać właśnie samej granicy tego, co człowiek jeszcze znieść może.

Wraz z tym, jak K. skłania się do wyjścia, wewnątrz katedry wypełnia dźwięk zdradzający jego chęć zniknięcia: kamienne echo wznoszące się w górę ku sklepieniom, rytmizowane przez przestrzeń, która przekracza granice ludzkich możliwości. Nie mamy żadnych podstaw, aby z niewzruszoną pewnością oceniać, który wiek wyciosał ową przestrzeń z kamienia, czy też jaka epoka określiła jego duchowy charakter. Jeżeli jednak chcemy uwolnić się od samego tekstu *Procesu*, czy też – ujmując rzecz dokładniej – od jego powieściowej całości, i bardziej niż na konstrukcji narracyjnej czy poszczególnych motywach skoncentrować się na języku literackim w jego wizualnym ruchu, musimy zaryzykować: spróbować „obmacać” tę przestrzeń, odrzucając myśl, że chodzi tu wyłącznie o tło czynów postaci.

Prezentacje

Musimy, jak pisze J.W.T. Mitchell, „usunąć figury ze sceny i badać samą scenę”⁵. Z owej „scenografii” języka wyłania się pewna metoda, którą nazywam *fizjonomią pisania*. Jej główna zasada to nieustannie zmieniająca się perspektywa spojrzenia i analizy, która bardziej niż na rzeczy samej w sobie koncentruje się na jej dynamicznych i tematycznych związkach z otoczeniem – niezależnie od tego, czy są to inne teksty, dyscypliny czy kultury. Fizjonomia pisania odkrywa przestrzeń tekstu nie jako zhierarchizowaną strukturę ustalonych znaczeń i ich związków, lecz jako performance, którego komunikat jest tak samo istotny jak jego dynamika. Z tej perspektywy pisanie przedstawia twórczy ruch języka, który swobodnie przechodzi między literaturą a wizualnością. Jego wymiar werbalno-semantyczny jest tak samo istotny jak wizualno-figuralny performance i wyłącznie od perspektywy czytelnika zależy to, gdzie wyznaczy on punkty przejścia i któreśdy poprowadzi ruch pisania.

Katedra, w której się znajdujemy, jest przestrzenią pisania, które ją obramowuje, wypełnia, formuje i deformuje, innymi słowy: wynajduje. Budowla ta – podobnie jak wszystkie pozostałe miejsca w tekście Kafki – jest *wynalazkiem pisania*. Przenika ją ono od środka i od zewnątrz, a jej architekturę konstruuje nie poprzez szkicowe wskazówki, czy – odwołując się do słownika semiotycznego – indeksy (ołtarz, ambona, kolumny, świece, ciemność), lecz niebezpośrednio, być może nawet nieświadomie, poprzez ruch języka, który nabiera kształtów tego, co Wilhelm Worringer w swej rozprawie *Formprobleme der Gotik* (1912) określa mianem „*vertigo* gotyckiej przestrzeni”⁶.

Według Worringer człowieka zarażonego „mistyczną intoksykacją zmysłów”⁷ dotyka w gotyckiej katedrze patos, który przenika ożywioną geometrię katedralnych zdobień i zmusza wrażliwość ludzką do podjęcia nadnaturalnego wysiłku. Kiedy K., wycofując się z katedry, słyszy swoje imię, nie odchodzi, na co mogłyby wskazywać jego charakter i dotychczasowe postępowanie, ani też nie zbliża się w skupieniu do miejsca, z którego odzywa się głos, lecz rozpędza się „długimi lotnymi krokami do ambony”, aby za moment z oddaniem, z głową odchyloną do tyłu wypatrywać duchowego pierwiastka, przykuty do miejsca przez mowę księdza. Co to za mowa i gdzie leży jej źródło?

Labirynt bez wyjścia: scena paraboli i trajektoria spojrzenia

Mowa, która niesie się po katedrze, wskazuje („Tyś jest Józef K.”), oznajmia („Jesteś oskarżony”), nakazuje („Zostaw wszystko, co uboczne”), pyta („Czy wiesz, że twój proces stoi źle?”), żałuje („obawiam się, że skończy się źle”), uspokaja („Ja

⁵ J.W.T. Mitchell *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, The University of Chicago Press, Chicago 1994, s. 31.

⁶ W. Worringer *Forms in Gothic*, Shoken Books, New York 1967, s. 160.

⁷ Tamże, s. 159.

nie mam żadnego uprzedzenia do ciebie”), poucza („Źle rozumiesz fakty”) i karci („Czyż nie widzisz nic na dwa kroki od siebie?”). Jeśli podążać będziemy tylko za tym, co mówi (czyli za jej treścią), znajdziemy się dokładnie tam, gdzie chce nas ona poprowadzić: w kilkupiętrowym labiryncie pełnym fałszywych wyjść, luster, wielogłosowego echa i sobowtórów. Odpowiedź dotyczącą charakteru tej mowy skrywa, jak sądzę, owa sławna parabola o odźwiernym strzegącym drzwi prawa i człowieku ze wsi, który tak długo prosi, aby wpuszczono go do środka, aż wyczerpany i skurczony ze starości umiera, zaś odźwierny zamyka drzwi, które należały tylko do niego. Paraboli tej nie sposób sparafrazować czy opisać, nie doprowadzając języka do zawikłania się w mrocznej przedzi jego własnego sensu. Dlaczego? Dlatego że to, co przekazuje historia człowieka ze wsi i odźwiernego, jest tak samo istotne, jak to, gdzie i kiedy odwija się jej język. Zacytujmy zatem ową parabolę *in extenso*:

Przed prawem stoi odźwierny. Do tego odźwiernego przychodzi jakiś człowiek ze wsi i prosi go o wstęp do prawa. Ale odźwierny powiada, że nie może mu teraz udzielić wstępu. Człowiek zastanawia się i pyta, czy nie będzie mógł wejść później. – Możliwe – powiada odźwierny – ale teraz nie. – Ponieważ brama prawa stoi otworem, jak zawsze, a odźwierny ustąpił w bok, schyla się człowiek, aby przez bramę zajrzeć do wnętrza. Gdy odźwierny to widzi, śmieje się i mówi: – Jeśli cię to kusi, spróbuj mimo mego zakazu wejść do środka. Lecz wiedz: jestem potężny. A jestem tylko najniższym odźwiernym. Przed każdą salą stoją odźwierni, jeden potężniejszy od drugiego. Już widoku trzeciego nawet ja znieść nie mogę. – Takich trudności nie spodziewał się człowiek ze wsi. Prawo powinno przecież każdemu i zawsze być dostępne, myśli, ale gdy teraz przypatruje się dokładnie odźwiernemu w jego futrzanym płaszczu, jego wielkiemu, szpiczastemu nosowi, jego długiej, cienkiej, tatarskiej brodzie, decyduje się jednak, aby raczej czekać, aż zostanie pozwolenie na wejście. Odźwierny daje mu stołeczek i pozwala mu siedzieć przed drzwiami. Tam siedzi dnie i lata. Robi wiele starań, by go wpuszczono i zamęcza odźwiernego prośbami. Odźwierny urządza z nim nieraz małe przesłuchania, wypytuje go o jego kraj rodzinny i o wiele innych rzeczy, ale są to obojętne pytania, jakie stawiają wielcy panowie, a w końcu wciąż mu powtarza, że jeszcze nie może go wpuścić. Człowiek, który dobrze zaopatrzył się na podróż, zużywa wszystko, nawet najcenniejsze przedmioty, na przekupienie odźwiernego. Ten wprawdzie wszystko przyjmuje, ale mówi przy tym: – Biorę to tylko dlatego, byś nie sądził, żeś czegoś zaniedbał. – W ciągu tych wielu lat obserwuje człowiek odźwiernego prawie nieustannie. Zapomina o innych odźwiernych i ten pierwszy wydaje mu się jedyną przeszkodą przy wejściu do prawa. W pierwszych latach przeklina swą nieszczęsną dolę głośno, później, gdy się starzeje, mruczy już tylko pod nosem. Dziecinnieje, a że w tym długoletnim obcowaniu z odźwiernym poznał także pchły w jego futrzanym kołnierzu, prosi i je również, by mu pomogły i nakłoniły odźwiernego do ustępliwości. W końcu światło jego oczu słabnie i nie wie już, czy wokół niego staje się naprawdę ciemniej, czy tylko oczy go mylą. A jednak poznaje teraz w ciemności jakiś blask, niegasnący, który bije z drzwi prowadzących do prawa. Odtąd nie żyje już długo. Przed śmiercią zbierają się w jego głowie wszystkie doświadczenia z całego tego czasu w jedno jedyne pytanie, którego dotychczas, odźwiernemu nie postawił. Kiwa na niego, ponieważ nie może już podnieść drętwiejącego ciała. Odźwierny musi się nisko nad nim pochylić, gdyż różnica wielkości zmieniła się bardzo na niekorzyść człowieka. – Cóż chcesz teraz jeszcze wiedzieć? – pyta odźwierny. – Jesteś nienasycony. –

Prezentacje

Wszyscy dążą do prawa – powiada człowiek – skąd więc to pochodzi, że w ciągu tych wielu lat nikt oprócz mnie nie żądał wpuszczenia? – Odźwierny poznaje, że człowiek jest już u swego kresu, i aby osiągnąć jego gasnącego słuchu, krzyczy do niego: – Tu nie mógł nikt inny otrzymać wstępu, gdyż to wejście było przeznaczone tylko dla ciebie. Odchodzę teraz i zamykam je.

Wszystko stoi tu na niepewnym gruncie; ironię (którą wszak stanowić może sama scenografia poczynąń duchownego, niezbyt zrozumiałych w przestrzeni sakralnej) a jednocześnie niezgrabne odbicie, nadające całej mowie chwiejności, stanowi tu fakt, że duchowny opowiada ową parabolę, aby ostrzec K. przed złudnym wnioskiem na temat sądu, który jest przecież oparty na złudzeniu i niemożliwości kontroli. Zgrabne syllogizmy odźwiernego są w takim samym stopniu prawdą, co kłamstwem, zarówno nadzieją, jak i pułapką. Wszystkie te jego „jeszcze nie”, stołeczek podany człowiekowi ze wsi czy prześmiewcza podstępność, z jaką pozostawia go on przed otwartymi drzwiami, aby czekał, zmieniają wewnątrz prawa w nieskończone pragnienie, zaś los człowieka ze wsi w wieczne odraczanie. Jak trafnie zauważa Hélène Cixous: „Realizacja jego pragnienia leżała między początkiem i końcem czegoś, co nie ma miejsca”⁸.

Tutaj musimy się jednak zatrzymać, wpadamy bowiem dokładnie w ową pułapkę interpretacji symbolicznej, o której mówiłem. Jeśli skoncentrujemy się w mniejszym stopniu na ukrytym sensie opowiadanej paraboli, a w większym na samej jego architekturze, okaże się, że labirynt języka owej alegorii „o prawie” tworzy swoistą *m e t a l e g o r i ę*; niejasne i zawikłane komunikaty strażnika doskonale odzwierciedlają zdeformowany język tego, co mówi do Józefa K. duchowny, innymi słowy – opowiadana parabola może być parabolą jego własnego języka. Z perspektywy strukturalnej mamy zatem do czynienia z tym, co Deleuze, nawiązując do figury w nieskończoność marszczącej się fałdy, nazywa „barokową narracją”, której główną zasadą jest wzajemny splót modeli narracyjnych, przy czym zasadniczo zmienia się tu hierarchiczny stosunek narratora i narracji⁹. Pamiętajmy jednak, że znajdujemy się w przestrzeni katedry. Jedną z kilku podstawowych reguł rządzących tą przestrzenią jest plastyczny detal współtworzący całość, która następnie odzwierciedla się w owym detalu: „świat powtarzający się w miniaturze”¹⁰. Właśnie taki stosunek zachodzi między narracyjną sceną *Procesu* a sceną w katedrze, między narracją duchownego a mowami odźwiernego.

Próba interpretacji i zarysowania przynajmniej niektórych dominant tekstu nieustannie się przybliża; nasuwa się choćby pytanie, czy wszystkie sądy należą do Józefa K., podobnie jak drzwi do prawa należą tylko do człowieka ze wsi. Czyż to nie właśnie K. jest ciałem całego procesu, czy to nie on swym postępowaniem uru-

⁸ H. Cixous *Readings. The Poetics of Blanchot, Joyce, Kafka, Kleist, Lispector, and Tsvetayeva*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1991, s. 18.

⁹ G. Deleuze *Le Pli: Leibniz et le baroque*, Les Éditions de Minuit, Paris 1988, s. 82.

¹⁰ W. Worringer *Forms in Gothic*, s. 187.

chamia kolejne kręgi tej anonimowej sądowej maszynierii? W chwili, gdy w ów splot wdziera się Józef K., przekonany o tym, że strażnik zwodzi człowieka ze wsi, z ust duchownego pada prawdopodobnie najbardziej ironiczne zdanie w historii ludzkości: „Nie masz szacunku dla Pisma i zmieniasz opowieść”. Po czym zaczyna on przeinaczać całą swą narrację, pociągając za jej splątane włókna i niebezpiecznie przechylać już i tak chwiejną scenę paraboli; porusza on bowiem problem różnych sposobów interpretacji swojej opowieści.

Z tego labiryntu języka nie wypłaczemy się dlatego, że nie ma on żadnego uchwytneho wnętrza. Nie ma go również prawo¹¹, do którego człowiek ze wsi pragnie się dostać, ani język, który lawiruje od paraboli do interpretacji, od niej zaś z powrotem do mowy K., który w odpowiedzi podaje w wątpliwość język paraboli. Symetria niezbędna dla zrozumiałości jakiegokolwiek języka została tu wyparta przez wewnętrzne powtórzenie: parabola o paraboli nie przynosi rozpoznawalnej tożsamości, lecz radykalną różnicę zasadzającą się zarówno na wielości interpretacji, jak i na samowoli opowiadającego w modyfikowaniu paraboli zgodnie z własną potrzebą. Przy bliższym spojrzeniu na ów język wydaje się, że jeśli nie chcemy poprzestać na nieskończonym deszyfrowaniu jego treści – która wskutek nieustannego powtarzania i zaprzeczania ulega spustoszeniu – musimy uchwycić jego ruch i związek ze scenarią, w której ruch ten powstaje.

Zanim to jednak uczynimy, zatrzymajmy się na moment przy jednym zasadniczym, a mimo to nieskomentowanym dotąd szczególe, który współtworzy scenię opowiadanej paraboli. Drzwi, za którymi – jak się domyślamy – znajduje się upragnione prawo, są otwarte. Jak w swej brawurowej interpretacji podkreśla Georges Didi-Huberman, drzwi są archaicznym i sakralnym motywem, przede wszystkim w chasydzkiej tradycji talmudycznej. W kontekście żydowskiej mistyki drzwi te pozostają jednak zamknięte, podczas gdy Kafkowska „ironia tragiczna” polega na ich nieustannym otwarciu¹². Według Didi-Hubermana ich próg nie jest bynajmniej miejscem przejścia, wejścia skądś dokądś, lecz „progiem absolutnym i nieskończonym”. Wejście przez te drzwi jest bezustannie odraczane, a spojrzenie skierowane za nie znajduje się gdzieś pomiędzy pragnieniem a nieskończoną żałobą z powodu niemożności osiągnięcia celu:

Pozostajemy gdzieś z boku niczym przed owymi egipskimi nagrobkami, które w każdym rogu swego labiryntu ukazują wyłącznie drzwi, nie wznosząc jednak przed nami nic poza solidną wapienną przeszkodą swej wymarzonej nieśmiertelności. W tej sytuacji zmuszeni jesteśmy do marszu, o którym zdecydował za nas labirynt, a jednocześnie stoimy zdezorientowani przed wszystkimi drzwiami i punktami orientacyjnymi. Znajdujemy się między „przed” i „wewnątrz”. Ta zaś nieprzyjemna pozycja stanowi kwintesencję całego

¹¹ Zob. H. Cixous *Readings*, s. 16. W innym miejscu autorka dodaje: „Prawo u Kafki mówi: «Nie wejdiesz», dlatego że jeśli tak uczynisz, to przekonasz się, że nie istnieje” (tamże, s. 27).

¹² G. Didi-Huberman *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Les Éditions de Minuit, Paris 1992, s. 183-200.

Prezentacje

naszego doświadczenia, w którym dosięga nas coś, co obserwuje nas od wewnątrz tego, co widzimy.¹³

Co inspiruje nas w powyższych rozważaniach? Dialektyka drzwi, które pozostają otwarte, a mimo to nie sposób przez nie wejść, nie prowadzi Didi-Hubermana do refleksji nad boską transcendencją czy doniosłą kwestią sprawiedliwości, lecz do o wiele prostszego, a przy tym – przynajmniej w moim odczuciu – fundamentalnego problemu spojrzenia i jego ukierunkowania. Spojrzenie obserwujące nas z miejsca, w które sami patrzymy, jak gdyby odpowiada trajektorii języka, zmierzającej do wewnątrz paraboli i wracającej do jej źródła. Ruch tego języka krąży w nieskończonym obiegu splecionych linii, które uciekają ze swego początku, a w odmiennym porządku „linie” te naprzemiennie zawijają się w sobie nawzajem. Według Worringera jest to właśnie dynamiczna zasada konstytuująca gotycki ornament: „rozmnóżenie linii pozbawione pragnienia organicznego złączenia i spokoju”, tudzież „ekstaza ruchu”¹⁴. Podobnie jak dusza, znajdując się w przestrzeni owych ornamentalnych linii, zmierza do ekstazy, wzniesienia się ponad siebie samą¹⁵, tak również język, który znalazł się we władaniu tej przestrzeni (którą równocześnie sam formuje), zmierza poza swe zanikające centrum, z daleka od ciężaru reprezentacji i iluzorycznej prawdy paraboli. Nie chciałbym być jednak zanedbnie abstrakcyjny, zaciemniając sens tak, jak to czyni mowa duchownego w katedrze. Póki co powiem tylko, że mowa wydobywająca się z ust duchownego i unosząca się w przestrzeni świątyni ma wszelkie właściwości gotyckich linii, tworzących jej scenerię, że język i przestrzeń są tu tworzone przez modus ornamentu.

Modernistyczne egzorcyzmowanie ornamentu i jego doskonała zbrodnia

Mamy wszelkie powody ku temu, by sądzić, że jesteśmy w błędzie. Tekst Kafki pisany był w latach 1914-1915, a po raz pierwszy opublikowany został w roku 1925, znajdujemy się zatem w kontekście artystycznej moderny i rodzących się awangard wstrząsanych wojną z ornamentem, utożsamianym na wszystkich właściwie frontach z dekadencem estetyzmem. Co jednak znajduje się w tle tej niemal jednogłośnej postawy i co właściwie oznacza ornament w konstelacjach moderny? Aby chociaż częściowo odpowiedzieć na to pytanie, muszę na moment skoncentrować uwagę na spychanym dotychczas na marginesie kontekście kulturowym – który, za Jonathanem Cullerem, świadom jego skonstruowanego charakteru, wołałbym jednak nazywać „ramą” – środkowoeuropejskiej refleksji nad ornamentem. Z uwagi na rozległość i bogate opracowanie tematu musimy się jednak ograniczyć załed-

¹³ Tamże, s. 185.

¹⁴ W. Worringer *Forms in Gothic*, s. 55, 41.

¹⁵ Tamże, s. 79.

wie do naszkicowania problemu, w sposób nieuchronnie zdominowany przez perspektywę moich własnych dociekań¹⁶.

Początki egzorcyzmowania ornamentu, które w okresie moderny i pierwszych dziesięcioleci XX wieku, czyli w epoce narodzin awangardowych izmów, staje się tendencją wyraźnie antyornamentalną, sytuować możemy na przełomie wieków, kiedy – mówiąc słowami Josefa Vojvodíka – „ornament, a dokładniej konflikt wokół ornamentu i ornamentyki, staje się jednym z głównych punktów modernistycznej debaty, która zdecydowanie odrzucała ornamentalizm jako paradygmat mieszczańskiego estetyzmu i przezwyciężonego dekoratywizmu secesji”¹⁷. Mimo że krytyka ornamentu zaczyna pobrzmiwać już w pierwszym dziesięcioleciu, aby na dobre wybuchnąć w latach 1910-1930, ataki na ornament, utożsamiany z dekoracją, znajdziemy już w epoce *fin de siècle*, zwłaszcza w kontekście architektury, czyli dyscypliny artystycznej, która ma styczność ze stylem życia codziennego.

Na tendencję antyornamentalną składa się kilka aspektów. Najbardziej wyrazistym krytykiem ornamentu jest już w pierwszych latach XX wieku Adolf Loos, którego wykład *Ornament und Verbrechen* (*Ornament i zbrodnia*), wygłoszony w roku 1908 i opublikowany cztery lata później w berlińskim czasopiśmie „Der Sturm” – być może na skutek opatrności losu, ale zasadniczo w rezultacie celowo błędnego przekładu Le Corbusiera dla czasopisma „L’Esprit Nouveau” (1920) – przekształcił się w bezkompromisowy modernistyczny aksjomat: „Ornament to zbrodnia”. Ów sławny manifest, którego purystyczny przekład szokował również samego Loosa, poprzedzała polemika Karla Krausa wymierzona w secesję i Gustava Klimta.

Podejście Loosa do ornamentu jest jednak dużo bardziej skomplikowane. Nie dotyczy ono bynajmniej istoty plastycznego ornamentu, którego dynamiczność polega na ruchu, który nie reprezentuje życia i naturalnego wzrostu, lecz sugeruje je¹⁸, ani też na złożonej rytmiczności linii czy antymimetycznym charakterze, którego geometrię Loos chętnie stosował w swych budowlach, lecz wyłącznie jednego

¹⁶ Spośród prac czeskich wymienię dla przykładu dwie inspirujące książki Josefa Vojvodíka *Imagines corporis. Tělo v české moderně a avantgardě*, Host, Brno 2006; przekład polski: *Świat strachu i strach przed światem w czeskim surrealizmie lat 40.*, przeł. H. Marciniak, „Teksty Drugie” 2007 nr 6; oraz *Povrch, skrytost, ambivalence. Manýrismus, baroko a česká avantgarda*, Argo, Praha 2008. Ornament nie jest wprawdzie ich tematem przewodnim, niemniej jednak w zgodzie z ich interdyscyplinarnym podejściem problematyka ta jest w nich akcentowana i niejednokrotnie staje się rzeczywistą figurą umożliwiającą refleksję nad historycznym i artystycznym procesem modernizmu. Inspirującą pracą, dla której temat związku ornamentu z moderną pozostaje kluczowy, jest praca zbiorowa pod redakcją Michela Collomba i Gérarda Rauleta *Critique de l’ornement de Vienne à la postmodernité*, Mâeridiens Klincksieck, Paris 1992 (*Krytyka ornamentu od Wiedeńskiej Moderny do postmodernizmu*).

¹⁷ J. Vojvodík *Imagines corporis*, s. 288.

¹⁸ O. Grabar *The Meditation of Ornament*, Princeton University Press, Washington D.C. 1989, s. 224.

Prezentacje

atrybutu – dekoracyjności, i to zasadniczo w odniesieniu do sztuki użytkowej i architektury¹⁹. Dlatego głosi on w wykładzie: „Dojrzałem do następującego rozpoznania i daruję je światu: Rozwój kulturowy związany jest z usuwaniem ornamentów z przedmiotów codziennego użytku”²⁰. Loos pragnie usunąć architekturę ze sfery sztuki, ponieważ ma ona przede wszystkim służyć swojemu celowi. Bardziej niż o sąd nad jego cechami estetycznymi i historyczno-kulturowymi chodzi tu o „podanie w wątpliwość estetycznej relewancji ornamentu w perspektywie społecznej, politycznej i ekonomicznej”²¹.

Tekst Loosa jest przede wszystkim radykalnie pragmatycznym i prowokacyjnym pamfletem wymierzonym w secesyjną dekoracyjność, jednak poza dekoracyjnością secesji, cierniem w oku jest dla niego również Wagnerowska idea *Gesamtkunstwerku* (1849). Ornament jako „zbrodnia popełniona na gospodarce narodowej” lub też „zmarnowana siła robocza” pojawia się tu jako synonim powierz-

¹⁹ Aby však nie zatrzymać się na poziomie nadmiernych uproszczeń, wspomnijmy choćby o oryginalnej dekonstrukcji autorstwa Ankersmita, która nadaje Loosowskiej krytyce dekoratywizmu szczególny odcień: „Ujmując rzecz prowokacyjnie, czyż Loosowskie odrzucenie ornamentu nie jest raczej pochwałą «ornamentu nieobecności ornamentu» niż atakiem przypuszczonym na ornament, za który się podaje? [...] Loos mógł uwielbiać piękne przedmioty nie mniej niż «prymitywni» Papuasi (czy też my sami) – ale mógł je uwielbiać wyłącznie pod warunkiem, że będą nieozdobione. Uwielbiał dekoracyjność nieudekorowania” (F.R. Ankersmit *Rococo as the Dissipation of Boredom*, w: *Compelling Visuality*, ed. C. Farrago, R. Zwijneberg, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2003, s. 136). Na przykładzie jego projektu biura redakcji gazety „Chicago Tribune” z roku 1923 Ankersmit ukazuje Loosa i jego następców nie jako wrogów ornamentu, lecz przeciwnie – jako dziedziców jego własnej logiki. Loos przestaje być w tej optyce ucieleśnieniem modernistycznego puryzmu, lecz zaczyna w historii ornamentu figurować jako „Meissonier XX wieku” (tamże, s. 150). Jednoznaczność Loosowskiego wyroku nad ornamentem problematyzuje również Naomi Schor w pracy *The Reading in Detail. Aesthetics and the Feminine*. Methuen, New York–London 1987. W kontekście fragmentu, w którym Loos zamawia u szewca buty i oferuje mu za nie wysoką zapłatę, jeśli tylko będą one kompletnie pozbawione ozdób, przy czym sam materiał i niezrealizowane ozdoby opisane zostały z niemal rozpustną zmysłowością, Schor zauważa ukrytą i maskowaną „przyjemność fetyszyzmu”: „Tak samo, jak Hegel z rozkoszą oddaje się przydługim opisom fizjologicznych szczegółów, które najchętniej by zlikwidował, Loos napawa się wyobrażeniem produkcji właśnie tych ornamentów, za których usunięcie dodatkowo zapłacił. Sądzę, że wbrew eksplicytnemu przekazowi – przyjemność ornamentu należy do ubogiego i zacoфанego szewca – fragment ten wyraża przyjemność ornamentu, która jest przyjemnością samego Loosa” (N. Schor *The Reading In Detail*, s. 55).

²⁰ A. Loos *Dámská módo, ty strašná kapitolo kulturních dějin!*, w: tegoż *Řeči do prázdná*, Tichá Byzanc, Kutná Hora 2001, s. 84.

²¹ A. Miller *Ornament a zločin od Adolfa Loose k dnešku*, Moravská galerie v Brně, Brno 2008, s. 10.

chowności, zbytku i marnotrawstwa: „Skutkiem pozbycia się ornamentu jest skrócenie czasu pracy i zwiększenie płac”²². Antydekoratywizm Loosa i krytyka ornamentalnego kiczu nie pobrzmiewają jednak tylko w tym sławnym wykładzie, lecz stanowią lejtmotyw niemal wszystkich jego tekstów zebranych w książce *Ins Leere gesprochen* (*Powiedziane w pustkę*, 1921) poświęconej architekturze i designowi.

Im niższa kultura, tym wyraźniej na plan pierwszy wysuwa się ornament. Ornament to coś, co musi zostać przezwyciężone. Papuas i zbrodniarz ornamentują swoją skórę. Indianin pokrywa wosło i łódź ornamentami, gdzie tylko może. Ale motorower czy nowoczesna maszyna parowa są pozbawione ornamentów. Postępująca naprzód kultura pozbawia ornamentacji jeden przedmiot za drugim.²³

Tendencja antyornamentalna w sztuce Europy Środkowej (i nie tylko) ściśle wiąże się ze świadomością kryzysu przedstawienia, którego apogeum stanowi kubizm, z brakiem zaufania do reprezentacji i języka pojęć znamionem dla początków moderny, z krytyką autonomicznego statusu sztuki oraz z monumentalnym, ikonoklastycznym gestem likwidacji jej dotychczasowych postaci. Obok Duchampowskiej koncepcji *ready-made* i radzieckiego konstruktywizmu Tatlina, tym, kto zaadaptował awangardową ideę *creatio ex nihilo*, był Kazimierz Malewicz, założyciel suprematyzmu. Ruch ten, który za pośrednictwem surowej geometrii i podstawowych stałych płaszczyznowych dążył do oczyszczenia świata sztuki z wszelkiej przedmiotowości, po raz pierwszy publicznie zaprezentował się na wystawie *0.10*, noszącej podtytuł *Ostatnia futurystyczna wystawa obrazów* w Petersburgu (1915). Właśnie o Malewiczu w artykule *Výtvarná práce sovětského Ruska* (1927; *Prace plastyczne Rosji radzieckiej*) pisze z entuzjazmem Karel Teige, że „jako malarz dojrzał on do ostatecznych konsekwencji malarstwa abstrakcyjnego, do kwadratu jako praformy. W tym punkcie kończy się malarstwo. Ogłosił zanik malarstwa i jego likwidację. Odrzucił pędzle i paletę”²⁴. Obraz *Czarny kwadrat na białym tle* (1915), w którym Teige w zgodzie z tytułem książki Malewicza *Die Gegenstandlose Welt* (*Świat bezprzedmiotowy*), wydanej w Monachium w edycji Bauhausu w roku 1927, upatruje „bezprzedmiotowej kompozycji obrazowej” i „krajowego punktu abstrakcjonizmu”, jest również granicą początku i końca malarstwa, a zatem „stopniem zero, nieredukowalnym rdzeniem, podstawowym minimum obrazu czy rzeźby”²⁵.

Już we wstępie do swej pierwszej opublikowanej rozprawy *Od kubizmu i futuryzmu do suprematyzmu: Nowy malarski realizm* (1915) Malewicz dumnie oświadcza:

²² A. Loos *Dámská módo...*, s. 87.

²³ Tamże, s. 95.

²⁴ K. Teige *Výtvarná práce sovětského Ruska*, w: tegoż *Svět stavby a básně. Výbor z díla I*, Odeon, Praha 1966, s. 284.

²⁵ *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*, ed. H. Foster, Slovart, Praha 2007, s. 132.

Prezentacje

„Zmieniłem się w formę zerową [...]. Zniszczyłem koło horyzontu [...]. Wyszedłem z kręgu rzeczy [...]. Rzeczy zniknęły jak dym”²⁶. Z perspektywy – całkowicie zresztą ambiwalentnego – projektu awangardowego, który polegał na oczyszczeniu sztuki z ornamentu, interesujący jest kierunek, w którym podążała geometria Malewicza:

znamienny jest fakt, że zdecydowany krok w kierunku sztuki bezprzedmiotowej w sensie oswobodzenia samoistnego geometrycznego planu kolorystycznego od przedmiotowej reprezentacji uczynił właśnie Rosjanin Malewicz, nie słuchając ostrzeżenia Kandinskiego przed ześlizgnięciem się w „geometryczną ornamentykę” która jest konsekwencją „nadmiernego pędu na drodze do czystej formy”.²⁷

Kluczową historyczną i estetyczną rolę ornamentu, tym razem w kontekście Wiedeńskiej Moderny podkreślają również Michel Collomb i Gérard Raulet, którzy upatrują w nim „emblematicznego wskaźnika konfliktu między tradycją a nowoczesnością” oraz „symptomu kryzysu wartości”²⁸. Uściślijmy, że dla tych autorów ornament stanowi przede wszystkim – wspólną dla sztuk plastycznych, architektury i literatury – koncepcję kluczową dla problematyki przełomu modernizmu i postmodernizmu, a jako taka niesie ona w sobie szczególnie, społeczno-estetyczny mechanizm autokrytyki. Ten zaś, mówiąc w uproszczeniu, oparty jest na twierdzeniu, że poszczególne paradygmaty epoki nowoczesnej zawsze odrzucają ornament jako ucieleśnienie pewnego rodzaju nienowoczesności i archaiczności, a jednocześnie poszukują swego własnego, autentycznego ornamentu rezonującego z daną epoką.

Tam jednak, gdzie są oskarżyciele, zdarzają się również obrońcy. Nawet jeśli nie chcemy rekonstruować sztucznej opozycji tendencji pro- i antyornamentalnych, oczywisty jest fakt, że w tym samym momencie, w którym Adolf Loos głosi zanik dekoracyjnego ornamentu, Kazimierz Malewicz – konieczność totalnego uproszczenia formy, Karl Kraus demaskuje w swej gazecie „Die Fackel” (1899-1936) wymyślny i archaiczny język dziennikarstwa na usługach handlu i reklamy, zaś Filippo Tommaso Marinetti rzuca na strony *Słów na wolności* (1914) telegraficzny styl ociosany do gołego szkieletu, pojawiają się również nie tak pompacyjne, niemniej jednak silne i wpływowe głosy, które istotę ornamentu sytuują zupełnie gdzie indziej.

Dla Aloisa Riegla, który kwestię ornamentu porusza w swej sławnej rozprawie *Stilfragen (Kwestie stylu)*, 1893), stanowi on „przede wszystkim ucieleśnienie vitalności, siły życiowej i żywotności kultury, wyraz bezpośredniego związku «wszyst-

²⁶ K. Malewicz *Od kubizmu i futuryzmu do suprematyzmu. Nowy realizm w malarstwie. w: Między sztuką a komuną?. Teksty awangardy rosyjskiej 1910-1932*, Universitas, Kraków 1998, s. 154.

²⁷ J. Padrta *Kazimír Malevič a suprematismus*, Torst, Praha 1996, s. 118.

²⁸ *Critique de l'ornement de Vienne à la postmodernité*, ed. M. Collumb, G. Raulet, Meridiens Klincksieck, Paris 1992, s. 15.

kich form artystycznych z cielesnymi manifestacjami natury»²⁹. W nawiązaniu do tej koncepcji, czy też raczej w relacji pewnej ideowej bliskości, powstaje równie sławna praca austriackiego fizyka i filozofa, Ernsta Macha, *Die Analyse der Empfindungen* (*Analiza doznań*, 1897). W tej – mówiąc słowami Jacques’a Le Ridera – „protoestetyce ornamentu” mowa jest o „formach [*Gestalten*] interesujących z perspektywy czysto optycznej (na przykład ornamentalnej)”³⁰. Na podstawie Machowskiej tezy o przyjemnym estetycznym oddziaływaniu symetrii geometrycznej i pewnej zasadzie ekonomicznej, którą kieruje się wzrok, starając się podejmować jak najmniejszy wysiłek, Le Rider ukazuje, jakie konsekwencje dla ówczesnej koncepcji ornamentu mogły mieć jego tezy:

Wyjaskrawiając nieznacznie koncepcję Macha, moglibyśmy powiedzieć, że w ludzkim charakterze istnieje pewna tendencja psychofizjologiczna, która domaga się redukcji postrzeganego do geometrycznych konturów, czyli jakiegoś ornamentalnego ukształtowania. Owo ornamentalne postrzeganie świata stanowi fundament swoiście minimalistycznej estetyki: jeśli pozbawimy *Gestalt* drugorzędnych i przypadkowych cech, to postrzeganie o zerowym stopniu subiektywnej interpretacji spontanicznie nadaje rzeczywistości pewien porządek ornamentalny. Chodzi, jak się wydaje, o pierwotne szczęście wywołane czystym wrażeniem, spokrewnione z przyjemnością, jaką oferuje ornament. W tym kontekście ornament staje się synonimem redukcji uwalniającej czyste formy wrażenia. Kazimierz Malewicz, Wassily Kandinsky i Paul Klee czytali Macha z entuzjazmem.³¹

Interpretacja ta wyraźnie wskazuje, do jakiego stopnia zmienia się perspektywa postrzegania ornamentu. Podczas gdy w klasycznej krytyce stanowi on ekwiwalent nadmiaru, nieoryginalności i kiczowatości, który ściśle wiąże się z brakiem gustu i wstecznictwem minionej epoki, wyraźnie antropologiczna teoria Macha głosi dokładne przeciwieństwo. Ornament rozumieć można jako pewną stałą tendencję do minimalizacji, obecną w naszych podstawowych funkcjach fizjologicznych i przejawiającą się zwłaszcza w kontakcie z dziełem sztuki. Z odrobiną licencji, w nawiązaniu do tez paleoantropologa Leroi-Gourhana i Worringer’a o odwiecznym dążeniu człowieka do abstrakcji³², ową redukcję formalną, która oswobadza wrażenia i jednocześnie konfiguruje przeżywaną rzeczywistość, odczytywać możemy jako swoistą skłonność do ornamentu. Jak się okazuje – a dowodzi tego właśnie geometryczna surowość ikonoklastycznego gestu Malewicza – wyzybywanie się przedmiotowości, zbędnych form i poszukiwanie „punktu zerowego” nie musi oznaczać karczowania ornamentu, lecz przeciwnie, jego pobudzanie i rozwijanie.

²⁹ J. Vojvodík *Imagines corporis*, s. 288.

³⁰ J. Le Rider *L'écriture à l'école de la peinture: Hofmannsthal et les couleurs, w: Critique de l'ornement de Vienne à la postmodernité*, ed. M. Collomb, G. Raulet Meridiens Klincksieck, Paris 1992, s. 96.

³¹ Tamże.

³² Mam tu na myśli prace *Abstraktion und Einfühlung* (*Abstrakcja i wczucie*, 1907) Wilhelma Worringer’a oraz *Le Geste et la parole* (*Gest i słowo*, 1964) André Leroi-Gourhana.

Prezentacje

Kolejną manifestację owej apologii ornamentu stanowi rozdział filozoficznego dzieła *Geist der Utopie* (*Duch utopii*, 1918) Ernsta Blocha, zatytułowany „Produkcja ornamentu”. Pierwsza faza argumentacji Blocha polega na przeciwstawieniu ornamentu jako „czysto duchowej i muzycznej ekspresji” epoki archaizującemu stylowi architektonicznemu, który swymi ogromnymi kamiennymi konstrukcjami naśladuje egipski monumentalizm. Stopniowo ornament ewoluuje w metafizyczny symbol wolności, ściśle związany z kluczowym Blochowskim pojęciem „silnej ekspresji”, której celem jest „przebudzenie i pogłębienie na nowo sztuki użytkowej oraz udźwignięcie naszych wewnętrznych zainteresowań, podczas gdy te zewnętrzne milczą, znaki porozumienia, czyste ornamenty oswobodzenia”³³. Odrodzenie ornamentacji nie figuruje tu zatem wyłącznie jako pielęgnacja sfery zewnętrznej, tego, co człowieka otacza, lecz jest całkowicie synchroniczna z integracją świata wewnętrznego i zewnętrznego. Duchowość ornamentu osiąga swoje apogeum tam, gdzie stanowi połączenie najbardziej wewnętrznej subiektywności i uniwersalnego egzystencjalnego przeznaczenia, a zatem element wspólny dla „ja” i otaczającego świata. Być może właśnie dlatego Gianni Vattimo charakteryzuje emfaticzną i metafizyczną Blochowską koncepcję ornamentu jako „formę monumentu interpretowanego jako odkrycie naszej najprawdziwszej twarzy”³⁴.

Interesujący głos w nowoczesnej dyskusji nad ornamentem stanowi również esej Siegfrieda Kracauera *Ornament z ludzkiej masy* (1927). Daleki od bezpośredniego potępienia kultury masowej i ornamentu będącego jednym z jej produktów, stosunek Kracauera do „zracjonalizowanych i zrytmizowanych ornamentów” naocznie ukazujących funkcjonowanie nowoczesnego społeczeństwa, jest jednak co najmniej ambiwalentny: „Ornament masowy jest estetycznym odbiciem racjonalizmu, do którego dąży panujący system gospodarczy”³⁵. Ornament występuje tu jako swego rodzaju społeczno-estetyczna metafora, abstrakcyjny wzór i szyfr procesu produkcji seryjnej. Ten zaś według Kracauera uzyskuje pewien wymiar poetycki dzięki podobieństwu między rękami robotników pracujących w fabryce i tanecznymi krokami sławnych w owym czasie *tillergirls*; niemniej jednak ciała tancerek w matematycznie synchronizowanych układach tracą swój wymiar erotyczny, a poszczególne atrybuty ich ornamentalnych układów – linie, okręgi, powtórzenia – nie prowadzą ani do uwewnętrznienia, ani do symbolizacji energii witalnej, lecz odzwierciedlają ruchy odczłowieczonej maszyny.

W tym miejscu kończymy ekskurs do jednego z rozdziałów potencjalnej historii ornamentu w dobie nowoczesności, którą można by jeszcze na różne sposoby rozbudowywać i problematyzować. Chodziło tu jednak wyłącznie o ukazanie kilku odmiennych postaw i tendencji wiążących się z tym fenomenem w mgliście zarysowanej „ramie” modernizmu. Widać wyraźnie, że jakkolwiek owa antyorna-

³³ E. Bloch *L'esprit de l'utopie*, Gallimard, Paris 1977, s. 27.

³⁴ G. Vattimo *La fin de la modernité*, Éditions du Seuil, Paris 1987, s. 91.

³⁵ S. Kracauer *Ornament z ludzkiej masy*, w: *Wobec faszyzmu*, wybór i wstęp H. Orłowski, PIW, Warszawa 1987, s. 14.

mentalna tendencja w myśli estetycznej, społeczno-ekonomicznej, a może również ideologicznej, której synekdochą stał się manifest Adolfa Loosa, dominowała w ówczesnej dyskusji, byłoby nadmiernym uproszczeniem postrzeganie jej jako jedynej czy determinującej. Dla moich rozważań o jednym z „zapisów” Franza Kafki oznacza to sporo i w sumie niewiele. Sporo – jeżeli mogę dzięki temu udowodnić, że ornament nie musi być obcy Kafkowskiej twórczości, należy go tylko uwolnić od zwyczajowych i przejętych „dekoracyjnych” znaczeń. Moja dygresja stałaby się marginalna wówczas, gdy chciałbym którąś z zarysowanych koncepcji przyłożyć jako interpretacyjny filtr do tekstu Kafki, a następnie poszukiwać w nim jakiegoś odzwierciedlenia intencji czy strategii literackiej, oświeconej teoretyczną problematyką ornamentu. Wszystkie opisane modele refleksji nad ornamentem wskazują raczej na to, że zbrodnia pod tytułem ornament – dodajmy do Loosowskiego słownika metaforę Jeana Baudrillarda – stała się zbrodnią d o s k o n a ł ą: zniknęła z miejsca czynu, aby pojawić się gdzieś indziej, w perspektywie jednego z możliwych odczytań.

Gotycka „wola formy” w śladzie języka

Jeśli zatem rację mają Deleuze i Guattari, którzy mówią o „wyschłej niemczyźnie” Kafki, „zdeteritorializowanym języku intensywności” i „syntaksie krzyku”³⁶, czy też filolodzy przypominający o wpływie języka prawniczego na surowość stylu Kafki oraz pobyt autora w „językowo sterylnym getcie pozbawionym podłoża niemieckich dialektów i różnic społecznych”³⁷, jeśli nawet zgodzimy się z Markiem Andersonem, który w sposób przekonujący ukazał Kafkowskie dążenie do wyzbycia się ornamentu literackiego i „znalezienia idiomu prozatorskiego, który zostanie następnie uznany za jeden z najważniejszych przykładów niemieckiego modernizmu i ekwiwalent Loosowskich nieozdobionych budowli”³⁸, to jedno jest

³⁶ G. Deleuze, F. Guattari *Kafka. Za menšinovou literaturu*, Herrmann & synové, Praha 2001.

³⁷ Por. M. Nekula „...v jednom poschodí vnitřní babylonské včě...”. *Jazyky Franze Kafky*, Nakladatelství Franze Kafky, Praha 2003.

³⁸ M.M. Anderson *Kafka's clothes. Ornament and Aestheticism in the Habsburg Fin de Siècle*, Oxford University Press, Oxford 1992, s. 181. Anderson w bardzo inspirujący sposób pisze o kluczowej roli, którą w dziele Kafki odgrywa właśnie wyzbywanie się ornamentu. Pisze on o kryzysie ornamentu w sztuce europejskiej w latach 1907-1910 i jego wpływie na Kafkowskie próby wygnania ze swojej twórczości ornamentu jako przeżytku *fin de siècle* oraz rezydium własnych estetyzujących juveniliów, i osiągnięcia w ten sposób „stylu dramatycznego i niedekorowanego”. Anderson wzmocnił nawet ową negatywną postawę o wpływ, który miała wyrzucić na Kafce lektura manifestu *Ornament i zbrodnia* Loosa. W rozdziale zatytułowanym zmiennie „Ornamenty pisania: W kolonii karnej” Anderson interpretuje decydujący moment, kiedy w ciału więźnia za pomocą narzędzia tortur wpisywany jest wyrok wraz z bogatą dekoracją – która stanie się w ten sposób decydującym,

Prezentacje

pewne: styl Kafki pozbawiony jest ornamentu, w takim sensie, jak się go z a - z w y c z a j pojmuję. Nad tekstami Kafki nie dominuje jednak wyłącznie styl, zaś ornament nie przejawia się tylko na zwyczajowej – dekoracyjnej – płaszczyźnie.

Jak gdyby w zgodzie z ową modernistyczną surowością i jej Kafkowskimi echa- mi w postaci ascezy i „głodowania”, duchowny w katedrze przemawia z niczym nieozdobionej i ciasnej ambony (mimo że zaraz obok roztacza się ambona główna, olbrzymia i bogato dekorowana), zaś jedyny ślad po ornamencie stanowią tu kontury jego w niewygodnej pozycji zgiętej postaci. Dlatego sądzę, że tym, co oplatają kamienne ornamenty mocno wrośnięte w kolumny i żebrowanie katedry, jest głos, który całkowicie opanowała wewnętrzna architektura, mowa sprowadzająca na manowce, której przekaz unosi się i rozpuszcza w nieskończonym ruchu ornamentalnych linii. Oznacza to zatem, że ornament gotyckiej przestrzeni zaraził język i współtworzą one – przynajmniej w tym miejscu – Kafkowskie pisanie? Czy też raczej to właśnie ów splątany, labiryntowy język „bez wyjścia” kształtuje wnętrze gotyckiej katedry, skrywające się w ciemnościach przed spojrzeniem? Załóżmy, że oba stwierdzenia są prawdziwe.

Spojrzenie, błądzące po słabo oświetlonych kulisach katedry, przyciągane jest przez współtworzące się przestrzeń i formę, czyli to, co Henri Focillon w kontekście sztuki ornamentalnej nazywa metamorfozą. Język pozbawiony początku, centrum i sensu rozpościera się w przestrzeni wytwarzanej przez chaotyczny spłot linii, nabiera ruchomych konturów pogrążonego w ciemności ornamentu, transformując jednocześnie całą katedrę – scenę pisania – i odciskając w niej własny gotycki charakter. Dochodzi w ten sposób do wzajemnego przenikania, współtworzenia i rezonansu języka ze sceną, do symbiozy obu tych „żywiół”. Również w tekście literackim potwierdza się zatem stwierdzenie Focillona, że „literacki ornament nie istnieje [...] sam w sobie, ale k o n f i g u r u j e s w o j e ś r o d o w i s k o, któremu nadała kształt ta oto forma”³⁹. Co więcej, nie wiadomo już, co jest właściwie w tej metamorfozie przestrzenią, a co formą, którą prowadzi granica między sceną pisania, jego figurami i językiem, które zamieszkują tę przestrzeń. Co jednak uprawnia nas do trzymania się tezy, że scena pisania jest tu sceną gotycką?

Worringer we wspomnianej książce poza konkretnymi manifestacjami artystycznymi epoki gotyku czyni przedmiotem refleksji „gotycką wolę formy”, która stanowi podstawę całego kulturowego fenomenu. Worringerowi nie chodzi przy tym o czystość, czasowo i przestrzennie precyzyjnie definiowalny gotyk, lecz o go-

śmiertelnym elementem – jako negatywną postawę wobec estetycznej manieri dekadentyzmu. Ciało zmienione zostało w tekst pod zgubnym wpływem arabesk *Jugendstil*. Cała fabuła skonstruowana jest zatem jako ironiczny i autorefleksyjny komentarz Kafki do własnej twórczości. Kolejnym argumentem Andersona świadczącym za ową stylistyczną „dieta”, jest „rozstanie z kaligrafią”: Kafka stopniowo przeszedł od pisma gotyckiego, którego uczony był w szkole, do bardziej czytelnej i prostszej łacinki (tamże, s. 173-193).

³⁹ H. Focillon *La vie des formes. Suivi de éloge de la main*, PUF, Paris 1981, s. 27; podkreślenie T.J.

tyckiego ducha, który sięga głębokiej przeszłości wczesnego północnego ornamentu (czyli ok. IV wieku), w którym jest skrycie obecny, i który objawia się również w „ukrytym gotyku” w baroku i wybranych dziełach sztuki nowoczesnej XX wieku. Charakteru tego gotyckiego fenomenu nie sposób jednak rozpoznać, nie będąc świadomym jego dominującego elementu: ornamentu. Jego prymitywna, starodawna postać reprezentowała symboliczną kryjówkę przed światem pełnym zagrożeń, „uciszenie duchowego lęku człowieka”⁴⁰, działając jako zmaterializowana forma zaklęcia. Klasyczny ornament pojawiający się w starożytności, pozbawiony w tym wydaniu bezpośredniej ekspresji, przekształca się w żywy, energiczny ruch, idealną grę organicznych tendencji wolnych od jakiejkolwiek intencji⁴¹. To, co Worringer nazywa gotycką wolą formy, wnosi do średniowiecznego germańskiego ornamentu silną treść metafizyczną i pozbawia go wszelkich tendencji mimetycznych. Ornament staje się czystą abstrakcją pozbawioną dążeń do reprodukcji natury, zaś „skłonność do gry” znamieną dla klasycznego ornamentu, zastąpiona zostaje przez „współgranie” jego linii. Abstrakcyjne, nieorganiczne linie dzięki witalności swego ruchu tworzą w ten sposób „nadorganiczny modus ekspresyjny” ornamentu⁴². Żywa, lecz nieorganiczna linia gotyckiej architektury jest zatem „hybrydycznym fenomenem”, którego manifestację określa Worringer jako „nonsensowne podżeganie ekspresji”⁴³. Miejscem tego – mówiąc słowami Heinricha Rombacha – „wydarzania się przestrzeni”⁴⁴ jest właśnie gotycka katedra, opisywana nawet nie tyle jako miejsce duchowego odpoczynku, ile jako przestrzeń zawroty głowy czy miejsce „egzaltowanej histerii”:

Wyłącznie w tej zmaksymalizowanej dynamice sił, która intensywnością ekspresji przeraża wszelki organiczny ruch, człowiek północy gotów jest zaspokoić swą potrzebę ekspresji wewnętrzną dysharmonią zmaksymalizowaną aż do patetyczności. Cierpiąc na zawrót głowy wskutek zewsząd wybuchającego *crescenda* muzyki orkiestrowej mechanicznych sił, odczuwa w duchowym zawrocie kurczową ekstazę na wyżyny, uniesienie wysooko ponad samego siebie, w nieskończoność. Jakże odległy jest on od harmonijnego Greka, którego szczęście pochodzi z zanurzenia w zadowolonym, wolnym od ekstazy spokoju delikatnego organicznego ruchu.⁴⁵

Stojąc wewnątrz gotyckiej katedry, pisze Worringer, „widzimy tylko jakiś skamieniały wertykalny ruch, jakby oswobodzony od grawitacji. Obserwujemy tylko niezmiernie silny wznoszący ruch energii, skierowany przeciwko naturalnemu ciężarowi kamienia, ściągającego w dół”⁴⁶. Dochodzi w ten sposób do paradoksalnego

⁴⁰ W. Worringer *Forms in Gothic*, s. 17.

⁴¹ Tamże, s. 32.

⁴² Tamże, s. 39.

⁴³ Tamże, s. 41.

⁴⁴ Zob. Rombach 1986.

⁴⁵ W. Worringer *Abstrakce a výtčín. Pŕspěvek k psychologii stylu*, Triáda, Praha 2001, s. 104.

⁴⁶ W. Worringer *Forms in Gothic*, s. 106.

Prezentacje

zjawiska: kamienna masa znika, a w jej „szkielecie” płynie dalej tylko niekontrolowany dynamiczny ruch ekspresji⁴⁷. Bezpośrednia ciągłość między północnym ornamentem, z charakterystyczną dla niego kompletną „degeometryzacją linii”, a „dematerializacją kamienia”, typową dla gotyckiej architektury, nie przebiega zatem wyłącznie na poziomie kompozycyjno-wizualnym, lecz również w ich ruchu: „chaotyczny spłot linii w północnym ornamencie” znajduje swe odbicie w „*ver-tigo* gotyckiej przestrzeni”⁴⁸. Złożona kompozycja gotyckiej budowli jakby zaciera ślady po swym materiale⁴⁹.

Właśnie taki sposób postrzegania gotyckiego fenomenu prowadzi nas do koncepcji rezonansu języka literackiego i architektury katedry. Nie twierdzę, że Kafka „osadził” swą scenę w przestrzeni konkretnej gotyckiej katedry, której pochodzenie sięga XIV wieku (nie chodzi tutaj o „rzeczywistą” intencję Kafki czy też „rzeczywistą” budowlę), czy też że Kafkowski narrator był pewien ekstatycznych efektów gotyckiej architektury. Stwierdzam tylko, że to, co Worringer charakteryzuje jako gotycką wolę formy, która przenika historyczne epoki, manifestacje kulturowe i różne gałęzie sztuki, odciska się w ruchu i formie języka, który przenika katedrę i równocześnie ją tworzy. Energiczny i zwodniczy przepływ pozbawiony jasnego celu, chaotyczna płatanina linii, nieobecność centrum, zawrót głowy, patos, dominacja ekspresji nad samym znaczeniem – takie są punkty wspólne Worringerskiego gotyku i pisania Kafki.

Architekstura

Nawiązując do prac Mary Ann Caws, nazwijmy ów rezonansowy efekt architeksturą⁵⁰. Przez pojęcie to rozumiem proces organicznego przenikania i wzajem-

⁴⁷ Tamże, s. 107.

⁴⁸ Tamże, s. 79, 160.

⁴⁹ Do podobnego wniosku na temat gotyckiej dematerializacji kamienia dochodzi Karsten Harries, który w książce *The Bavarian Rococo Church* (1983) charakteryzuje zasadę gotyckiej architektury jako „zwrot od tektonicznego ku organicznemu” (K. Harries *The Bavarian Rococo Church. Between Faith and Aestheticism*, Yale University Press, New Haven–London 1983, s. 76).

⁵⁰ Punktem wyjścia jest dla mnie pojęcie *architēxture*, którego Mary Ann Caws po raz pierwszy użyła w roku 1978 w związku z poetyką surrealistyczną i które stosuje następnie jako tekstualną metaforę w związku z architekturą i konstrukcją dzieła literackiego w ogólności (M.A. Caws *The Eye in the Text: Essays on Perception, Mannerist to Modern*, Princeton University Press, Princeton 1982, s. 7). Gérard Genette, który przejął termin architekstualności od Caws (zastrzegając, że autorka posługuje się nim w zupełnie innym sensie, który mu umyka), stosuje go w zmodyfikowanym, czysto literackim znaczeniu jako związek między tekstem a architektem wytwarzającym gatunek. W odniesieniu do Genettowskiego pojęcia architekstu, który ma generować kolejne teksty, owo przeoczenie jest bardziej niż „symptomatyczne”.

nego oddziaływania języka literackiego na jego przestrzeń, czyli fuzję języka i przestrzeni, którą formuje pisanie (przynależące zarówno do piszącego, jak i czytającego). W tym ujęciu tekst materializuje się i staje teksturą, architektura ulega tekstualizacji, staje się tekstem. Nie chodzi zatem o intersemiotyczne pojęcie oparte na porównaniu dwóch odmiennych, autonomicznych mediów czy kodów – języka i architektury – które poszukiwałoby punktów stycznych i różnic opartych na cechach dystynktywnych danej sfery. Architektura ta jest w o wiele większym stopniu próbą przekroczenia granic między werbalnym rozumieniem pisanego i wizualno-tektonicznym pojęciem architektury – i nie mamy tu na myśli tylko architektury artficyjalnej, lecz również architekturę pejzażu, w postaci, w jakiej konstruuje ją język literacki. Chodzi innymi słowy o widzenie i interpretację wizualności, tektoniki i taktylności pisanego oraz nasłuchiwanie werbalności i „języka” architektury. Chodzi o to, aby nie koncentrować się tak bardzo na literackim statusie tekstu i wizualnym charakterze budowli, lecz na ich wzajemnej „pracy”. Ich kulturowa dystynkcja anulowana zostaje w akcie lektury.

Nie chcę jednak twierdzić, że chodzi o koncepcję relewantną w dowolnym kontekście. Język literacki może pozostać nietknięty swym środowiskiem, „przestrzenią literacką”, i na odwrót. Pytanie, na ile przestrzeń jest tylko kulisami i czy przypadkiem każda z tych kulis nie jest w jakiś sposób istotna, znajduje odpowiedź wyłącznie w perspektywie spojrzenia literackiego. Jeśli zatem twierdziłem, że goetyk odciska się w ruchu języka, przenikając świątynię i jednocześnie ją tworząc, i próbowałem opisać ich wzajemny rezonans, to obraną metodą była właśnie inscenizacja opisanej architektury. Nie dlatego jednak, że nie mam szacunku „dla Pisma”, jak mówi duchowny w katedrze, lecz dlatego, że starałem się drobiazgowo zbadać scenę pisania, podobnie jak uczynił to na początku Józef K.

Przełożyła *Hanna Marciniak*

Prezentacje

Abstract

Tomáš JIRSA
Charles University (Prague)

From perfumed moustache to the ornaments of language. Physiognomy of writing in Franz Kafka's *Trial*

The article deals with a chapter from Franz Kafka's *Trial* through a visual mode which shapes the writing of the text. This mode is represented by the architecture of the gothic cathedral, based on Wilhelm Worringer's notion of "the gothic will to form", embodied in the figure of an ornament. The space of the cathedral inspires an approach to literary speech from the perspective of its motion and physiognomy. This staged encounter of literary speech and gothic space allows to concentrate on the anonymous "movement of writing" that passes through the text, on the understanding of its visuality and its resonance with space.

Rozmowy

Afekt, trauma i rozumienie: sztuka ponad granicami
wyobraźni

Ernst van Alphen w rozmowie z Romą Sendyką
i Katarzyną Bojarską

Katarzyna Bojarska: *Zacznijmy od jednego z najbardziej intrygujących wątków Twoich teorii i analiz, wątku, który wydaje się szczególnie istotny dla dzisiejszego kształtu humanistyki w Polsce. Chodzi mi mianowicie o szczególny sposób łączenia refleksji nad tekstem i obrazem czy też tym, co literackie i tym, co obrazowe. Powiedz proszę, jak się to wszystko zaczęło, skąd czerpałeś inspiracje, co miało największe znaczenie dla takiej, a nie innej trajektorii Twojej refleksji. Innymi słowy, jak wyglądała droga od studiów nad literaturą do studiów nad kulturą wizualną, która zdaje się prowadzić (szczególnie w ostatniej wydanej książce *Art in Mind*) w przestrzeń refleksji oryginalnej i pasjonującej? W jaki sposób wyznaczałeś tę trasę poprzez różne metodologie i strategie badawcze?*

Ernst van Alphen: Przede wszystkim chciałbym podkreślić, że od zawsze interesowałem się zarówno literaturą, jak i sztuką. A zatem wybór studiów literaturoznawczych, a nie historii sztuki był raczej przypadkowy. Równie dobrze mogło stać się odwrotnie. Studiując komparatystykę literacką (*comparative literature*) natknąłem się na semiotykę – niezwykle wówczas ważną i popularną teorię znaków. To właśnie dzięki semiotyce mogłem dokonać swobodnego przejścia od literatury (jako szczególnego systemu znaków) do innych systemów znaków, w tym do systemu znaków obrazowych, ale semiotyka pomogła mi także zrozumieć różnice między tym, w jaki sposób słowa, a w jaki obrazy wytwarzają znaczenia. Mogę zatem

Rozmowy

powiedzieć, że nie tylko moje własne zainteresowania i pasje, ale także ta szczególna teoria pozwoliły mi swobodnie poruszać się w każdej z tych przestrzeni i pomiędzy nimi. Moja pierwsza książka poświęcona była holenderskiemu pisarzowi Willemowi Brakmanowi (*Bij wijze van lezen. Verleiding en verzet van Willem Brakmans lezer*, 1988 – *As a Manner of Reading. Seduction and Resistance of Willem Brakman's Reader*), ale choć dotyczyła ona przede wszystkim literatury, dwa rozdziały tej książki poświęciłem relacjom słowa i obrazu. Twórczość Brakmana w znacznym stopniu dotyczy tego, w jaki sposób pewne obrazy wytwarzają słowa i opisy. Już na tym wstępnym etapie zainteresowały mnie rozmaite teorie dotyczące relacji słów i obrazów. Akt patrzenia może być przecież prymarnym motorem całego tekstu literackiego, który organizują obrazy, nawet jeśli w samych tych testach nie ma ilustracji.

KB: *Czy bylbys sklonny powiedziec, ze koniecznosc laczenia refleksji nad slowem i obrazem, tymi dwoma porzadkami ekspresji i reprezentacji, wynikla czy tez zostala zainspirowana jakimś konkretnym doświadczeniem czytelniczym czy też spotkaniem z jakimś konkretnym dziełem sztuki? Wspomniales już o spotkaniu z semiotyką, pytam jednak bardziej o przeżycie estetyczne, doświadczenie odbiorcze, materialne.*

EvA: Po książce o Willemie Brakmanie, a także poprzedzającej ją książce poświęconej krytyce ideologii w semiotyce (*Bang voor schennis? Inleiding in de ideologiekritiek*, 1987, *Afraid of Violation? Introduction to the Critique of Ideology*), zdecydowałem się napisać książkę o Francisie Baconie. A dlaczego? Po napisaniu rozprawy doktorskiej przygotowywałem projekt badawczy poświęcony narracyjności i postmodernizmowi i jednym z analizowanych przypadków miał być ambiwalentny status narracyjności w obrazach malarskich Francisca Bacona. Choć początkowo planowałem tylko jeden rozdział, okazało się, że to temat na całą książkę. Po prostu musiałem się z tym rozprawić. Narracyjność interesowała mnie szczególnie jako coś, co niekoniecznie musi być tekstowe czy werbalne, ale coś, co przejawia się we wszystkich mediach, także w mediach obrazowych. W tym wypadku to narratologia pozwoliła mi na analizę dzieł sztuki, na czytanie sztuki, by tak rzec.

KB: *Co zatem sprawilo, ze ruszyles stamtąd ku badaniu narracji o charakterze traumatycznym, czy to w polu twórczości obrazowej czy tekstowej, badaniu odcisków i śladów Zagłady?*

EvA: Wszystkie moje wczesne prace powstawały pod silnym wpływem teorii poststrukturalistycznych i postmodernistycznych. Wiele im wówczas zawdzięczałem i dlatego pod koniec lat 80. XX wieku dość poważnie irytowały mnie rozmaite przejawy tej upraszczającej krytyki poststrukturalizmu i postmodernizmu, które raz za razem uderzały w jedną nutę, a mianowicie, że dla poststrukturalistów nie istnieje nic poza tekstem, że rzeczywistość zawsze wytwarzana jest przez teksty; dotyczy to również rzeczywistości Zagłady, która ostatecznie istnieje wyłącznie

jako właśnie tekstowa konstrukcja czy efekt tekstu. Wtedy właśnie zdałem sobie sprawę, że chcę napisać książkę o Zagładzie, w której jasno będzie powiedziane, że w teoriach i analizach inspirowanych poststrukturalizmem niczego takiego nie ma. Książkę o konsekwencjach takiego przekonania i o tym, jak się osiąga takie cele. Poza tymi bardziej „teoretycznymi” powodami, chciałbym wspomnieć o powodach bardziej osobistych, które wiążą się z historią mojego ojca, jak również z domem, do którego się wprowadziłem. To w zasadzie ciekawa sprawa. Sprowadziłem się do Amsterdamu i kupiliśmy dom, który zaprojektował dla siebie pewien żydowski architekt, ale został wywieziony do Theresienstadt i zmarł tam, więc nigdy do tego swojego domu nie wrócił. Nagle zdałem sobie sprawę, że muszę odpowiedzieć na zasadnicze pytanie, czy możliwe jest życie w domu z taką historią. Czy ze względu na tę historię dom należy uznać za nawiedzony? A może warto uznać tę historię jako metonimię całego kraju, kontynentu? Mój dom stoi w amsterdamskiej dzielnicy żydowskiej, został zbudowany w latach 20. XX wieku i takich domów jest całe mnóstwo a każdy z nich ma podobną historię. Zdecydowałem, że aby móc mieszkać w tym domu, muszę sobie odpowiedzieć na to pytanie.

KB: *Bardzo zainteresowało mnie to, co powiedziałeś o frustracji krytyką poststrukturalizmu w kontekście Zagłady. Jakiś czas temu natknęłam się na hipotezę, że studia nad traumą, które pojawiły się w zachodniej humanistyce w latach 90. można potraktować jako bezpośrednią reakcję na abstrakcyjny charakter wysokiej teorii spod znaku poststrukturalizmu czy dekonstrukcji. Zgodnie z tą wykładnią, powrót do materialności doświadczenia historycznego, do jego licznych i różnorodnych form i śladów miał stanowić sprowadzenie teorii na powrót do życia i rzeczywistości (czy też tego, co jednak zewnętrzne wobec języka).*

EvA: Wydaje się, że można by tak powiedzieć o niektórych przypadkach studiów nad Zagładą, szczególnie kiedy sprowadzają się one do bardzo osobistych doświadczeń drugiego pokolenia i następnych po nim. Można to uznać za odejście od wysokiej teorii ku bardziej przyziemnym tematom i problemom. Jednak nigdy nie zgodziłbym się, że to samo można powiedzieć o studiach nad traumą. Teoria traumy to także w wielu aspektach niezwykle wysublimowana teoria, powstająca pod silnym wpływem poststrukturalizmu i dekonstrukcji, szczególnie jeśli weźmie się pod uwagę praktykę interpretacyjną czy teorię referencjalności. Zdaje się ona jeszcze bardziej komplikować kwestie związane z nadawaniem znaczeń i rozumieniem doświadczenia.

Roma Sendyka: *Podobnie jak czynią to sztuka i literatura w twoim ujęciu. W Art in Mind piszesz, że sztuka jest rodzajem laboratorium, w którym przeprowadza się eksperymenty dotyczące opracowywania i opanowywania tego, co dla danej kultury wciąż jest problemem. Pada tam określenie „miejsca bolesne”, pain points. Czy można rozwinąć koncepcję „bolesnych miejsc” w przestrzeni doświadczenia kulturowego? W jaki sposób traumatyczne i traumatyzujące wydarzenia, w tym Zagłada, znajdują wyraz w tym szczególnym*

Rozmowy

doświadczeniu estetycznym, tym swoistym obszarze, gdzie wytwarza się idee i wartości, nadaje im formę i uruchamia je w odpowiednich, niekiedy nieoczywistych, kontekstach?

EvA: W takich dziedzinach wiedzy jak studia nad Zagładą (bolesnym miejscem naszej kultury) naprawdę niepokoi mnie to, że wydarzenie o takim potencjale traumatycznym, i – jak powiedziałas – traumatyzującym, zostaje nie tyle przepracowane, ile ponownie odegrane. W ten sposób trauma historyczna ulega fetyszyzacji, co z kolei wywołuje tak dużą podejrzliwość wobec wszelkich prób narracyjnej reprezentacji, a szczególnie wobec prób artystycznej reprezentacji (angażującej wyobraźnię), która niekiedy niemal desakralizuje wydarzenie jako takie. W najbardziej skrajnych przejawach tej postawy nawet narracja historyczna (jako narracja) jest nie do przyjęcia, bo z góry jawi się jako (niedopuszczalna) interpretacja. Zwolennicy tego rodzaju puryzmu zwracają się w stronę archiwów w poszukiwaniu tego, co najbardziej „archiwalne”, a więc w ich wyobrażeniu najczystszej formy przedstawienia, takiej jak lista czy tabela. Jednak taka strategia powtarza jedynie gest oprawców, mistrzów biurokratycznej czystości, Nazistów. Trzeba sobie uzmysłowić, że kiedy uprzywilejowuje się archiwum (jako sposób przedstawienia danych) i pozbawia się prawa do interpretacji i wyobraźni, czystość klasyfikacji i wyliczania faktów może zaprowadzić nas do piekła systematycznego zniszczenia. Obozy koncentracyjne to w pewnym sensie ogromne archiwa. „Bolesne miejsca” takie jak Auschwitz muszą otrzymać swoje artystyczne opracowanie, które angażuje wysiłek interpretacji, wyobraźni i rozumienia, a nie powtarza procedury i ponownie odtwarza (zadaje) ból, nieustannie odgrywając te same niesamowite symptomy. Należy pozostać świadomym, by nie mnożyć powtórzeń, albo też powtarzać świadomie, by wprowadzić zmianę (zmianę rozumienia, zmianę odczuwania).

KB: *Kiedy mówisz „świadomy”, od razu przychodzą mi do głowy liczne nieświadome popędy i wybory, decyzje podejmowane zarówno przez artystów, jak i historyków wobec takich wydarzeń jak Zagłada, przemoc kolonialna czy seksualna. W obliczu tych „bolesnych miejsc” świadomość i samodyscyplina nie zawsze organizują nasze działania. Zastanawiam się, co sądzisz o tym, co z dzisiejszej perspektywy można nawet nazwać ruchem w historiografii, którego przedstawiciele podjęli trud włączenia do dyskursu historycznego słownika psychoanalizy nie tylko po to, by interpretować zdarzenia z przeszłości, ale by zachować krytyczny dystans wobec tematów, nad którymi pracowali?*

EvA: Uważam, że prace takich historyków jak Dominick LaCapra czy Saul Friedländer są niezwykle istotne, ponieważ wprowadziły do dyskursu historiografii psychoanalizę, a przez to ukazały z całą mocą pozycję, jaką historyk zajmuje wobec wybranego przez siebie przedmiotu badań. Zazwyczaj w tak zwanym dyskursie pozytywistycznym historyk pozostaje całkowicie suwerenny i zewnętrzny wobec problemu, którym się zajmuje. Jednakże tekst historyczny dotyczy nie tylko tej czy innej przeszłości, ale także tego, w jaki sposób ustanawia się i negocjuje relację z przeszłością: jak się tego dokonuje i z jakiego powodu. Zawsze chodzi tu

bowiem o relację, a nie o zamkniętą i odsuniętą na dystans przeszłość ujmowaną jako przedmiot refleksji. Mam wiele podziwu dla teoretycznych książek Friedländera – nie tyle dla jego pisania historii, ile tekstów o pisaniu historii – gdzie raz za razem dowodzi, że dyskurs historyczny ma wiele ograniczeń, także dlatego, że dyscyplina ta rządzi się regułami, których należy przestrzegać. Ograniczenia te okazują się szczególnie problematyczne, kiedy historyk mierzy się z Zagładą – wówczas bowiem okazuje się, że dyskurs historyczny musi zostać uzupełniony o inne dyskursy, konstrukcje innego rodzaju. Literatura i sztuka mogą okazać znacznie bardziej efektywne w procesie rozumienia i przepracowywania nie tyle samych przeszłych wydarzeń, co ile aktualnych śladów i odcisków na rzeczywistości, ich pamięci, widzialnego i niewidzialnego dziedzictwa.

RS: *Powiadasz zatem, że sposoby przedstawiania czy też formy, w jakie ujmuje się owe „bolesne miejsca”, o których była mowa wcześniej, należy wynajdywać raz za razem, na nowo, że nigdy nie sposób zatrzymać się na jednym z nich i uznać go za najbardziej odpowiedni, przystający dyskurs czy model ekspresji, czy wreszcie model rozumienia. Myślisz tu szczególnie o roli, jaką mają do odegrania afektywne komponenty w podejściu do Zagłady.*

EvA: Wiele modeli dyskursywnych, które się stosuje, jest nieznośnie wręcz konwencjonalnych i upowszechnionych. Te bolesne miejsca, które masz na myśli, z konieczności wypadają poza ramy tych skonwencjonalizowanych form opowieści i obrazu, wymykają się im. Zatem *pain points* zmuszają nas do wyjścia niejako poza siebie, do przekroczenia istniejących ograniczeń i wymyślenia, wyobrażenia sobie i wypracowania nowych formuł, które choć niektórym będą wydawać się nieodpowiednie, będą bardziej efektywne, umożliwią nie tylko lepsze formy rozumienia przeszłości, ale i bycia w historii.

KB: *Jeśli dobrze rozumiem, obydwoje sugerujecie, że bezapelacyjnie istnieje konieczność wypracowania alternatywnych modeli rozumienia w obliczu nie tyle traumy wydarzenia Zagłady, ile przede wszystkim tych posttraumatycznych sześćdziesięciu lat, które po nim nastąpiły i które przeformułowały i odkształciły je na wiele sposobów. Postużenie się dyskursem emocji czy afektów w kontekście kultury posttraumatycznej wydaje mi się niezwykle intrygujące i potencjalnie owocne. Zmiana języka opisu może wprowadzić współczesną humanistykę na alternatywne ścieżki krytycznej analizy i dostępu do „wydarzenia”, które nie będą zasadzać się na rozumowaniu, wyjaśnianiu i dowodzeniu. To artystyczne (literackie) strategie mają zmienić sam sens rozumienia, a sztuka i literatura jawią się jako sposoby myślenia.*

EvA: Dokładnie tak. Zazwyczaj, gdy myślimy o traumie czy osobie strumaty-zowanej, skłonni jesteśmy sądzić, że trauma przejawia się w milczeniu czy niemocie. Zajmując się tymi kwestiami, zdałem sobie sprawę, że trauma znajduje także swój wyraz w swoistej logorei; niektórzy po prostu nie są w stanie przestać mówić!

Rozmowy

To niekończąca się, kompulsywna narracja, uporczywy wysiłek złożenia świata na nowo w opowieści, raz za razem. To niezwykle interesujące: fakt, że choć ludzie ci potrafią opowiadać, nie oznacza jeszcze, że są w stanie wypowiedzieć traumę, odnieść się do niej, dać jej wyraz. Nadmiar narracji służy tutaj oddaleniu rzeczywistej konfrontacji z traumą.

KB: *Zastanawiam się, czy w tym kontekście nie powinniśmy wykorzystać potencjału słowa „performans”. Można bowiem powiedzieć, że osoba, która opowiada w sposób, który przed chwilą opisałeś, dokonuje raczej odegrania pewnych symptomów posttraumatycznych, niż opowiada historię swojego przeszłego doświadczenia.*

EvA: Jak najbardziej. Takiej osoby należy „słuchać” w zupełnie inny sposób. Innymi słowy, potencjalna publiczność takiego performansu powinna nastroić się – by tak rzec – w bardzo szczególny sposób.

RS: *Pozostanmy na chwilę przy publiczności i przyjrzyjmy się postaci stojącej z boku (by-stander). Pisałeś o tym sporo w książce o Armandzie (Armando: Vormen van Herinnering, 2000; Armando: Shaping Memory) i wydaje mi się, że z dzisiejszej perspektywy czasowej, jak również przestrzennej wątek ten jawi się jako absolutnie kluczowy dla rozumienia zarówno wojny, jak i doświadczenia powojnia.*

EvA: Jestem przekonany, że kwestie te znacznie bardziej niż z traumą wiążą się z kwestiami natury etycznej i afektywnej: na przykład z problemem winy. Pracując nad Armandem, holenderskim malarzem i poetą, naprawdę zafascynował mnie sposób, w jaki konstruuje on swoje „winne krajobrazy” (*guilty landscapes*). Zacząłem sobie zadawać pytania, dlaczego przypisywać tego rodzaju moralne wyrażenia nieczłowieczym podmiotom: krajobrazowi? Co to znaczy, że krajobraz jest winny? Czy stanowi on tutaj personifikację by-standera: tego, kto choć obecny nie zaświadcza, a jedynie trwa obok, stoi z boku, pozostaje niemy i nadal trwa, zarasta, zasłania, zapomina? Twórczość Armanda w moim odczuciu dotyczy przede wszystkim problemu obowiązku zaświadczenia nawet w sytuacjach najbardziej niemożliwych. Warto podkreślić w tym miejscu, że artysta poszukuje śladów przemocy, które niekoniecznie wywodzą się z owego pierwotnego wydarzenia, ale pojawiają się jako odegrania innej, wcześniejszej lub późniejszej przemocy.

KB: *Tu, jak się zdaje, mamy do czynienia z niemymi miejscami, a co z tymi, które „mówią”, co ze wszystkimi tymi wymownymi miejscami historii, jak Auschwitz, Umschlagplatz etc., którym nie pozwolono zarosnąć, i które przemawiają językiem muzeum czy pomnika?*

EvA: Początkowo poczułem się nieco zmieszany, że oba miejsca, Auschwitz I i Birkenau, nazywa się „muzeum”. Dlaczego właśnie tak? Ale Auschwitz rzeczywiście wygląda jak muzeum, prawie zszokowała mnie uroda tego miejsca, architekту-

ra, powtarzalność tych samych budynków: jeden obok drugiego. Będąc tam, zdałem sobie sprawę, że potrzeba niemało wyobraźni, by zrozumieć, co tam się tak naprawdę działo te siedemdziesiąt lat temu. Wciąż nie wiem, co o tym wszystkim myśleć. Bardzo mnie to niepokoi. Birkenau, choć także zostało zachowane, istnieje i jest pielęgnowane jako rodzaj zrujnowanego krajobrazu czy też krajobrazu w ruinie, który zdaje się przedstawiać ów proces zarastania czy też wypadania z pola widzenia tego, co się tu wydarzyło. To z kolei stanowi inny rodzaj przemocy – widać, jak przemoc, która się tutaj dokonała, jest odgrywana niejako przez krajobraz. To – rzecz jasna – musi być złudzenie, ponieważ zakładam, że administratorzy „muzeum” zajmują się tym terenem i nie pozwoliliby, aby zarósł on całkowicie, i z pewnością interweniują w tę przestrzeń, kiedy tylko uznają to za stosowne. Mimo to, kiedy się tam jest, ma się wrażenie, że za dwadzieścia czy trzydzieści lat wszystko to zarośnie i stanie się niewidoczne; natura zawłaszczy to na powrót. Moim zdaniem, to w sposób o wiele bardziej efektywny oddaje wrażenie tego, co się tam stało – nie wiedzę o tym, ale wrażenie, to, co wchodzi pod skórę i tam zostaje – i to w znacznie większym stopniu niż dobrze utrzymane budynki Auschwitz. Wydaje się, że to niemal przemieszczenie tej przemocy na inny poziom, na poziom natury.

RS: *Właśnie na tym polegał pomysł Oskara Hansena na pomnik-drogę Auschwitz II Birkenau, niestety odrzucony w 1958 przez byłych więźniów obozu z tego względu, że miał on ponoć odmawiać ofiarom prawa do pamięci, spychać je w zapomnienie. Hansen z zespołem, o czym niedawno przypomniła wystawa monograficzna w Tate Britain Henry’ego Moora, który przewodniczył jury konkursu i wspierał „projekt pomnika-drogi”, chciał przekreślić teren obozu ciemną linią asfaltowej, kilometrowej, szerokiej na sześćdziesiąt pięć metrów, drogi i restaurować tylko to, co znalazłoby się w jej obrębie. Pozostałe relikty podlegałyby niekontrolowanemu działaniu natury.*

KB: *Z drugiej jednak strony, kiedy myśli się o muzealnych procedurach „utrzymywania” czy wręcz konserwowania tego krajobrazu, należy pamiętać, że jego materialność, cały ten „historyczny kostium” trzeba co i raz odtwarzać i ulepszać, by się nie rozpadł. Paradoksalnie nieustannie poddaje się go rozmaitym zabiegom, by zachować jego tożsamość, by pozostał sobą. Nasza relacja wobec przeszłości Zagłady przemieściła się chyba na kolejny poziom; nazwałabym go poziomem niesamowitości.*

RS: *Patrząc na to z jeszcze innej perspektywy, jeśli pomyśli się o tym, co dzieje się z przyrodą w Birkenau w kontekście rozmaitych strategii bioartu, winny krajobraz nabiera zupełnie innych znaczeń i nie jest to już kwestia personifikacji. Natura staje się sprawcą jako świadek i jest pozostałością czy resztką w tym znaczeniu, że nawet jeśli nie przechowuje DNA ofiar, to wykorzystuje ich szczątki do własnego wzrostu. Przetrawianie przestaje zatem być przeźroczystym czy niewinnym pojęciem. Te małe brzożki rosną na prochach, a ich materiał genetyczny miesza się z materiałem tych, którzy zostali tam zamordowani. Wina spotyka się tu z obowiązkiem zaświadczenia w najbardziej radykalnym z możliwych sensów. Życie mimo wszystko.*

Rozmowy

EvA: W kontekście Birkenau najodpowiedniejszym terminem wydaje mi się dezintegracja, ale w obliczu tego, co powiedziałaś przed chwilą, jeszcze trafniejsze wydaje się rozproszenie; rozproszenie formy w rodzaj bezforemności. Oprawca staje się tu tym samym podmiotem, co ów radykalny świadek, o którym wspominasz – to natura. To, jak się zdaje, sedno tej niepokojącej ambiwalencji.

KB: *Skoro mówimy o obozie, przypomnijmy, że jeden z rozdziałów swojej książki Art in Mind poświęciłeś słynnej pracy Zbigniewa Libery Lego. Obóz koncentracyjny (1996), którą analizowałeś obok innych przykładów sztuki współczesnej wykorzystujących zabawki do mówienia o kondycji świata po Zagładzie, o sztuce raczej prowokującej niż upamiętniającej. Czy istnieją granice „zabawy w Holocaust”?*

EvA: Oczywiście nie mogę udzielić żadnej ogólnej odpowiedzi na to pytanie. Chcę jednak powiedzieć, że praca Libery wydaje mi się tak ważna, ponieważ wskazuje na to, że nauczanie o Zagładzie poniosło porażkę na wielu frontach. Przede wszystkim nadmiar tekstów o Zagładzie, jak również skonwencjonalizowane (a przez to pozbawione realnej siły oddziaływania) wizyty w miejscach upamiętniania wydarzeń historycznych doprowadziły paradoksalnie do znieczulenia na szok wobec tego traumatycznego zdarzenia. W moim przekonaniu problem polega nie na tym, że nie wiemy dość o Zagładzie, ale raczej na tym, że znudziła nam się ta wiedza i nie chcemy słuchać tej samej historii na nowo. Zadanie polega zatem dziś na tym, by przekazać tę przeszłość w sposób afektywny, tak, by naprawdę dotykała i poruszała nas emocjonalnie. Libera w sposób świadomy unika opowiadania o Zagładzie i zmusza nas, odbiorców do tego, byśmy zmierzyli się z tym tematem i tym zdarzeniem na innej płaszczyźnie, nawet jeśli nie w sposób bezpośredni. Chodzi tu przede wszystkim o utożsamienie z oprawcą i odrzucenie fantazji o wyraźnym podziale na katów i ofiary. To, jak sądzę, źródło całej kontrowersji. Abstrakcyjne i mroczne zło, które przychodzi z zewnątrz (naziści) staje się złem we mnie samym. Libera pozbawia mnie komfortu identyfikacji z ofiarą i sprawia, że czuję się nie tylko nieswojo z samym sobą, ale i nie jestem już sam ze sobą bezpieczny; staję się jeśli nie winny, to przynajmniej uwikłany, i jeśli nawet nie w samą Zagładę, to być może w inne wydarzenia natury historycznej czy politycznej, które niosą ze sobą potencjał traumatyzujący. To bardzo mocne.

KB: *A zatem fikcja przed i ponad faktami?*

EvA: Fakty są niezmiernie ważne, ale fakty to nie wszystko. Potrzebujemy czegoś więcej, by pracować nad przeszłością i ją przepracowywać.

RS: *Pamięć nie mieści się w faktach i nie zasadza się wyłącznie na nich. I jeśli pomyśleć o międzypokoleniowym przekazywaniu historii, pamięci czy afektów, to przekaz ten pełen jest „fikcji” różnego rodzaju. To, co Marianne Hirsch nazywa „postpamięcią” („Żałoba i postpamięć”, przeł. K. Bojarska, Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczes-*

nej humanistyki, red. E. Domańska, Poznań 2011) – istotny składnik tożsamości drugiego i trzeciego powojennego pokolenia – pełna jest „fikcji”, o których tu mówimy. *Jaki jest Twój stosunek do postpamięci?*

EvA: Mój problem z tym terminem polega na tym, że Hirsch zdaje się sugerować, iż pierwotna trauma ocalonego może w jakimś sensie przenosić się na jego potomstwo, z pokolenia na pokolenie i że przekaz ten przyjmuje kształt pamięci. Oczywiście nie mam zastrzeżeń do znaczenia tego „post”, ale wydaje mi się, że „pamięć” nie jest tu trafnym terminem. Drugie i trzecie pokolenie nie cierpią na nadmiar pamięci, ale z zupełnie innego powodu. Moim zdaniem wiąże się to z praktykami upodmiotawiania i utożsamiania, z mówieniem o przemilczeniach i ich interpretacją. To raczej kwestia braku pamięci niż jej samej i poczucia winy związanej z tym brakiem. Tu leży sedno mojego sporu z Marianne Hirsch.

KB: Zgadzam się z Tobą. Wydaje się, że reakcja na strauumatyzowane i traumatyzujące pokolenie ojców i matek może być bardzo różna, a niekiedy wiązać się z podejmowaniem działań o bardzo dramatycznym charakterze. Nie ma jednak wątpliwości co do tego, że w każdym z tych przypadków (bez względu na to, jak bardzo byłyby one odmienne) dochodzi do przekazu na wielu (świadomych i nieświadomych) poziomach i wieloma środkami, czy to za pośrednictwem narracji, czy przemilczeń, pozawerbalnych gestów czy grymasów, dynamiki rodzinnej etc. Kusi mnie, by powiedzieć, że teoria afektów ma tu do odegrania niebagatelną rolę. Chodzi mi przede wszystkim o możliwość przyszpilenia i nazwania tych „momentów”, nadania im formy i dostępu do innego rodzaju wiedzy o nich, być może wiedzy afektywnej. Przekonuje mnie to, co piszesz w artykule o afektywnych zabiegach sztuki i literatury, że aby dziś sztuka i literatura miały realną siłę oddziaływania i potencjał zmiany rzeczywistości, muszą one oddziaływać przede wszystkim na płaszczyźnie afektywnej, nie przekazywać informacji czy znaczeń. Jak w tym kontekście wygląda relacja między formą i treścią dzieła?

EvA: Prawdziwa sztuka czy literatura nie mogą zostać zredukowane wyłącznie do tego, o czym są. Czasami są po prostu o niczym, a mimo to mają ogromne znaczenie, oddziałują z dużą siłą, kształtując postawy i działania. Znów trudno jest mi udzielić ogólnej odpowiedzi co do tego, jak powinna wyglądać sztuka oddziałująca w sposób afektywny. Każdorazowo wydaje się, że jest to kwestia aktu interpretacji, patrzenia czy lektury.

Weźmy na przykład artystyczne praktyki, które analizuję w mojej najnowszej książce poświęconej archiwom. Artyści tacy jak On Kawara czy Marcel Duchamp posługując się archiwami i dekonstruując ich konwencjonalne formy wskazują właśnie na brak wszelkiego afektywnego komponentu w klasycznej idei archiwum. Ale pamiętajmy, że brak afektu to także afekt. W wypadku Ona Kawary będzie to radykalny chłód i wycofanie wszelkich emocji bijące z jego obrazów-dat: każdego dnia wykonywanie tego samego gestu artystycznego (i egzystencjalnego) przez dekady. On staje się niemalże pozbawioną emocji maszyną, kronikarzem apatii.

Rozmowy

RS: *A jednak struktura powtórzenia wskazuje także na coś niezwykle istotnego dla konstrukcji i reprezentacji doświadczenia, na powrót tego, co wyparte. Myślę tu przede wszystkim o pracy innego artysty, Wojciecha Wilczyka i jego serii fotograficznej Niewinne oko nie istnieje (2009) oraz ponownym wylanianiu się, a właściwie pojawianiu się poprzez powtórzenie tego, co w innym wypadku pozostałoby niewidoczne. Wydaje mi się, że często przeoczymy afektywne, ale i estetyczne aspekty archiwum, a może świadomie je pomijamy.*

EvA: Masz rację. Sądzę, że problem z pojęciem afekt wynika częściowo z tego, że przyjęło się kojarzyć afekt z bardzo silnymi emocjami, czy to pozytywnymi, czy negatywnymi. Tymczasem, jak już wspomniałem, całkowity brak emocji to także afekt. Wykracza on poza to, co emocjonalne i poza to, co intelektualne. Idąc tropem Gillesa Deleuze'a można powiedzieć, że chodzi tu przede wszystkim o intensywność, która nas dotyka i na nas się odciska, pozostawia ślad, a przez to nas przekształca (nawet jeśli owo przekształcenie nie zostanie we właściwym czasie rozpoznane czy uświadomione). Sztuka i literatura oddziałujące na płaszczyźnie afektywnej wytwarzają wszelkiego rodzaju intensywności czy konstelacje pobudzeń, które nie muszą pociągać za sobą żadnych konkretnych znaczeń, które nigdy nie poddają się łatwym kategoryzacjom czy klasyfikacjom, a mimo to są niezwykle znaczące i produktywne. Dotykają nas, a my musimy przetwarzać te momenty dotknięcia.

KB: *We wspomnianym już artykule Affective Operations of Art and Literature, podążając za słowami Felixa Gonzaleza-Torresa, zdajesz się twierdzić, że te intensywności, które wytwarzają dzieła sztuki mają nas szokować czy też skłaniać do działań politycznych. Innymi słowy, jeśli sztuka chce stać się na powrót polityczna, powinna skoncentrować się na konstruowaniu przekazu na płaszczyźnie afektywnej, czy tak?*

EvA: Dokładnie tak. Afekty skłaniają do myślenia, co znaczy, że ostatecznie nie mają one swojego własnego, osobnego znaczenia, ale mają siłę, siłę mobilizacji.

KB: *A jak miałyby wyglądać ta afektywna mobilizacja w sali wykładowej, w kontekście wytwarzania i przekazywania wiedzy w przestrzeni uniwersyteckiej? Czy i tam jest miejsce na działania afektywne? Czyż nie spotkają się one natychmiast ze sprzeciwem ze strony studentów, którzy jednak wciąż chcą wierzyć w (intelektualny) autorytet tego, kto tę wiedzę przekazuje?*

RS: *Moje doświadczenia prowadzenia zajęć na tematy związane z Zagładą przeczą tej tezie. Studenci zdają się oczekiwać czegoś więcej poza intelektualnym zaangażowaniem, wręcz domagają się, by zrezygnować z pozycji wiedzy, odrzucić chłodny obiektywizm. Oczekują również, że sami zostaną do głębi poruszeni przez to, czym się zajmujemy, że poczną dyskomfort. Wciąż wydaje mi się to dziwne i trudne do „emocjonalnego opracowania”, kiedy sama muszę się z tym mierzyć na zajęciach. To „afektywne pragnienie” jest*

może tym, o czym mówiliście w kontekście „zatrucia”, o którym wspominał Libera prezentując Lego. Edukacja wobec „bolesnych punktów” musi być dziś już inna.

EvA: *Pamiętajmy jednak, że w kontekście nauczania o Zagładzie (i innych traumach historycznych) mamy do czynienia z bardzo rygorystycznymi regułami, które rządzą tym, co można i należy odczuwać, co i jak można myśleć, gdzie kończą się ramy dopuszczalnych interpretacji czy wycieczek wyobraźni. Nazwałbym to etykietą holocaustowej edukacji.*

KB: Być może zatem teoria afektów mogłaby posłużyć jako rodzaj metateorii wobec innych praktyk teoretycznych a może bardziej praktyk interpretacyjnych. Innymi słowy, może warto potraktować ją jako rodzaj krytycznego ujęcia własnej postawy krytycznej i stosowanych procedur badawczych.

EvA: Z pewnością. Wydaje mi się, że to konieczne dopełnienie praktyk badawczych, pedagogicznych, strategii autorskich i operacji krytycznych. To szczególnie cenne w środowisku, którego dynamikę organizuje nieustanna wymiana informacji, przesyt danych i faktów, w środowisku skażonym tym nadmiarem. Informacje są absolutnie niezbędne, ale ich przedawkowanie paraliżuje działanie, wywołuje stagnację i apatię, działa przeciw pamięci.

Rozmowy

Abstract

Ernst van ALPHEN
Leiden University (the Netherlands)

**Affect, trauma and understanding: art beyond the limits
of imagination.**

**Ernst van Alphen in conversation with Roma Sendyka
and Katarzyna Bojarska**

The conversation begins with the question of an intellectual and academic formation known as the visual studies as well as with the personal experience of the scholar who moved from the field of literature to the studies on visual culture and the Holocaust representations. Among the issues discussed are those related to the concept of history, time, trauma and representation in the light of the critique of poststructuralism as well as in relation to the notion of the archive and the affect theory. The interlocutors concentrate on the problematic status of the transmission of knowledge, limitations of traditional pedagogy and historiography, and the role of psychoanalysis in the study of the past. They relate to and discuss both artistic projects and their own research and didactic experience.

Dociekania

Aleksandra SZCZEPAN

Realizm i trauma – rekonesans

W humanistyce ostatnich lat szczególnie interesujący wydaje się zanik kategorii realizmu w rozpoznaniach teoretycznych i interpretacyjnych dotyczących zarówno literatury świadectwa, która „jest najbardziej ze wszystkich rodzajów literackich związana z pojęciami autentyczności i referencyjności”¹, jak i literatury powojennej w ogóle. W badaniach nad literackimi przedstawieniami Holokaustu dominuje jednak stanowisko, które dużą wagę przywiązuje do rozważania tej problematyki w kontekście zaświadczenia, przekazywania wiedzy o pewnym obiektywnym, choć często niemal niemożliwym do artykulacji, wydarzeniu, w kategoriach prawdy, historii i pamięci. Wydaje się więc, że komponent realistyczny jest nieuchronnie wpisany w ten dyskurs teoretyczny, natomiast należy się zastanowić, dlaczego w tym przypadku roszczenie do prawdziwości i etyczne zobowiązanie zaświadczenia nie konotują automatycznie mówienia o realistyczności takich przedstawień. Równocześnie wzrost znaczenia zewnętrznej legitymizacji literatury powojennej i jej „mimetycznych powinności” oraz wysoki stopień niefabularności i gatunkowej pograniczności z literaturą faktu zdaje się jednak uprawomocniać intuicję, wedle której realistyczna lektura tych dzieł jest nie tylko uprawnomocniona, ale i pożądana.

Jednakże aby zastosowanie tej kategorii w ogóle było możliwe, koniecznych jest kilka teoretycznych ustaleń i redefinicji. Abstrahując od teorii realizmu for-

¹ T. Vogler *Witness and Memory: The Discourse of Trauma*, ed. A. Douglas, T.A. Vogler, Routledge, New York 2003, s. 174; cyt. za: H. White *Realizm figuralny w literaturze świadectwa*, przeł. E. Domańska, w: tegoż *Proza historyczna*, red. E. Domańska, Universitas, Kraków 2009, s. 202.

mułowanych w filozofii, w dziedzinach zarówno ontologii, jak i epistemologii oraz semantyki, na gruncie literaturoznawstwa wymienić można trzy kluczowe zastosowania określenia „realistyczny”: realistyczny jako prawdopodobny, przeciwstawiony fantastyczności; realistyczny w odniesieniu do konwencji lub prądu w historii literatury; wreszcie realistyczny jako będący efektem zabiegów formalnych, określeniem pewnego stylu, którego najważniejszym postulatem jest mimetyczność. W każdym z tych przypadków realizm konotuje skojarzenia jeśli nie negatywne, to neutralne, a sama ta kategoria wydaje się mieć nikłą wartość operacyjną w odniesieniu do współczesnych badań literaturoznawczych.

Zwykle realizm wartościowany był negatywnie w zestawieniu z dwoma dominującymi w ostatnim stuleciu formacjami społeczno-kulturowymi: modernizmem i postmodernizmem, przedstawiany jako przeciwieństwo samoświadomych praktyk literatury modernistycznej i postmodernistycznej. Opozycja modernizm – realizm opiera się na przyznawaniu temu pierwszemu aktywnej estetycznie praktyki i inwencji; realizm ewokuje pojęcia biernego kopiowania i odbijania, podporządkowanego zewnętrznej rzeczywistości.

Ponadto pojęcie realizmu przez wielu badaczy i twórców utożsamione zostało z XIX-wieczną szkołą wielkich realistów i ich późniejszych naśladowców. Symbolem zastałych konwencji realistycznych epigońskiej prozy stało się zdanie: „Markiza wyszła z domu o piątej”, pojawiające się w *Donosach rzeczywistości* Białoszewskiego („Na Przybosia. Raz go spytałem: – pan nie chciał nigdy pisać prozy? – no nie, no jakbym mógł pisać takimi zdaniami: «Markiza wyszła z domu o piątej»”), wedle relacji Bretona sformułowane pierwotnie przez Valéry’ego². Uwikłanie w mieszczańską ideologię i wspieranie przestarzałego porządku pod pozorem neutralności i obiektywizmu zarzucali poetyce realistycznej twórcy i teoretycy spod znaku francuskiej Nowej Powieści – przede wszystkim Alain Robbe-Grillet i Jean Ricardou (głównym celem ich ataków stał się balzakowski opis) oraz badacze z kręgu strukturalizmu, z Rolandem Barthes’em na czele. Barthes w swym słynnym tekście o efekcie realności zarzuca praktyce realistycznej symulowanie odniesienia do rzeczywistości przez nagromadzenie zbędnych szczegółów opisowych. W *Stylu powieści* stwierdza ponadto, że wszystkie techniki narracji w powieści realistycznej: czas *passé simple*, „którego jedyną funkcją jest jak najszybsze połączenie przyczyny z celem”³, użycie trzeciej osoby, chronologiczne następstwo zdarzeń, linearny przebieg intrygi, finitywność epizodu konstituują świat pewny, spójny, jednogłosowy i czytelny.

² Nathalie Sarraute w *Erze podejrzliwości* pisze: „Toteż kiedy [pisarz] zamierza opowiedzieć jakąś historię i wie, że będzie musiał napisać pod szyderczym okiem czytelnika: «Markiza wyszła o piątej», zaczyna się wahać, traci odwagę, nie, naprawdę, nie może”. Cyt. za: N. Sarraute *Era podejrzliwości*, przeł. W. Bienkowska, „Twórczość” 1959 nr 5.

³ R. Barthes *Pisanie powieściowe*, w: tegoż *Stopień zero pisanie*, przeł. K. Kot, Aletheia, Warszawa 2009, s. 39.

Szczepan Realizm i trauma – rekonesans

Kiedy powieściopisarz opowiada – pisze Barthes – że markiza wyszła o piątej, owe wydarzenia wywodzą się z pewnego „kiedyś” bez grubości; wyzwolone z turbulencji egzystencji, mają stabilność i wzorzec niczym jakaś algebra, są wspomnieniem, ale użytecznym, którym zainteresowanie liczy się o wiele bardziej od jego trwania.⁴

Badanie zagadnienia realizmu, a zatem i referencjalności w odniesieniu do świadectw Holokaustu natrafia na podstawową trudność. W podejściu do zagadnienia Szoa współlistnieją dwie zwalczające się nawzajem tendencje: realistyczna i antyrealistyczna. Wedle pierwszej Holokaust jest możliwy do poznania i wiedza o nim może zostać przekazana w formie historycznej narracji; antyrealiści twierdzą zaś, że Szoa była doświadczeniem tak unikalnym, że niemożliwym do konceptualizacji w tradycyjnie pojętym modelu wiedzy i przekazania w uznanych formach reprezentacji, radykalnie obcym standardom dyskursu historycznego, kulturowego czy autobiograficznego. Codziennność i ekstremalność, które są elementami doświadczenia traumatycznego, dzieli wedle tego stanowiska przepaść niemożliwa do pokonania i przekazania w narracji⁵. W tak rozumianym podziale realistami będą Zygmunt Bauman i Hannah Arendt, znajdujący w Holokauście wytłumaczalne przedłużenie pewnej logiki kultury, konsekwencję projektu nowoczesności; antyrealistami natomiast – Elie Wiesel, Claude Lanzmann i Jean-François Lyotard, podkreślający unikatowość i pierwotną niezrozumiałość tego wydarzenia. Nagłące wydaje się więc odnalezienie takiej teoretycznej wykładni, która wyjdzie poza aporię zaprezentowanych wyżej stanowisk. Przy całkowitym uznaniu unikalności Szoa jako przedmiotu namysłu teoretycznego, trudno jednak zaprzeczyć jego podstawowemu związkowi z problematyką reprezentacji i prawdy. Tak więc gdy określenie „realistyczny” w znaczeniu „prawdopodobny” w przypadku świadectwa Zagłady nie wydaje się odpowiednie czy możliwe do zastosowania, sam postulat realistyczności jako rozumianej w pewien sposób mimetyczności okazuje się już konieczny do rozważenia.

Co istotne, realizm, w odróżnieniu od wszelkich innych estetyk, stawia w swoim centrum kwestię poznawczą, implikuje możliwość wiedzy⁶. Jednocześnie, równoległe do aspektu epistemologicznego, rości sobie prawa do reprezentowania wartości estetycznych. Te dwa tryby realizmu wykluczają się nawzajem: jeśli bowiem utwór realistyczny ma dokładnie kopiować rzeczywistość, zapomnieć musi o artystycznej wartości, jeśli zaś autor za cel stawia sobie estetyczną spójność, skazuje dzieło na iluzoryczny charakter. Dario Villanueva nazywa te dwie perspektywy w myśleniu o realizmie błędem genetycznym i formalnym⁷. Dopiero ich prze-

⁴ Tamże.

⁵ Por. M. Rothberg *Traumatic Realism. The Demands of Holocaust Representation*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2000, s. 4.

⁶ Por. F. Jameson *Signatures of the Visible*, Routledge, New York–London 1992, s. 158.

⁷ D. Villanueva *Theories of Literary Realism*, przeł. M.I. Spariosu, S. Garcia-Castanon, State University of New York Press, New York 1997, s. 22, 39.

kroczenie może zaowocować pełniejszą i bardziej owocną teorią. Ponadto, co postaram się udowodnić, redefinicja kategorii realizmu w odniesieniu do literatury świadectwa wymagać musi rozszerzenia tego konceptu do pewnego ogólniejszego modelu teoretycznego, który mógłby scalić w swym namyśle różnorodne zjawiska w literaturze ostatnich czasów.

Dostrzeżenie złożonych relacji struktur narracyjnych i roszczeń prawdziwościowych – pisze Dominick LaCapra – pozwala na inne rozumienie modernistycznego i postmodernistycznego realizmu – włączając tu także zjawisko określane jako *realizm traumatyczny* – w którym zgodność nie będzie już pojmowana w kategoriach pozytywistycznych czy esencjalistycznych, ale jako metafora relacji referencyjnej (lub roszczenia prawdziwościowego) o charakterze mniej lub bardziej bezpośrednim [...]. Ponadto można uznać, że roszczenia prawdziwościowe wysuwane przez historiografię, zarówno na poziomie zdarzeń, jak i struktur, mogą być także rozważane w dyskusji o sztuce (w tym literaturze pięknej) i w jej krytyce, co zwłaszcza narzuca się w odniesieniu do wydarzeń ekstremalnych, które wciąż w szczególny sposób nas dotyczą. [...] Roszczenia prawdziwościowe w istotnym stopniu dotyczą dzieł sztuki w wymiarze ich struktur czy procedur fabulacji.⁸

Za próbę przeformułowania tej problematyki uznać można propozycję Daria Villanuevy, który postuluje wyzwolenie kategorii realizmu z genetyczno-formalnych fantazmatów i odczytanie jej w perspektywie jego produktywności i pragmatyczności. Rozwiązanie znajduje on w realizmie intencjonalnym, którego korzenie tkwią w fenomenologii spod znaku Romana Ingardena oraz w szkole recepcji (Reader Response Criticism). Parafrazując tezę Isera, Villanueva twierdzi, że realizm nie jest przedmiotem do zdefiniowania, ale efektem, który ma zostać doświadczony⁹. Realizm konstytuuje się w działaniu, w akcie lektury. „Literacki realizm jest przede wszystkim pragmatycznym fenomenem będącym rezultatem dokonania przez czytelnika indywidualnej projekcji wizji zewnętrznego świata i nałożenia jej na wewnętrzny świat sugerowany przez tekst”¹⁰. Intencjonalny realizm wytwarzany jest przez odbiorcę, który zawsze dąży, niezależnie od literackich kompetencji, do wytworzenia go w swoich aktualizacjach tekstu. Nawet jeśli realizm nie posiada jasných wyznaczników formalnych, możemy poszukiwać literackich form, które stymulują realistyczną aktualizację tekstu. W tym rozumieniu realizm nie jest kwestią konkretnego stylu, ale raczej metody lektury.

Jednak w przypadku literatury Zagłady taka koncepcja realizmu napotyka pewne istotne przeszkody. Po pierwsze więc, niedookreślone miejsca w narracji, które czytelnik w akcie konkretyzacji ma uzupełniać, w tekście będącym zapisem pewnej traumy nabierają całkowicie odmiennych znaczeń. W tym przypadku opisane doświadczenie nie może zostać scalone w akcie czytelniczej inwencji, bowiem sam tekst

⁸ D. LaCapra *Pisanie historii, pisanie traumy*, w: *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, red. T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska, Oficyna, Łódź 2009, s. 508, 509.

⁹ D. Villanueva *Theories...*, s. 51.

¹⁰ Tamże, s. 87 (przeł. A.S.).

ma być świadectwem niemożliwości takiego działania, dowodem pierwotnej niemoocy reprezentacji. Gdyby nawet wydawało się to możliwe – chociażby przez wzgląd na wielość świadectw dotyczących tego samego wydarzenia czy zjawiska¹¹ – sam etyczny nakaz towarzyszący lekturze takiego tekstu zmusza nas do zaprzestania tych starań. Cathy Caruth podkreśla, że w tym przypadku „stajemy w obliczu trudności słuchania i odpowiadania [...] w sposób, który nie zatraci ich [świadectw] oddziaływania, nie redukuje ich do klisz lub nie zmienia ich w tę samą historię”¹². Po drugie, realizm jako pewne wydarzenie rozgrywające się w przestrzeni między czytelnikiem a tekstem, indywidualna projekcja czytelnika na tekst, w przypadku literatury Zagłady natrafia na zasadniczy warunek etyczny: w sytuacji, gdy jest on odbiorcą świadectwa, jego obowiązkiem jest przyjęcie go w całości, okazanie empatii, ale nie identyfikowanie się z ofiarą, substytuowanie jej¹³.

Nieco inaczej redefiniuje kategorię realizmu Frederic Jameson. Postuluje on pomyślenie realizmu w kategoriach demiurgicznego tworzenia, a przez to nadanie mu pozytywnych konotacji. Jednocześnie, aby koncepcja realizmu była żywotna, musi on spełniać oba wymagania: epistemologiczne i estetyczne w konstytutywnym dla niego napięciu i niewspółmierności. Ponadto badacz proponuje dialektyczne rozumienie triady realizm–modernizm–postmodernizm jako etapów procesu historycznego, nie tylko jako wyznaczników stylistycznych, ale określeń kultury, jej logiki jako całości¹⁴. Realizm w tej trajektorii łączy się z podbojem kulturalnej, ideologicznej i narracyjnej sfery przez nową klasę lub grupę. Ten „moment realizmu” śledzić możemy również w pomniejszych, na wpół autonomicznych sekwencjach kultury: filmie, literaturze afroamerykańskiej etc.

Rozważając ustalenia Lukácsa, Jameson postuluje, by związek między sztuką i społeczeństwem uwolnić od teorii odbicia przez zastosowanie koncepcji, wedle której kontekst społeczny (obejmujący również historię form i kondycję języka narodowego) potraktować należy jako sytuację, problem, dylemat, „pytanie” – na które praca sztuki jest pewnym wyobrażonym rozwiązaniem lub odpowiedzią¹⁵. Ponadto przemyslenie realizmu w kategoriach ideologii, rozumianej nie jako błąd,

¹¹ Hayden White pisze: „Z pewnością można założyć, że fakty tego rodzaju wyznaczają limit rodzajów opowieści, które mogą być właściwie (w sensie zarówno zgodności z prawdą, jak i odpowiedniości) o nich opowiedziane tylko wówczas, gdy wierzymy, że same wydarzenia układają się w jakąś opowieść i posiadają rodzaj fabularnego sensu”. Za: H. White *Fabularyzacja historyczna a problem prawdy*, przeł. E. Domańska, w: tegoż *Poetyka pisarstwa historycznego*, wybór i red. E. Domańska, M. Wilczyński, Universitas, Kraków 2000, s. 215.

¹² C. Caruth *Preface*, w: *Trauma: Explorations in Memory*, ed. C. Caruth, John Hopkins University Press, Baltimore–London 1995, s. VII (przeł. A.S.).

¹³ Por. D. LaCapra *Trauma, Absence, Loss*, „Critical Inquiry” 1999 vol. 25, no. 4, s. 696-727.

¹⁴ F. Jameson *Signatures...*, s. 155.

¹⁵ Tamże, s. 164.

fałszywa świadomość, lecz forma wiedzy, społeczne czy kognitywne odwzorowanie świata, nadaje tej kategorii szczególnie ważki epistemologicznie wymiar – możliwość produkowania wiedzy o świecie.

Spojrzenie na realizm nie z perspektywy zagadnienia reprezentacji, ale narracji pozwala Jamesonowi łatwo uporać się z problemem prawdopodobieństwa i kopiowania rzeczywistości. Realizm i jego narracyjne formy mają moc „programowania” czytelników: wywierania na nich aktywnego wpływu, poszerzania ich doświadczenia, projektowania nowych pozycji podmiotu w na nowo zarysowanej przestrzeni. Odwołując się do koncepcji kodu ograniczonego i rozszerzonego Basila Bernsteina, Jameson nadaje realizmowi twórczą moc wprowadzania nowego doświadczenia do głównego nurtu kultury: realizm określa sytuację jednostek, których kod ograniczony staje się, przez wprowadzenie nowego typu rozumienia i przedstawiania rzeczywistości, kodem uniwersalnym. Jednak tego rodzaju historyczne rozumienie realizmu wymaga od jego teoretyków określenia i wytłumaczenia sytuacji, w której realizm nie może dłużej funkcjonować, być historycznie i formalnie możliwy lub przybrać niespodziewane czy transgresyjne formy¹⁶.

Taka interpretacja realizmu zbliża się do rozumienia go jako praktyki aktualnego wyrażania rzeczywistości, światopoglądowej postawy zbliżenia do realności, języka doświadczenia teraźniejszości, chwytającego nową rzeczywistość *in statu nascendi*. Do nowego realizmu nawoływał chociażby Robbe-Grillet, równoległe do wygłaszanej krytyki pod adresem ideologicznych uwikłań starego porządku. „Wszyscy pisarze myślą, że są realistami”¹⁷ – pisał w jednym ze swoich szkiców – realizmem zawsze jest to, co nowa szkoła próbuje wnieść przeciwko starej. Kiedy bowiem uznane sposoby mówienia stają się jedynie bezduszną receptą, akademizmem z gronem epigonów, pojawiają się od razu apele powrotu do rzeczywistości, którą wyrazić mają nowe formy przedstawiania. Odkrycie rzeczywistości tylko kontynuuje pochod naprzód i porzucenie zużytego języka. Sztuka bowiem nieprzerwanie stawia się sama pod znakiem zapytania, w pochodzie ewolucji i rewolucji dokonuje nieustannego odrodzenia. Równocześnie zamiana naszej wiedzy o świecie i człowieku wymusza nowe sposoby odnoszenia się do rzeczywistości.

Właśnie do koncepcji Jamesona nawiązuje Michael Rothberg, szukając zastosowania kategorii realizmu w rozważaniach dotyczących reprezentacji i rozumienia Holocaustu. Triadę społeczno-estetycznych kategorii realizmu, modernizmu i postmodernizmu wiąże z żądaniami, jakie stawia przed literaturą konfrontacja z Zagładą¹⁸. W odróżnieniu od Jamesona nie traktuje jednak tych pojęć dialektycznie i teleologicznie, dystansuje się również od powszechnego poglądu, wedle którego Holocaust stanowi cezurę między modernizmem a postmodernizmem¹⁹.

¹⁶ Tamże, s. 167.

¹⁷ A. Robbe-Grillet *Du réalisme à la réalité*, w: tegoż *Pour un nouveau roman*, Les Éditions de Minuit, Paris 1963, s. 171 (przeł. A.S.).

¹⁸ M. Rothberg *Traumatic Realism...*, s. 7.

¹⁹ Tamże, s. 277.

Realizm, modernizm i postmodernizm nie są tu rozumiane jako style czy okresy, lecz jako współzależne elementy, konstytuujące złożony system rozumienia, jako ciągła odpowiedź na żądania historii (w reprezentacji historycznego wydarzenia realistyczny komponent tekstu problematyzuje strategię odnoszenia się do rzeczywistości i przedstawiania jej; modernistyczny – rozważa zdolność transparentnego dokumentowania historii; postmodernistyczny – odpowiada na polityczne i ekonomiczne warunki swojego pojawiania się i publicznej cyrkulacji).

W związku z trudnościami w stworzeniu rozpoznawalnej narracji o Zagładzie kwestia dokumentacji i realistycznego przedstawienia nabiera znaczenia, jednak iluzoryczny charakter realizmu jako doktryny literackiej tworzy oczywistą trudność w posługiwaniu się tą kategorią w rozważaniach o literaturze świadectwa. Dla Rothberga sprzeczność ta, podobnie jak dla Jamesona, może stać się jednak przyczynkiem do odrodzenia realizmu. „Dyskusja o realizmie zaczyna się wraz z pytaniem, jak przedstawiać przestrzeń koncentracyjnego uniwersum i dochodzi do rozpoznania, że przestrzeń ta może być reprezentowana jedynie traumatycznie jako zapis repetytywnej struktury czasu”²⁰.

Proponowany realizm traumatyczny Rothberg określa zarówno jako praktykę twórczą, jak i „sposób reprezentacji i historycznego poznania”²¹. Jego charakterystyka przebiega jednak w negatywnym odniesieniu do istniejących dotychczas modeli. Przywołując koncepcje Lukácsa, Auerbacha i Prendergasta, zauważa jednocześnie ich nieprzystawalność i niewydolność w opisywaniu literatury Zagłady. Również pozytywnie wartościująca epistemologiczne możliwości realizmu propozycja Jamesona nie wydaje się wystarczająca w konfrontacji z literaturą Szoa. Dyskurs Holokaustu podziela realistyczne pragnienie referencji i spójności, którą zapewnić może jedynie narracja, oraz bez wątpienia usiłuje „programować” czytelników; wytwarza jednak odmienne relacje między pisarzem, czytelnikiem i wydarzeniem. Zamiast widzieć w modusie realistycznym próbę odbicia traumatycznego wydarzenia w akcie pasywnej mimesis, Rothberg proponuje „traumatyczny realizm będący dążeniem do wytworzenia traumatycznego zdarzenia jako przedmiotu wiedzy i do zaprogramowania, a w ten sposób przemienienia swoich czytelników tak, aby byli zmuszeni uznać swój związek z posttraumatyczną kulturą”²². Realizm ten jest również antyideologiczny: nie produkuje bowiem wyobrażonego rozwiązania, lecz raczej prowokuje czytelników do rozpoznania nieobecności realnego.

Realizm traumatyczny wyraża strukturalny problem związku codzienności z ekstremalną sytuacją. W ten sposób niweluje w sobie spór między postulatem dokumentacji zbrodni „ostatecznego rozwiązania” a nakazem milczenia, przekonaniem o niewyrażalności doświadczenia Zagłady. „Ekstremalna sytuacja nie jest

²⁰ Tamże, s. 99-100 (przeł. A.S.).

²¹ M. Rothberg *Between the Extreme and the Everyday: Ruth Klüger's Traumatic Realism, w: Extremities. Trauma, Testimony, and Community*, ed. N.K. Miller, J. Tougaw, Illinois University Press, Urbana and Chicago 2002, s. 55 (przeł. A.S.).

²² M. Rothberg *Traumatic Realism...*, s. 103 (przeł. A.S.).

jednak tylko tym, co wypada z porządku języka, ale także tym, co pozostaje złapanie w jego sieć: niemożliwość uwolnienia się dyskursu spod wymogu liczenia się z traumą²³. Realizm ten nie zaprzecza pęknięciom i bliznom, które znaczą związek dyskursu z rzeczywistością, lecz je eksponuje.

Rothberg tworzy swoją koncepcję traumatycznego realizmu, odwołując się zarówno do ustaleń Hala Fostera, jak i koncepcji traumy Cathy Caruth. Foster reinterpretuje koncepcję Realnego Jacques'a Lacana w kategoriach sztuki nowoczesnej, w szczególności pop-artu, hiperrealizmu i strategii *appropriation*, ukazując akt buntu w sztuce wobec konwencji przedstawiania w obliczu traumatycznego doświadczenia. Trauma, podstawowe pojęcie dla psychoanalizy Jacques'a Lacana, jest chybionym spotkaniem z Realnym. Jako takie to, co traumatyczne, nie może być oddane w reprezentacji, może być tylko powtórzone, co więcej, musi zostać powtórzone. Repetycja nie jest nigdy odtworzeniem ani w sensie reprezentacji, ani symulacji (czystego obrazu, oderwanego *signifié*)²⁴. Powtórzenie służy zakryciu realności traumatycznej, równocześnie jednak w ten sposób na nią wskazuje. Realne przerywa ów ekran powtórzenia, podmiot zostaje dotknięty przez obraz. Ten traumatyczny punkt Lacan nazywa za Arystotelesem *tuché*. Wedle Lacana istnieją więc dwa rodzaje repetycji: pierwsza (*automaton*) jest powtórzeniem stłumionego jako symptomu lub znaczącego w porządku symbolicznym, druga to *tuché* – powrót traumatycznego spotkania z Realnym, rzecz opierająca się symbolizacji, która pojawia się poza *automaton*, poza naciskiem znaków²⁵. Foster wiąże Lacanowskie *tuché*, moment kontaktu z realnością, z Barthesowską koncepcją *punctum* w fotografii, lokuje je jednak nie w zawartości obrazu, ale raczej w samej technice powtórzenia: bowiem to właśnie obojętność repetycji staje się irytująca, zwracająca uwagę, kłująca wzrok. Serie powtórzeń z niewielkimi zmianami, naruszeniami obrazu, niby trzaski, potknięcia w zapisie, służą jako wizualne ekwiwalenty spotkania z realnością. „To, co jest powtarzane – pisze Lacan – to zawsze jest coś, co pojawia się jak gdyby przez przypadek”²⁶. Równocześnie jednak w tych obsesyjnych powtórzeniach i zakłóceniach ogniskujących się wokół przemilczanego centrum zbliżamy się do tego, co zostało przemilczane. Lacan, nazywając Realne „*troumatique*”, zwraca uwagę, że trauma zawsze pozbawiona jest znaczeń, sytuuje się w szczelinie, pustym centrum, do którego nie docierają znaki.

Rothberg nie utożsamia jednak przeżycia ekstremalnego z traumą i Realnym, podkreśla również, że „chybione spotkanie” jest szczególną modalnością rzeczywistego, nie zaś jego generalną kategorią. Jedynie bowiem trauma jest przypadkowa i radykalnie niemożliwa do przyswojenia. Za Caruth Rothberg twierdzi, że trau-

²³ Tamże, s. 133 (przeł. A.S.).

²⁴ H. Foster *Powrót Realnego*, przeł. M. Bryl, „Artium Questiones” 2007 z. XVIII, s. 285.

²⁵ Tamże, s. 290.

²⁶ Cyt. za: H. Foster *Powrót Realnego*, s. 287.

ma nie jest konkretnym zdarzeniem, ale raczej strukturą doświadczenia; wydarzenie to nie zostaje zintegrowane w pamięci narracyjnej, w strukturze właśnie. W swoich analizach wspomnień obozowych Ruth Klüger i Charlotte Delbo badacz zwraca uwagę na przenikanie się codzienności i skrajności w codziennym doświadczeniu zarówno w samym obozie, jak i w rzeczywistości powojennej. To, co ekstremalne, wymyka się językowi przedstawień, kiedy jednak próbujemy tej skrajności uniknąć – powraca, lub raczej odkrywamy, że cały czas towarzyszyło wydarzeniom pozornie osadzonym w codziennej banalności. Teoria traumy pozwala przezwyciężyć separację między czasem wojny i teraźniejszości, między sytuacją graniczną a banalnością codzienności, bliskością i dystansem, identyfikacją i odpodobnieniem.

Ponadto, mimo że traumatyczny realizm podziela nieufność wobec reprezentacji z modernistycznymi eksperymentami formalnymi czy postmodernistycznym pastiszem, nie może się jednak uwolnić od wymogu mimesis. W traumatycznym realizmie „nieobecność rzeczywistego, rzeczywista nieobecność, daje się odczuć w znajomym bogactwie codziennej rzeczywistości”²⁷. Traumatyczny realizm, dzięki swojej pragmatycznej orientacji, nastawiony jest również na przyszłość – ma być owym „nowym światem”, który uświadamiać będzie kolejne pokolenia o ich post-traumatycznej tożsamości.

Koncepcja Rothberga wydaje się interesującym wyjściem dla rozważań o realizmie w literaturze świadectwa, przeformułowuje bowiem termin ten na co najmniej kilku ważnych płaszczyznach. Po pierwsze więc, potencjał jej tkwi w koncyliacyjnej roli łączenia dwóch aspektów realistycznej narracji: epistemologicznego i estetycznego. W ten sposób godzi ze sobą postulat dokumentarności i figuralności tekstu o Zagładzie. Ponadto, w sposób niezwykle wyraźny, takie rozumienie realizmu aktualizuje problematykę doświadczenia oraz szczególnych jego związków z historią i pamięcią. Realizm traumatyczny można by uznać za radykalniejszą i wyposażoną w określone środki formalne wersję realizmu doświadczeniowego zdefiniowanego w odniesieniu do literatury XIX wieku przez Roberta Altera. Świat wedle tej koncepcji nie jest reprezentowany sam w sobie, ale jako korelat doznań, trosk, poruszeń ducha²⁸. Realizm staje się tu więc sposobem zarówno reprezentacji, jak strukturą rozumienia i doświadczenia powojennej codzienności. W tym sensie wydaje się uzasadnione rozszerzenie tej kategorii na szersze zjawisko, jakim jest tzw. „literatura traumatyczna” (*trauma fiction*)²⁹, w centralnym polu sytuującą wydarzenie lub doświadczenie ekstremalne (niebędące koniecznym udziałem autora), którego skutki odczuwalne są jako opóźnione w czasie, a które samo poprzez swoją pierwotną i radykalną odmienność względem codzienności opiera się porządkowi symbolicznemu i reprezentacji.

²⁷ M. Rothberg *Traumatic Realism...*, s. 140 (przeł. A.S.).

²⁸ R. Alter *Imagined Cities. Urban Experience and the Language of the Novel*, Yale University Press, New Haven–London 2005.

²⁹ Por. A. Whitehead *Trauma Fiction*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2004.

Ponadto rozszerzenie tej koncepcji poza granice literatury świadectwa przynieść może próbę syntezy i bardziej całościowego namysłu nad sposobami reprezentacji, legitymizacją i recepcją literatury powojennej. Koncepcja traumy jako efektu wydarzenia uprzedniego wobec literatury, dostępnego poprzez jej strukturę zmusza jednakże do szczególnej ostrożności i wystawia na pewne interpretacyjne ryzyko. Wymaga bowiem biograficznego, a przez to zewnętrznego wobec literatury uprawnocnienia wyborów w interpretacji. Jeżeli jednak w literaturze świadectwa domniemywać możemy tożsamość autora z narratorem, staje się to dużo trudniejsze w przypadku tzw. postpamięci zapisanej w utworach autorów urodzonych już po wojnie³⁰. Pojęcie realistyczności jako pewnego modusu reprezentowania i przekazywania doświadczenia łączy się tu nieuchronnie z zagadnieniami autentyczności, szczerości intencji, wreszcie etycznego zobowiązania dotyczącego zarówno autora, jak i czytelnika.

Osobnym problemem domagającym się uwagi jest kwestia formalnego kształtu zarówno świadectwa, jak i „literatury traumatycznej”. Po pierwsze więc, aktualizuje ona spór na temat dokumentarności i figuralności tekstu o Zagładzie, szczególnie w odniesieniu do literatury świadectwa, która, jak chcieliby niektórzy, miałaby być nieskażona zabiegami formalnymi i stanowić niezapośredniczony przekaz historycznej prawdy³¹. Po drugie, zagadnienie wyznaczników formalnych ewokuje problematykę stosowności w odniesieniu do literatury Szoa, dopuszczalnych wyborów gatunkowych w mówieniu o Zagładzie³². Po trzecie, namysł wymaga kwestia językowego kształtu świadectwa. Unikalność doświadczenia, jakie ma zostać przekazane, zmusza twórców do poszukiwania innych niż tradycyjne rozwiązań formalnych, które podkreśliłyby pierwotną niekomunikatywność tego, co jest przedmiotem ich opowiadania. W traumatycznym realizmie model zewnętrznego wobec jednostki i transparentnego świata jest całkowicie zaburzony i doprowadzony do swych granic: traumatyczna wiedza nie może zostać przekazana bez zniekształceń. Wyrażeniu tego służyć mają liczne zabiegi formalne „traumatycznego pisania”: struktury repetycji, przemilczenia, zabiegi serialności, intertekstualność, fragmentaryczna lub rozproszona narracja, niefabularność rozumiana wedle dwóch kryteriów³³: zewnętrznego – od strony narracji i wewnętrznego – od strony kompozycji opowieści. W pierwszym przypadku fabuła wypierana byłaby przez „wielokształtny żywioł mowy”: opis, publicystykę, refleksję, esej, moralistykę, autobiografię, reportaż, list. W przypadku drugim niefabularność jest wynikiem roz-

³⁰ Por. M. Hirsch *Past Lives: Postmemories in Exile*, „Poetics Today” 1996 vol. 17 no. 4; też *The Generation of Postmemory*, „Poetics Today” 2008 vol. 29 no. 1.

³¹ Utopijność takiego stanowiska obnaża Hayden White, por. H. White *Realizm figuralny w literaturze świadectwa*.

³² Por. B. Lang *Przedstawienie zła: etyczna treść a literacka forma*, przeł. A. Ziębińska-Witek, „Literatura na Świecie” 2004 nr 1-2.

³³ Por. B. Owczarek *Poetyka powieści niefabularnej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999, s. 14.

luźnienia związków między zdarzeniami. Techniki literackie mają odzwierciedlać na poziomie formalnym efekt traumatycznego wydarzenia.

Jednak poetyka „aporii, skandali, wyrw w tekście”³⁴ oscyluje między problemem nieprzekazywalności i poetyki negatywnej a konwencją traumy – sklasyfikowanych sposobów wywoływania wrażenia „niewyraźności doświadczenia”. Problem jest tym bardziej żywotny, że samo świadectwo stało się w badaniach przedmiotem genologicznych ustaleń i nabrało cech samodzielnego gatunku literackiego. Teoretycy traumy, tacy jak Lawrence Langer, Shoshana Felman, Dori Laub, w swoich badaniach wskazywali na pewne stałe elementy w świadectwach Zagłady, będące odbiciem poznawczego i etycznego pęknięcia, jakie powstaje w zetknięciu z traumą: załamującą się chronologię, nieomknięcie narracji, dialogiczny (w rozumieniu Bachtina) charakter. Spełnienie przez tekst tych postulatów niejako gwarantowało gatunkową przynależność do literatury świadectwa, te pozostawały jednak w ścisłym związku z całą unikalną sytuacją zaświadczenia, uwarunkowaniami etycznymi, określoną pozycją takiego tekstu w relacji z czytelnikiem. Konwencjonalność tego rodzaju ustaleń stała się oczywista dopiero po opublikowaniu i ujawnieniu fałszywości wspomnień obozowych Binjamina Wilkomirskiego, które spełniały wszystkie „wymogi formalne”, by włączyć je w poczet świadectw o Zagładzie³⁵. Rozproszona narracja, chronologiczne zawirowania, powracające motywy, czas teraźniejszy w opisie najbardziej dotkliwych doświadczeń, użycie krótkich pojedynczych zdań – wszystkie te zabiegi miały stworzyć całość, która podkreślałaby traumatyczną naturę opisywanych wspomnień, raczej doświadczanych czy przeżywanych na nowo niż pamiętanych. Przypadek Wilkomirskiego zdemaskował konwencjonalność gatunku świadectwa i „traumatycznego pisania”, które okazały się podlegać ściśle określonym przepisom poetyki, nie zaś być wynikiem unikalnego doświadczenia. Co szczególne, po odkryciu fałszerstwa Wilkomirskiego wielu krytyków odmówiło jego książce jakiegokolwiek wartości literackiej, choć wcześniej była ona kilkakrotnie nagradzana. Problematyka konwencjonalności traumy stawia więc lekturze realistycznej dodatkowe wyzwania, refleksję teoretycznoliteracką łącząc w ścisły sposób z rozpoznaniem z dziedziny etyki. Tym bardziej przydatne okazuje się tutaj odwołanie do pragmatycznej i intencjonalnej propozycji realizmu Dario Villanuevy.

Teorie realizmu, jak pokazuje chociażby przykład koncepcji Auerbacha i Lukácsa, na co wskazują także oskarżenia kierowane w stronę literatury realistycznej przez francuską powieściową awangardę, posiadają zwykle jeśli nie znamiona, to aspiracje do bycia wielkimi, skalającymi narracjami, podsumowującymi

³⁴ Por. A. Ubertowska *Aporie, skandale, wyrwy w tekście. Etyka opowieści o Zagładzie*, „Teksty Drugie” 2002 nr 1-2.

³⁵ Whitehead cytuje jednego z recenzentów książki Wilkomirskiego, wedle którego ustalanie szczegółowego zestawu konwencji w przedstawieniach Holokaustu zaowocowało tym, że literatura opisująca ludobójstwo zmieniła się w gatunek „o zasadach tak ścisłych jak kryminał spod znaku Agathy Christie”. A. Whitehead *Trauma Fiction*, s. 33.

Dociekania

wspólne doświadczenie konkretnej rzeczywistości i konkretnego czasu. Wydaje się, że koncepcja traumatycznego realizmu zawiera w sobie możliwość takiego uogólniającego jej odczytania. W szerokim rozumieniu tego terminu można dostrzec szansę na scalenie rozmaitych zjawisk w literaturze w imię pewnej wspólnoty doświadczeń, z zachowaniem jednakże unikatowości i jednostkowości konkretnych małych narracji. Realizm traumatyczny stałby się w takim wypadku pewną terminologiczną ramą, w obrębie której mieściłyby się pomniejsze dyskursy fundowane na słabym podobieństwie reprezentowanego doświadczenia. Doświadczenia, w którym to, co skrajne, przebija przez banalność codzienności i w tym dialektycznym związku znajduje sposób wyrażenia. Wracając do Jamesonowskiej charakterystyki dyskursów realistycznych, przypomnieć należy ich, podkreślaną przez badacza, siłę rewolucyjną i wywrotową, realizm zawsze jest bowiem orędownikiem nowości. Jako nowe, pojedyncze głosy składające się na wspólny ton realizmu spod znaku traumy wystąpić mogłyby dyskursy świadczące o przejawianiu się tego, co ekstremalne, w codzienności: głosy mniejszości politycznych, narodowych i seksualnych, chorych. Dla tak rozumianego projektu, scalającego pewien typ traumatycznego doświadczenia, fundujący byłby wspólny model rozumienia rzeczywistości, mówienia najaktualniejszym z jej głosów.

Abstract

Aleksandra SZCZEPAN
Jagiellonian University (Kraków)

Realism and trauma – a reconnaissance

The aim of the article is to investigate the possibility of redefining realism in the context of the Holocaust and traumatic literature. Beginning with 19th century ideas on how to reformulate this notion, the author offers a theoretical basis for describing and interpreting the testimonial literature and these literary works which attempt at presenting the traumatic experience. The author claims that reading of traumatic literature in the realist perspective needs to acknowledge the risks of a possible conventionalisation of literary means employed to depict the experience considered unrepresentable.

Krzysztof PIJARSKI

„Realizm”, ucieleśniony podmiot, projekcja empatii

Ostateczna stawka poważnej sztuki – związać nas
z rzeczywistością.

M. Fried *Four Honest Outlaws*¹

Pytanie o nowoczesność

Pytanie warte chwili refleksji: dlaczego podniesienie kwestii realizmu jako centralnego problemu w sztuce (czy też literaturze) nieodmiennie wymaga pewnego gestu wycofania, wzięcia przedmiotu namysłu w nawias, opatrzenia go cudzym słowem? Tak jakbyśmy nie byli pewni, co mamy na myśli pisząc to słowo, jakbyśmy nie wiedzieli, co ono znaczy albo też przeciwstawiali się jego zdroworozsądkowemu, utartemu znaczeniu. Kiedy więc w roku 2006 Hilde van Gelder i Jan Baetens otwierają swoją antologię tekstów, poświęconą „realizmowi krytycznemu w sztuce współczesnej”, słowami, że „sztuka XX wieku [...] jest w niezgodzie z realizmem, a przynajmniej z pojęciem realizmu”, właśnie ostatnia fraza wydaje się kluczowa. Autorzy stawiają tezę, że po przygodach modernizmu, awangard i postmodernizmu, realizm powrócił we współczesnych praktykach artystycznych. Powrócił wskutek wyczerpania się formalizmów (od końca lat 60. XX wieku) oraz gwałtownie narastającego „wirtualnego odcieśnienia” kultury. Co więcej, w trakcie tego powrotu termin „realizm” nabrał nowego znaczenia:

realizm nie jest już ograniczony do ukrytej konotacji „realizmu fotograficznego”: XIX-wiecznego modelu realizmu szczegółu [*detail realism*] jako sposobu mechanicznej produkcji repliki [rzeczywistości] nie ma już racji bytu, ani w literaturze, ani w sztukach

¹ M. Fried *Four Honest Outlaws: Sala, Ray, Marioni, Gordon*, Yale University Press, New Haven 2011, s. 24.

Dociekania

pięknych. Wręcz odwrotnie. Dla tych, którzy chcą dziś utrzymać realistyczną postawę w sztuce, realizm nie opiera się wyłącznie na reprodukcji (mimesis), lecz na produkcji: na wynajdywaniu nowych sposobów przedstawiania rzeczywistości [*the real*], co zawsze wiąże się z ryzykiem wrażenia całkowitego braku realizmu, dopóki ów nowy styl nie stanie się dominujący, popadnie w stereotyp, by wreszcie znów wydać się zupełnie nierealistyczny.²

Wydaje mi się, że warto podać w wątpliwość ramy czasowe powyższego rozpoznania. Czy nie jest bowiem tak, że „realizm” był problematyczny od samego początku, że jest problemem iście nowoczesnym? Fakt, że historycznie jest zjawiskiem XIX-wiecznym i że pojawił się mniej więcej w tym samym czasie, co fotografia, jest wielce wymowny. Jednak to, co nam on mówi, jakie z tego sąsiedztwa możemy wysnuć wnioski, wcale nie jest oczywiste. Negatywne reakcje na fotografię, która od samego początku miała ambicję wejścia w pole sztuk pięknych, były tego samego rodzaju, co argumenty przeciwko „realistom” (jak wiele innych określeń prądów czy „stylów” w sztuce, również realizm miał negatywne konotacje): stworzenie doskonale wiernego wizerunku rzeczywistości niekoniecznie przekłada się na jej zrozumienie (a wręcz je uniemożliwia); sprawia, że pozostajemy na powierzchni rzeczy. Z tego właśnie powodu Charles Baudelaire uważał, że Gustave Courbet (skądinąd jego przyjaciel) „dla natury zewnętrznej, realnej, bezpośrednio danej”³ wypowiedział wojnę wyobraźni, którą poeta, jak wiadomo, uznawał za „królową zdolności” i warunek wszelkiej sztuki⁴. W *Salonie 1859*, zawierającym najbardziej chyba znaną XIX-wieczną krytykę fotografii, o realizmie ma do powiedzenia, co następuje:

Malarz, co sam siebie nazywa r e a l i s t ą – słowo dwuznaczne i o sensie nie dość jasno określonym; nazwijmy go, by lepiej scharakteryzować jego błąd, p o z y t y w i s t ą – po-
wie: „Chcę pokazać rzeczy takimi, jakimi są, lub takimi, jakimi byłyby, zakładając, że ja
nie istnieję”. Ś w i a t b e z c z ł o w i e k a.⁵

Wyraźnie wybrzmiewa tu sugestia, że malarz-realista jest kimś, kto dąży do pewnego a u t o m a t y z m u, tak jakby sam był maszyną. Tak samo fotografia, ponieważ jest nieludzka, może rzeczywistość jedynie rejestrować, nie zaś interpretować. Jako rzecz mechaniczna, a u t o m a t y c z n a (a więc działająca sama z siebie) jest przedstawicielką niszczyielskich sił modernizacji: postępu i przemysłu⁶. W refleksji Baudelaire’a otwiera się przepaść między „doskonałym” a „prawdziwym” odwzorowaniem rzeczywistości, między światem rejestrowanym automa-

² *Critical Realism in Contemporary Art. Around Allan Sekula's Photography*, ed. H. van Gelder, J. Baetens, Leuven University Press, Leuven 2006, s. 7-8.

³ Ch. Baudelaire *Wystawa Powszechna 1855 – Sztuki Piękne*, w: tegoż *Rozmaitości estetyczne*, przeł. J. Guze, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 213.

⁴ Tegoż *Salon 1859*, w: *Rozmaitości estetyczne*, s. 248-252.

⁵ Tamże, s. 256 [ostatnie wyróżnienie K.P.].

⁶ Zob. tamże, s. 247.

tycznie (światem bez człowieka) a światem przepuszczonym przez „filtr” wyobraźni. Właśnie dlatego zasugerowałem, że pytanie o realizm jest pytaniem iście nowoczesnym: owa przepaść czy pęknięcie jest punktem, w którym miejsce człowieka w nowoczesnym świecie, jego granice a także warunki rozumienia jego konstytucji stają się problematyczne. (Nie ma czegoś takiego, jak obiektywny zapis *p o p r o s t u*, nawet w fotografii). Stąd też zapytując o realizm musimy zdać sobie sprawę z tego, że prawdopodobnie będziemy mieli kłopoty z odpowiedzią na pytanie, czym jest owa „rzeczywistość”, którą należałoby przedstawić. I co miałyby znaczyć zachowanie wobec niej wierności w geście przedstawiania. To rozpoznanie sprawia, że podejmując kwestię realizmu zazwyczaj zastrzegamy, iż jego stawką nie jest po prostu stworzenie wiernej kopii rzeczywistości.

Trudno przy tym twierdzić, że istnieje coś takiego jak realizm *w o g ó ł e* i że jeśli tylko przyjrzymy się dość dokładnie dobrze dobranym przykładom, wydrzemy mu jego tajemnicę. Kwestia kondycji nowoczesnej była podejmowana w kontekście realizmu nie tylko w XIX wieku, lecz także – a może przede wszystkim – w wieku XX, z jednej strony w łonie europejskiej awangardy klasycznej od czasów fakturalizmu aż po produktywizm i faktografię spod znaku Siergieja Tretiakowa i Aleksandra Rodczenki, z drugiej – w obrębie „realizmu społecznego” Europy Zachodniej i Stanów Zjednoczonych, niemieckiej „nowej rzeczowości” [*Neue Sachlichkeit*] i meksykańskich muralistów⁷. Wszystkie te zjawiska są jak pryzmaty, w których „realizm” rozbłyскуje feerią różnych aspektów, wątków i lokalności. Wskazują też na to, że jest on w dużej mierze fenomenem związanym z pewną formą zaangażowania w kształt otaczającego nas świata społecznego, z jakąś formą (praktycznej) polityczności. Mniej będzie mnie tu interesowała bezpośrednia relacja obrazu i rzeczywistości społecznej, w której powstał, bardziej zaś filozoficzny aspekt realizmu jako problemu reprezentacji oraz swoistej polityki obrazu jako takiego. Jaka jest więc stawka „realizmu”?

Courbet i pochłonięcie

Nie powinno nikogo zdziwić, że wywód rozpocznę od wspomnianego już Gustave’a Courbета, który pojęcie realizmu wprowadził na stałe do myślenia o sztuce. (Choć, jak twierdzi, „nazwa realisty została mi narzucona”⁸, to pod tym hasłem zorganizował swój buntowniczy pokaz indywidualny przy okazji Wystawy Światowej 1855 roku). W swojej analizie gestu Courbета oprę się na interpreta-

⁷ O tych kwestiach w kontekście awangardy znakomicie pisze Benjamin Buchloh, zob. tegoż *From Faktura to Factography*, „October” 30, 1984 (jesień), s. 102-106, zob. też: S. Wilson „*La Beauté Révolutionnaire*”? *Realisme Socialiste and French Painting 1935-1954*, „Oxford Art Journal” 3, 2008 nr 2, 61-69; oraz: S. Guilbaut *Jak Nowy Jork ukradł ideę sztuki nowoczesnej?*, przeł. E. Mikina, Hotel Sztuki, Warszawa 1992.

⁸ J. Champfleury *Realizm. List do Pani Sand*, w: *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700-1870*, wyb., przedm. i komentarze E. Grabska, M. Poprzęcka, PIW, Warszawa 1974, s. 517.

ciach Michaela Frieda – znanego przede wszystkim jako arcymodernistystyczny krytyk sztuki lat 60. i historyk sztuki w dobie nowoczesności – autora trzech obszernych studiów „realizmu”, które poświęcił kolejno amerykańskiemu malarzowi Thomasowi Eakinsowi (mało znanemu w Europie, ze szkodą dla starego kontynentu), Gustave’owi Courbetowi właśnie oraz najważniejszemu chyba, niemieckiemu malarzowi drugiej połowy XIX wieku, Adolfowi Menzlowi⁹. Także Fried rozpoczyna swoje refleksje od zdystansowania się wobec założenia „mimetyczności” realizmu:

W istocie trudno nie odczuć, że obrazom realistycznym takich malarzy, jak Eakins czy Courbet przyglądano się mniej wnikliwie niż obrazom innego typu. Było tak właśnie dlatego, że ich zakładana przyczynowa zależność od rzeczywistości – ich swoisty ontologiczny iluzjonizm – sprawiała, iż bliższe zbadanie tego, co miały do zaoferowania percepcji, wydawało się pozbawione sensu.¹⁰

Fried własne podejście charakteryzuje jako „silnie interpretacyjne” i w swojej lekturze obrazów usiłuje wyjść poza obszar tego, co znajduje się literalnie na scenie reprezentacji. W bardzo przekonujący sposób modernistyczne utożsamienie „realizmu” i przedstawieniowości (mimesis opartej na podobieństwie) w obszarze literatury poddał krytyce Jacques Rancière. Francuski filozof usiłował wykazać,

że tzw. powieść „realistyczna” nie była kulminacją „sztuki przedstawieniowej”, lecz pierwszym momentem zerwania z nią. Odrzucając przedstawieniową hierarchię tematów wysokich i niskich, a także przedstawieniowy prymat akcji nad opisem i właściwych mu form połączenia tego, co widzialne i tego, co wypowiedalne, powieść realistyczna ukształtowała formy widzialności, które sprawią następnie, że widzialna stanie się „sztuka abstrakcyjna”.¹¹

Fakt, że Rancière w swojej wypowiedzi koncentruje się na literaturze, jest tu o tyle korzystny, że zależy mi na ustanowieniu pewnej analogii między projektem malarzskim Courbeta a strategią pisarską współczesnego mu Gustave’a Flauberta. O tym za chwilę. Powyższy fragment wskazuje także na pewne niebezpieczeństwo

⁹ M. Fried *Realism. Writing, and Disfiguration. On Thomas Eakins and Stephen Crane*, University of Chicago Press, Chicago–London 1987; tegoż *Courbet’s Realism*, University of Chicago Press, Chicago–London 1992; tegoż *Menzel’s Realism: Art and Embodiment in Nineteenth-Century Berlin*, Yale University Press, New Haven–London 2002.

¹⁰ M. Fried *Courbet’s Realism*, s. 3.

¹¹ J. Rancière *Od polityki do estetyki?*, w: tegoż *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, przeł. J. Sowa, M. Kropiwnicki, Ha!art, Kraków 2007, s. 49-50. Nie ma tu miejsca, żeby się wytłumaczyć z zestawienia Rancière’a z Friedem, przeciwko któremu – a dokładniej, przeciwko jego refleksji na temat współczesnej fotografii artystycznej – filozof pisał przy co najmniej jednej okazji (zob. tegoż *Notes on the Photographic Image*, „Radical Philosophy” 156, 2009, s. 8-15), ale mam nadzieję, że powody po temu staną się jasne w toku wywodu.

związane z takim „wyzwoleniem” realizmu z pęt podobieństwa. Doskonale obrazuje je interpretacja płócien Courbета pióra Charlesa Rosena i Henriego Zenera, którzy widzą historyczną wartość twórcy Realizmu¹² w tym, że zdewaluował on temat i „położył nacisk na materialność malarskiej powierzchni jak nikt przedtem”¹³. Przecistawiają jego malarstwo, które rzeczywiście wyróżniały grube impasty, nierzadko tworzące na powierzchni płótna bezkształtne, prawie niezróżnicowane tonalnie, a jednocześnie niezwykle taktylne powierzchnie¹⁴, iluzyjnemu malarstwu akademickiemu Ernesta Meissoniera i Jean-Léon Gerôme’a, którzy traktowali obraz jak okno (a więc po albertiańsku) i w związku z tym dążyli do uczynienia powierzchni obrazu jak najbardziej transparentną. Fakt, że w ich rozumieniu temat obrazu jest u Courbета zawsze podporządkowany jego sposobowi kładzenia farby, czyni z niego przykładowego przedstawiciela „autonomii sztuki”, która ostatecznie doprowadziła do narodzin malarstwa abstrakcyjnego w wieku XX¹⁵. W tym sensie do realizmu zaliczają poza Courbetem także Maneta i impresjonistów.

Fried zdecydowanie przeciwstawia się takiej diagnozie i choć powyższa wypowiedź Rancière’a zdaje się analogiczna do wypowiedzi Zenera i Rosena, także on musiałby się sprzeciwić tej interpretacji. Przede wszystkim dlatego, że mylą oni autonomię doświadczenia estetycznego z autonomią sztuki. Ich interpretacja w istocie włącza Courbета do „kanonicznej” teleologii modernizmu Clementa Greenberga, zgodnie z którą „[o]brazy Maneta stały się pierwszymi modernistycznymi obrazami z uwagi na szczerść, z jaką akceptowały płaską powierzchnię, na jakiej były malowane”¹⁶, tym samym czyniąc Courbета *de facto* pierwszym modernistą. Jak wiemy bowiem za sprawą Greenberga, jedynie literalna dwuwymiarowość jest „gwarancją niezależności [czyt. autonomii] malarstwa jako sztuki”¹⁷. Dla Rancière’a taki punkt widzenia jest nie do przyjęcia, ponieważ w idei autonomii doświadczenia estetycznego nie chodzi o to (jak w rozumieniu autonomii sztuki), by każda ze sztuk, poszukując jedynie właściwych dla siebie efektów, „czystości” jako medium, „zawęzła [...] swój obszar kompetencji, ale jednocześnie go umacnia-

¹² Courbet kazał pisać „swój” realizm wielką literą.

¹³ Ch. Rosen, H. Zerner *Romanticism and Realism: The Mythology of Nineteenth-Century Art*, Viking, New York 1984, s. 150 (cyt. za: M. Fried *Courbet's Realism*).

¹⁴ Np. T.J. Clark zauważa, jak Courbet pozwolił, by w jego *Pogrzebie w Ornans* „masa żałobników zastępyła w litą ścianę czarnego pigmentu, na tle której twarz córki burmistrza oraz chusteczka zakrywająca twarz jego siostry Zoë sprawiają wrażenie mizernych, prawie tragicznych zerwań” (T.J. Clark *Image of the People. Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1999, s. 82).

¹⁵ Ch. Rosen, H. Zerner *Romanticism and Realism*, s. 150-151.

¹⁶ C. Greenberg *Malarstwo modernistyczne*, w: tegoż *Obrona modernizmu*, przeł. G. Dziamski, M. Śpik-Dziamska, Universitas, Kraków 2006, s. 48.

¹⁷ Tamże, s. 50.

ła”¹⁸. Autonomia doświadczenia estetycznego nie miała wprowadzić „bezdomnej” sztuki (wyobcowanej z rytuału religijnego i dworskiego) w obszar nowej pewności, lecz była „traktowana jako zasada nowej formy życia zbiorowego, właśnie dlatego, że była miejscem, w którym odsunięte były zwyczajowe hierarchie nadające ramy życiu codziennemu”¹⁹. W tym sensie właśnie „idea czystej literatury i idea literatury jako ekspresji określonego życia społecznego stanowią dwie strony tego samego medalu”²⁰.

Fried ujmuje to wszystko nieco inaczej, choć nie wydaje się, by jego wizja była nie do pogodzenia z powyższą. Courbeta (wraz z Edouardem Manetem) uznaje on za postać wieńczącą kluczową w obrębie malarstwa francuskiego tradycję, nazwaną przez niego *a n t y t e a t r a l n ą*, sięgającą korzeniami połowy wieku XVIII i po raz pierwszy ujętą w ramę teoretyczną przez Denisa Diderota. To właśnie autor *Kubusia Fatalisty i jego pana* sformułował decydujący dla niej wymóg, by obraz w jakiś sposób „ustanowił metafizyczną iluzję nieistnienia widza, iluzję, że nikt nie stoi przez obrazem”. Odtąd najważniejsi malarze tej tradycji – od Greuze’a poprzez Davida po Géricaulta – dążyli do tego, by „zamknąć reprezentację przed widzem, przede wszystkim przedstawiając postacie całkowicie pochłonięte jakąś czynnością bądź stanem ducha, które w związku z tym sprawiały wrażenie nieświadomych faktu, że są oglądane (tak jakby owej pozornej nieświadomości, owego doskonałego zaabsorbowania postaci w świat reprezentacji doświadczano jako oddzielenie lub odgródkowanie reprezentacji od widza)”²¹. Jednakże w latach 40. i 50. XIX wieku ta strategia, w obrębie której artyści sięgali po coraz bardziej dramatyczne środki²², przestała być skuteczna. Coraz wyraźniej współczesnym widzom wydawało się, że postaci na tych płótnach nie są naprawdę zaabsorbowane tym, co robią, lecz jedynie chcą za takie uchodzić – że *g r a j ą*. (Z takimi reakcjami publiczności i krytyków spotykał się Millet.) Courbet był ostatnim malarzem, któremu udało się osiągnąć absorpcyjny efekt, nim Manet otworzył całą serię „modernistycznych przygód”²³ w sposób radykalny uznając [*acknowledging*²⁴] fakt wysta-

18 Tamże, s. 48.

19 J. Rancière *Od polityki do estetyki?*, s. 50.

20 Tamże, s. 49.

21 M. Fried *Thoughts on Caravaggio*, „Critical Inquiry” 24, 1997 nr 1, s. 23.

22 Momentem szczytowym jest tu *Tratwa Meduzy* Géricaulta; zob. M. Fried *Courbet’s Realism*, s. 29-32.

23 Wspominam o tym tylko na marginesie, ale Fried w swojej książce poświęconej Manetowi rezygnuje z ortodoksyjnej teleologii rozwoju sztuki modernistycznej na rzecz serii „modernistycznych przygód” (M. Fried *Manet’s Modernism, or The Face of Painting in the 1860s*, University of Chicago Press, Chicago-London, s. 410).

24 Pojęcie uznania Fried dzieli ze Stanleyem Cavellem i stanowi ono podstawę ich myślenia o zadaniach sztuki, a także naszej powinności wobec innych: „uznanie «wychodzi poza» wiedzę, nie w porządku – lub też jako akt – poznania, lecz

wienia obrazu na spojrzenie (anonimowej) publiczności. Jego sposób osiągnięcia tego efektu polegał na

nieledwie cielesnym zespoleniu malarza – rozumianego tu jako jego pierwszego widza, lub też malarza-widza – z obrazem znajdującym się przed nim, obrazem powstającym pod jego pędzlem. Przynajmniej w odniesieniu do tego widza (malarza-widza) obraz w idealnym wypadku unikałby zupełnie sytuacji oglądu; nie byłoby nikogo stojącego przed nim, ponieważ widz, który się tam znajdował, zostałby już wcielony w obraz lub też rozproszony w nim.²⁵

Courbet dokonywał tego na bardzo różne sposoby. Na przykład w autoportretach z lat 40., wczesnego okresu twórczości, obecność artysty na płótnie była zagwarantowana już na poziomie tematu, jeszcze wzmocniona szeregiem zabiegów alegoryzujących proces powstawania tych wizerunków (powracający motyw układu dłoni, odpowiednio prawej i lewej, tak jakby trzymały pędzel i paletę), umieszczanie postaci blisko powierzchni płótna tak, aby niejako kwestionowały ontologiczną osobność przestrzeni malarskiej i tej rzeczywistej, wreszcie przedstawianie postaci w pozycjach, które minimalizują poczucie konfrontacji między osobą portretowaną a widzem (w tym przypadku chodzi o jedną i tę samą postać, o samego Courbeta). Kolejne zabiegi podające w wątpliwość granice reprezentacji, to pokazywanie od tyłu postaci, które z jednej strony reprezentują sytuację Courbeta jako malarza-widza, a z drugiej ułatwiają projekt *quasi*-cielesnego zespolenia z obrazem (stwarzają wrażenie, jakbyśmy zaglądali postaciom przez ramię, jak w obrazie *Po kolacji w Ornans*, 1848-1849). Powracają też alegorie narzędzi malarskich: strzelba, lanca etc. jako odpowiedniki pędzla, inne przedmioty jako odpowiedniki palety oraz położenia ciała odpowiadające położeniu ciała malarza podczas pracy. Nie bez znaczenia są także sygnatury. Na przykład pozy postaci w *Kamieniarzach* (1849) nie tylko alegoryzują pędzel (młotek) i paletę (kosz z kamieniami), lecz także powtarzają swoim układem kształt inicjałów, sygnaturę artysty, umieszczoną w dolnym prawym rogu obrazu. Można powiedzieć, że nieważne, jak bardzo „realistyczne” byłyby jego obrazy, zawsze gdzieś podskórnie uporczywie trwają przy fakcie, że są rzeczywistością z f a r -

w rzuconym wobec mnie żądaniu wyrażenia wiedzy u jej rdzenia, rozpoznania tego, co wiem i w świetle tej wiedzy wykonania gestu, poza którym pozostanie ona niewyrażona, a przeto być może i wywłaszczona [*without possession*]” (S. Cavell *The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*, Oxford University Press, New York–Oxford 1999, s. 428). Oraz: „Moje powracanie do kwestii uznania ma na celu usidlenie zasadniczych cech pojęcia samozwrotności [*self-reference*] oraz faktów samoświadomości w sztuce nowoczesnej. Jawną formą uznania jest „Wiem, że [obiecałem; jestem wycofany; zawiodłem cię]...”. Ale nie jest to jedyna forma, jaką może przyjąć; nie jest też jasne, dlaczego ta forma działa w sposób, w jaki działa. Nie powinniśmy zakładać, że intencją zaimka osobowego jest tu odniesienie do podmiotu [*the self*], ponieważ uznanie jest aktem podmiotu (S. Cavell *The world viewed. Reflections on the Ontology of Film*, Harvard University Press, Cambridge Mass.–London 1979, s. 123).

²⁵ M. Fried *Thoughts on Caravaggio*, s. 23-24.

b y. To niezupełnie to samo, co stwierdzenie, że malarstwo Courbeta poświadcza autonomię sztuki. Ujmując to nieco inaczej, można powiedzieć, że Courbet nie dążył do autonomii obrazu (ani też nie głosił obojętności tematu), lecz do wywołania pewnego „doświadczenia cielesności, zogniskowanego wokół czynności malowania, którego celem było zniesienie wszelkiej opozycji między ucieleśnionym podmiotem a światem «obiektywnym»”²⁶. W centralnej grupie *Pracowni artysty* (1854-1855), jednego z najważniejszych płócien malarza, widzimy, jak artysta dosłownie stapia się z obrazem powstającym pod jego pędzlem. Najradykałniejszymi przejawami tej strategii są próby identyfikacji z kobietami (jako przykłady można przywołać *Źródło* z 1868 i *Śpiącą prządkę* z 1853 roku) oraz z „martwą” naturą – kamieniami i martwymi zwierzętami (*Pstrąg*, 1873).

W tym wszystkim należy dostrzec element pewnej dość kruchej dialektyki. Podobnie jak sygnatura może być interpretowana zarówno jako element strategii zespolenia malarza-widza z obrazem, jak i element podkreślający płaszczyznowy charakter reprezentacji (lub też jej przedmiotowość), tak też aspektem obrazów, który zatrzymuje spojrzenie widza a jednocześnie może być interpretowany jako biorący udział w projekcie zespolenia malarza-widza z obrazem, jest materialność jego powierzchni. Choć, jak przyznaje Fried, trudno powiedzieć, jaka byłaby dokładnie relacja między pierwszym widzem-malarzem a kolejnymi widzami, a więc publicznością, jedno pozostaje pewne: w jego odczytaniu opisane wyżej struktury obrazowe są odpowiedzią na fakt istnienia publiczności w sensie nowoczesnym – anonimowej grupy odbiorców oglądających obrazy dla własnej przyjemności. Dobrze opisuje tę dynamikę Stanley Cavell, z którym Fried dialoguje od późnych lat 60. XX wieku:

Jeśli potrzeba poszukiwania przez modernizm obecności [*presentness*] rodzi się wraz z rosnącą autonomią sztuki (od religijnej i politycznej służby klasowej; od ołtarzy, dworów i ścian), jej horyzont wyznacza nagość faktu wystawienia jako kondycji oglądu dzieła sztuki. Sam przedmiot musi odnieść się do tego, że widz mu się prezentuje oraz do legitymizacji przez artystę takiej obecności.²⁷

W tym sensie Friedowską tradycję antyteatralną rozumiałbym jako rewers „autonomii doświadczenia estetycznego” w ujęciu Rancière’a, jako jej dialektyczne *pendant*. Dla francuskiego myśliciela owa autonomia wiązała się z zerwaniem z *mimesis*, co oznaczało także, iż

nie istnieje już żadna zasada podziału między tym, co należało do sztuki, i tym, co należało do życia codziennego. Zgodnie z tym jakkolwiek twórczość artystyczna mogła stać się częścią kształtowania nowego zbiorowego życia.²⁸

²⁶ M. Fried *Courbet's Realism*, s. 266.

²⁷ S. Cavell *The world viewed*, s. 121.

²⁸ J. Rancière *Od polityki do estetyki?*, s. 50. Rozdział poświęcony kubizmowi *Farewell to an Idea* T.J. Clarka w sposób niezrównany podejmuje tę kwestię. Autor pokazuje

Rancière nie uwzględnia jednak faktu, że sztuka w dobie nowoczesnej jest także (między innymi) r o z r y w k ą, a więc dobrem, które można posiąść, uprzedmiotowić, s k o n s u m o w a ć. Ten fakt uczynił ze sztuki rzecz niezwykle kruchą, a żywiołem jej zagrażającym było pragnienie publiczności, jej spojrzenie żądające s p e k t a k l u. Właśnie w tym miejscu powstaje przestrzeń do pomyślenia o projekcie Frieda w kategoriach politycznych. (Między innymi tak rozumiem „hiperboliczne pragnienie zniesienia patrzenia w ogóle” u twórcy *Źródła*²⁹). Sam autor ujmując tę kwestię z dwóch perspektyw: refleksji Foucaulta na temat nadzoru i nowoczesnej wizualności oraz idei niewyalienowanej pracy Marksa. W sprawie tej pierwszej ma do powiedzenia, co następuje:

Na przykład cały wysiłek pokonania teatralności, który przypisywałem tradycji Diderota można rozumieć jednocześnie jako próbę wyobrażenia sobie ucieczki od będącej źródłem przymusu [coercive] wizualności dyscyplinujących mechanizmów, których źródła Foucault upatruje w połowie osiemnastego wieku (*postaci w obrazie muszą sprawiać wrażenie, jakby działały swobodnie, jak gdyby pod nieobecność jakiegokolwiek obserwatora*) oraz jako produkt tychże mechanizmów i stąd – jako kolejne źródło przymusu (wymóg, by postaci były widziane na takich warunkach w istocie dyktuje granice przedstawialności, nie mówiąc już o tym, że ostatecznie jest on nie do spełnienia).³⁰

Analogicznie ma się kwestia konstruowania przez Courbета w jego obrazach efektu ucieleśnionej podmiotowości. To, że Courbet jest w stanie w takim stopniu zaangażować własne ciało w produkcję swoich obrazów, Fried odczytuje jako doskonały przykład zjawiska, które Foucault nazwał praktykami o p o r u. Także strategia *quasi*-cielesnego zespolenia twórcy *Kamieniarzy* podaje w wątpliwość lub też każe przemyśleć dominujące rozumienie natury i rzeczywistości jako przeciwnych człowiekowi, wobec których, aby zdobyć wiedzę, trzeba zachować dystans.

Co się zaś tyczy Marksa, Courbet w swoich obrazach niejako dążył do tego, by ich „produkcja i konsumpcja [...] były w istocie tożsame”³¹ (mowa o tym, że wmalowując siebie w swoje płótna był nie tylko ich twórcą, ale jakby pierwszym ich widzem, a więc konsumentem, wykluczającym z obrazu wszystkich następnych, a przynajmniej odsuwającym ich na dalszy plan; „dążył do tego, by n i e p o z o s t a w i ć ż a d n e g o ś w i a t a p o z a o b r a z e m”³²). Ten aspekt jego twórczości można połączyć z ideą doskonałej odpowiedniości produkcji i konsumpcji, określającej

w nim, w jaki sposób kubizm w wykonaniu Picassa i Braque’a w istocie dążył do stworzenia nowego rodzaju (egalitarnej) wspólnotowości, i jak ostatecznie musiał uznać swoją klęskę. Zob. T.J. Clark *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*, Yale University Press, New Haven–London 1999.

²⁹ M. Fried *Courbet’s Realism*, s. 271.

³⁰ Tamże, s. 257.

³¹ Tamże, s. 258.

³² Tamże, s. 263.

w ujęciu Marksa niewyalienowaną pracę³³. Oczywiście w sytuacji nowoczesnej praca niewyalienowana musi pozostać fantazją, a idea odkupienia „pracy idącej na marne”, której przedstawienie T.J. Clark widzi w *Kamieniarzach* („mężczyznach, których rutyna uczyniła zeszytniałymi jak kłody drewna”³⁴) – utopią, podobnie jak próba wmalowania siebie w obraz, stania się jednym z reprezentacją, domknięcia jej świata i tym samym uczynienia jej nieprzywłaszczalną. To wszystko nie oznacza jednak, że skazanie na porażkę jest przygodną cechą projektu Courbeta. Wręcz odwrotnie, twierdzi Fried: „to właśnie niemożliwość literalnego czy też cielesnego zespolenia uczyniła ten projekt w ogóle możliwym do pomyślenia, a raczej możliwym do zrealizowania”³⁵.

Owa radykalna niestabilność pozycji Courbeta wobec własnego dzieła, zawieszona między absolutną immanencją i równie absolutną zewnętrżnością, otwiera możliwość przyjrzenia się analogii ze strategią pisarską Flauberta, o której wspominałem wyżej. W liście Flauberta do Georges Sand czytamy:

Wyraziłem się niewłaściwie, gdy powiedziałem Pani, iż „nie powinno się pisać sercem”. Chciałem przez to powiedzieć: nie powinno się wystawiać swojej osobowości na scenę. Wierzę, że wielka sztuka jest naukowa i bezosobowa. Powinno się, wysiłkiem ducha, przenieść do wnętrza swoich postaci, a nie przyciągać je ku sobie. Oto w każdym razie metoda...³⁶

³³ Fried w celu zobrazowania tego wątku przywołuje odpowiedni fragment z *Wprowadzenia do krytyki ekonomii politycznej*: „Produkcja jest nie tylko bezpośrednio konsumpcją, a konsumpcja bezpośrednio produkcją; ani też produkcja nie jest tylko środkiem dla konsumpcji, a konsumpcja tylko celem dla produkcji, tzn. że jedna dostarcza drugiej jej przedmiotu, produkcja konsumpcji przedmiotu zewnętrznego, konsumpcja produkcji – przedmiotu wyobrażonego; każda z nich jest nie tylko bezpośrednio drugą i nie tylko pośredniczy w drugiej, lecz każda z nich przez dokonanie się stwarza drugą; stwarza siebie jako tę drugą. Konsumpcja dopełnia dopiero aktu produkcji przez to, że ostatecznie czyni z produktu produkt, unicestwiając go, spożywając jego samodzielną rzeczową formę; przez potrzebę powtórzenia podnosi ona predyspozycję rozwiniętą w pierwszym akcie produkcji do poziomu umiejętności; konsumpcja jest więc nie tylko aktem końcowym, w którym produkt staje się produktem, lecz również tym, w którym producent staje się producentem. Z drugiej strony produkcja produkuje konsumpcję stwarzając określony sposób konsumpcji, a przez stworzenie podniety konsumpcyjnej stwarzając samą zdolność konsumpcyjną jako potrzebę” (K. Marks *Wprowadzenie do krytyki ekonomii politycznej (1857 rok)*, Samokształceniowe Koło Filozofii Marksistowskiej, Warszawa 2008 [Podstawa wydania: K. Marks, F. Engels *Dzieła*, t. 13, Książka i Wiedza, Warszawa 1966. Tłumaczenie z języka niemieckiego: Antoni Bal], s. 9).

³⁴ T.J. Clark *Image of the People. Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles 1999, s. 80.

³⁵ M. Fried *Courbet's Realism*, s. 269.

³⁶ *Gustave Flaubert – George Sand Correspondance*, Flammarion, Paris 1981, s. 110. Cyt za: M. Fried *Courbet's Realism*, s. 358, przyp. 85.

Dominick LaCapra widzi w tym stwierdzeniu fundamentalne napięcie w ujęciu przez Flauberta idealnego stosunku wytwórcy do dzieła, napięcie między „obiektywną bezosobowością a subiektywną identyfikacją”, tak jakby istniała strategia narracji zdolna do zniesienia opozycji między obiektywnym i subiektywnym³⁷. Trudno nie dostrzec w tej radykalnej rozłączności pozycji – zawieszonej między bezosobowym dystansem nauki a immanencją totalnej identyfikacji – silnej analogii do tego, czego można doświadczyć w obrazach Gustave’a Courbета. Co więcej, istnieje pokusa odniesienia owego pęknięcia do poruszonego powyżej problemu reprezentacji w dobie fotografii, zawieszonego między automatyczną rejestracją świata a ucieleśnionym w nim zanurzeniem. Istotnie podejmując problem relacji malarstwa Courbета do fotografii Fried zauważa, że obrazy autora *Kamieniarzy* konsekwentnie poruszają temat automatyzmu (choć nie pisze dokładnie jak, należy się domyślać, że chodzi mu o łatwość, z jaką Courbet za pomocą farby wytwarza podobieństwa i analogie), jednocześnie podając w wątpliwość absolutne rozróżnienie na automatyzm i akt woli. (Można powiedzieć, że w praktyce Courbета nie ma czegoś takiego, jak „czysty” zapis).

„Silnie interpretacyjna” strategia Frieda nie ma więc w sobie nic anty- bądź też apolitycznego. Tak samo jak Clarka nie interesuje go odczytywanie politycznych przekazów z „treści” obrazu (niehierarchiczna, addytywna kompozycja w obrazach takich jak *Pogrzeb w Ornans* jako wyraz demokratyzmu czy egalitaryzmu Courbета), lecz odkrywanie w dziełach sztuki momentów „mediacji”:

Pragnę odkryć – pisze Clark – jakie konkretnie transakcje ukrywają się za mechanicznym obrazem „zwierciadlanym”, wiedzieć, w jaki sposób tło staje się pierwszym planem; zamiast analogii między formą i treścią, odnaleźć sieć prawdziwych, złożonych relacji między nimi.³⁸

Dlatego też przyznaje Fried, że stopnień, w jakim jego interpretacja może wydawać się przekonująca, nie zależy od (ustanowienia) doskonałej odpowiedniości między obrazem a jego twórcą, lecz od „całej sieci powiązań w ramach twórczości Courbета, sieci, której spłot staje się coraz rzadszy ku jej brzegom”³⁹. Można powiedzieć, że chodzi tu o całe pole polityczności, o obrazy jako jego terytorium; o różne sposoby nawiązywania przez nas kontaktu ze światem, zamieszkiwania go.

Menzel i witalność przedmiotów

W niezwykle bogatym i zniuansowanym studium twórczości Adolpha Menzla Fried w podobny sposób jak wcześniej w przypadku Eakinsa i Courbета ujmuje kwestię realizmu. I tu w centrum znajdziemy koncepcję ucieleśnionego podmiotu

³⁷ Zob. D. LaCapra *Madame Bovary on Trial*, Cornell University Press, Ithaca–London 1982, s. 127.

³⁸ T.J. Clark *Image of the People*, s. 13.

³⁹ M. Fried *Courbet’s Realism*, s. 288.

i „żywej percepcji” która – w ujęciu Maurice Merleau-Ponty’ego – towarzyszy autorowi jako niezbędne narzędzie myślenia o doświadczeniu estetycznym już od czasów jego aktywności jako modernistycznego krytyka. (W tym sensie podważa obiegową opinię o czystej optyczności nie tylko realizmu, lecz także modernizmu). W swojej szkicowej rekonstrukcji nie będę w stanie pokazać złożoności argumentu Frieda. Postać Menzla jest niezwykle ciekawa i istotna przede wszystkim ze względu na osobność tego artysty; trudno znaleźć mu podobnych w niemieckim kręgu językowym, a przede wszystkim trudno powiedzieć, by był on częścią kreślonej przez Frieda tradycji antyteatralnej. To Menzel jednak pozwala zrozumieć, dlaczego Fried wybranych przez siebie „realistów” nazywa „malarzami cielesnymi”⁴⁰. Twórczość żadnego innego twórcy owego czasu nie była w takim stopniu oparta na „niezliczonych aktach wyobraźniowej projekcji doświadczenia cielesnego”⁴¹. Menzel nie odczuwał potrzeby wyłączenia widza z obrazu, uczynienia zeń osobnego, zamkniętego świata, wręcz odwrotnie – widz w akcie percepcji jego prac zmuszony jest dokonywać analogicznych aktów projekcji. Niezliczone rysunki niemieckiego artysty („Nulla dies sine linea” – „żadnego dnia bez kreski” było jego mottem) zawierają wyraźne zapisy zmiany położenia ciała i sytuacji percepcyjnej, np. zapis spojrzenia na coś położonego blisko (jakby z góry, ujętego w sposób prawie rzeźbiarski) i w dal, na pejzaż (widziany z dystansu, ujęty płasko) na jednej karcie rysunku *Zatopiony Schafergraben* (1842-1843); lustrzane odwrócenie wizerunku w *Częściowym autoportrecie* z 1876 roku, nie mówiąc już o niezwyklej zdolności oddania przez artystę materialności, taktylności rzeczy, jak w przypadku książek na rysunku *Regał dra Puhlmanna* (1844) czy też desek na pracy *Cmentarz wśród drzew z otwartym grobem* (1846-1847). Często też przedstawiał ten sam przedmiot z różnych stron po kolei, tak jakby obracał go w rękach, jak w przypadku wyśmienitego gwaszu *Lornetka Moltkego* (1871). Przykłady zmieniającej się perspektywy, wciągającej widza w głąb obrazu znajdziemy też w większych pracach olejnych ukazujących widoki z okien: *Ogród pałacu księcia Alberta* (1846/76) oraz *Podwórko i dom* (1844), które Fried uznaje za jedno z arcydzieł malarstwa XIX wieku.

Taktylność malarstwa Menzla i ruchomość punktów widzenia sprawia, iż można pokusić się o stwierdzenie, że nie malował on widoków, tylko tworzył obrazy z wewnątrz własnego (cielesnego) zanurzenia w świecie⁴². (Dlatego też jego obrazy

⁴⁰ M. Fried *Menzel's Realism*, s. 109.

⁴¹ Tamże, s. 13.

⁴² W gruncie rzeczy podobnie rzecz można powiedzieć o Courbecie, o czym świadczą dwie anegdoty: pierwsza historia wydarzyła się latem 1849 roku podczas pobytu Courbета z Francisem Weyem i Corotem w Louveciennes. Gdy pewnego dnia po obiedzie malarze poszli do lasu, by malować, Corot długo poszukiwał odpowiedniego *punktu widzenia*. Courbet zaś stawiał sztalugi gdziekolwiek. „Wszystko mi jedno, gdzie się ulokuje – powiedział – jest zawsze dobrze, dopóki mam widok na naturę”. Drugi incydent wydarzył się już w czasie emigracji Courbета, w Szwajcarii. Pewnego dnia jego asystent, Pata, zwrócił mu uwagę na korzystny

zapraszają nas, byśmy oglądali je z bliska). Fried stara się pokazać, że mimo swego odosobnienia Menzel nie był zawieszony w próżni, wszak jeszcze w czasie jego życia powstała w Niemczech estetyka empatii [*Einfühlung*], zgodnie z którą, w ujęciu Roberta Vischera, Heinricha Wölfflina, Augusta Schmarsowa i innych, nasza cielesność determinuje formy widzenia świata; to my projektujemy własny obraz na otaczającą nas rzeczywistość; jesteśmy w stanie tworzyć i wcielać ów obraz w materię nieożywioną, w martwe przedmioty. (Kwestia została ujęta okrutnie skrótowo, ale niech tak zostanie). Znakomity, niewielki obraz olejny *Stopa artysty* (1876) jest chyba najlepszym przykładem tego mechanizmu projekcji. Wszystko to zmierza do konkluzji, że sztuka Menzla jest w swej istocie nie- lub wręcz antyfotograficzna, ponieważ nie wydaje się, aby fotografia mogła wywołać taki efekt ucieleśnionego odbioru⁴³. Warto tu od razu nadmienić, że sam Fried nie byłby w stanie obronić tego twierdzenia, ponieważ w różnych fotografiach – przede wszystkim w późnych pejzażach Stephena Shore’a – rozpoznał takie możliwości odbioru. Należałoby wspomnieć jeszcze przede wszystkim *Fotografie muzealne* Thomasa Strutha. Te efekty nie mają jednak nic wspólnego z „fotograficznością” tych prac, lecz z odpowiednią konstrukcją obrazu oraz skłłą dostrojoną do warunków odbioru.

Fried przyznaje, że istnieją pewne klasy fotografii, które mogą wywoływać silnie empatyczny efekt: fotografie pornograficzne oraz przedstawiające rany lub deformacje ciała, a więc fotografie medyczne bądź wojenne; podobny rezultat znaleźć można w zdjęciach migawkowych ludzi, którzy nieświadomi są tego, że są fotografowani (o czym pisała Susan Sontag). To wszystko są jednak sytuacje, w których efekt ten osiąga się a u t o m a t y c z n i e, stąd też nie interesują one Frieda. Według niego równoległość rozwoju nowego wynalazku, jakim była fotografia, i kariery Menzla każe o nich myśleć w kategoriach silnej, choć antyteycznej relacji. Zarówno fotografia, jak i realizm Menzla opierają się na wymianie czy też transferze śladów [*exchange or transfer of traces*], jednak w przypadku fotografii ta wymiana jest literalna lub przyczynowa, podczas gdy u Menzla jest ona jedynie – choć z niezwykle mocą – sugerowana i empatycznie odczytywana przez odbiorcę:

Ujmując rzecz szerzej widzę Menzla i dziewiętnastowieczną fotografię jako dwie antyteczne formy ekstremalnego realizmu – pisze Fried – z których drugi oparty był na technologii dystansu, dzięki której operator jest niejako w sposób mechaniczny odsunięty lub wyabstrahowany z rzeczywistego procesu wytwarzania obrazu, pierwszy zaś – na empatycznej projekcji, czyli na wzmocnionym wyobrażeniowym/cielesnym zaangażowa-

punkt widzenia. Courbet odpowiedział Pacie, że przypomina mu Baudelaire’a, który pewnego wieczoru, gdy bawili w Normandii zaciągnął artystę do malowniczej skały nad morzem: „«To właśnie chciałem ci pokazać» – powiedział Baudelaire – «oto punkt widzenia». Co za mieszczanin! Co to są punkty widzenia? Czy one w ogóle istnieją?» (cyt. za: M. Fried *Courbet’s Realism*, s. 281).

⁴³ M. Fried *Menzel’s Realism*, s. 247-258.

Dociekania

niu ucieleśnionego artysty w każdy aspekt procesu wytwarzania obrazu olejnego, gwaszu czy rysunku. Istnieje pokusa pomyślenia o pierwszym jako o antidotum lub też sile przeciwnej wobec drugiego, choć pewnie byłoby bardziej trafne, a na pewno bardziej odpowiedzialne historycznie – powiedzenie, że zarówno ekstremalność obu realizmów, jak i ich quasi-chiastyczna relacja wiążą je ze sobą w sposób nieodwołalny, by w końcu sprawić, że jedno może być zrozumiałe wyłącznie w świetle drugiego.⁴⁴

Właśnie owo przeciwstawienie i wzajemne przenikanie się obu trybów reprezentacji interesuje mnie tu najbardziej. Czyż sposób jego sformułowania nie porbrzmiewa owym „fundamentalnym napięciem”, które znajdziemy zarówno u Flauberta, jak i u Courbета? Fried utrzymuje, że „wysiłek związania [*keying*] narysowanego bądź namalowanego obrazu z ciałem, które ze swojej strony jest związane ze światem, przy czym żadna z tych relacji nie może być przyjęta za pewnik, jest wysiłkiem przykładowie nowoczesnym”⁴⁵. Odpowiedź na pytanie o dokładny sens tej tezy podsuwa przejście w narracji Frieda, kiedy omawia on gwasze Menzla – od przywoływanego już przedstawienia stopy artysty oraz dwóch niewielkich wizerunków jego dłoni trzymających naczynie z farbą i książkę (?) z lat 60. XIX wieku do szeregu niezwykle przedstawięń zbroi z tego samego okresu, ustanawiając między nimi niesamowitą analogię. Te pierwsze wywołują u widza poczucie „wewnętrznej witalności”:

im dokładniej się im przyglądamy, tym bardziej stajemy się świadomi wyraźnej gry kości, mięśni, ścięgien, żył, skóry poprzecinanej naczynkami włoskowatymi, tak jakby malarz chciał uzmysłowić widzowi – uczynić dostępnym pod postacią doświadczenia cielesnego – nie tylko fizyczny wysiłek trzymania naczynia z farbą i książki (?), lecz także, wychodząc poza zwyczajne odczuwanie, przepływ krwi oraz impulsów nerwowych z i do dłoni oraz palców.⁴⁶

Wrażenie oglądania zbroi jest równie niesamowite (i przepełnione witalnością):

zbroje (które, rzecz jasna, są rodzajem ubioru) są przedstawione jako jednocześnie nieożywione i żywe, puste, lecz przepełnione życiem; a dokładniej, artysta nie chciał pozostawić żadnej wątpliwości, że w zbrojach nie znajdują się żadne ciała [...], jednocześnie rozłożył i pogrupował przypominające ciała zbroje, napierśniki, hełmy i tak dalej w pozach i układach, które narzucają widzowi przekonanie o ich ożywieniu i potencjalnej agresji.⁴⁷

Mam nadzieję, że powyższe zestawienie, pokazujące, jak dalece Menzel był stanie obdarzyć rzeczy ożywione i nieożywione swoistą siłą witalną, samodzielny, prawie cielesny bytem, uczyni dobitnie czytelnym kolejne odwołanie Frieda do pism Marksa, a także jego sugestię o nowoczesnym charakterze pragnienia,

⁴⁴ Tamże, s. 252.

⁴⁵ Tamże, s. 253.

⁴⁶ Tamże, s. 53-54.

⁴⁷ Tamże, s. 56-57.

Pijarski „Realizm”, ucieleśniony podmiot, projekcja empatii

by dokonać czegoś podobnego. Autor *Realizmu Menzla* przywołuje fragment z *Rękopisów ekonomiczno-filozoficznych* z 1844 roku, w których Marks pisze o alienacji:

Własność prywatna zrobiła z nas ludzi tak głupich i jednostronnych, że przedmiot jest nas z dopiero wówczas, gdy go mamy [...]. Miejsce wszystkich zmysłów fizycznych i duchowych zajęła więc prosta alienacja wszystkich tych zmysłów – zmysł posiadania. Do takiego stanu bezwzględnej nędzy musiała być doprowadzona istota ludzka, żeby mogła zrodzić z siebie swe wewnętrzne bogactwo.

Dalej czytamy:

W zwykłym, materialnym przemyśle [...] mamy przed sobą w postaci zmysłowych, obcych, użytecznych przedmiotów, w postaci wyobcowanej, uprzedmiotowione siły istoty człowieka.⁴⁸

Co ciekawe, ten pierwszy fragment został użyty – i to dwukrotnie – w *Pasażach* przez Waltera Benjamina, dla którego wyłania się zeń „pozytywna figura, będąca przeciwieństwem, a zarazem wypełnieniem i udoskonaleniem postaci kolekcjonera, skoro uwalnia on rzeczy od imperatywu użyteczności”⁴⁹. W przypadku Menzla nawet więcej – on nadaje im niejako własne, autonomiczne życie. Fried sugeruje, że z praktyki obrazowej Menzla wyłania się właśnie taki kontr-typ relacji wobec rzeczy, nieoparty na alienacji. Według autora *Courbet’s Realism* realizuje on po części Marksa wizję powszedniego świata wytwarzanych rzeczy jako nasyconego życiową energią, jego założenia – posługując się słowami Elaine Scarry – że „świat wytworzony jest ciałem istoty ludzkiej”⁵⁰.

Crary i nowoczesna podmiotowość

Powyższe próby ujęcia realizmów Courbeta i Menzla w kategoriach praktyk oporu mogą wciąż wydawać się nieprzekonujące bądź niejasne, nie dostarczyłem bowiem jeszcze najważniejszej podstawy do podobnych rozważań. Mam na myśli rekonfigurację rozumienia nowoczesnej podmiotowości, „wyłonienie się modeli widzenia subiektywnego, które nastąpiło między rokiem 1810 a 1840”⁵¹ i które opisał Jonathan Crary w przełomowym studium *Techniques of the Observer*. (Jej dalszym losom poświęcił książkę *Zawieszenia percepcji*). Wątek ten pozwoli ujrzeć obec-

⁴⁸ K. Marks *Rękopisy ekonomiczno-filozoficzne z 1844 r.*, przeł. K. Jażdżewski, 2005, <http://www.Marxsists.org/polski/marks-engels/1844/rekopisy/index.htm> [20.08.2012].

⁴⁹ W. Benjamin *Pasaże*, przeł. I. Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 237 [Kolekcjoner; H 3 a, 1].

⁵⁰ M. Fried *Menzel’s Realism*, s. 255.

⁵¹ J. Crary *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, przeł. Ł. Zaremba, I. Kurz, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009, s. 23.

ne w realizmie napięcie – między zdystansowanym („automatycznym”) zapisem a indentyfikacją, pochłonięciem – w jaśniejszym świetle.

Procesowi, o którym mowa, Crary nadał miano *a u t o n o m i z a c j i z m y s ł u* w z r o k u [*autonomization of sight*], który można streścić dwóch punktach. Pierwszy aspekt nowego rozumienia podmiotowości to, jak pisze Iwona Kurz,

ożywienie i ucieleśnienie podmiotu, uznanie widzenia za praktykę aktywną, dynamiczną, proces podlegający ludzkiej fizjologii, ukonstytuowany na „gęstości i materialności” ludzkiego ciała, a zarazem wpisany w jego kruchość i niepewność, niedający się już dłużej wpasować ani w sterylny model, w którym obrazy powstają niczym precyzyjne odlewy rzeczywistości, ani w obiektywny schemat wszechwidzącego Oka.⁵²

Ponadto w procesie tym dochodzi także, co ważniejsze w tym kontekście, do separacji poszczególnych zmysłów, ich stopniowego „oczyszczania”, prowadzącego do ich *a u t o n o m i z a c j i*. W przypadku wzroku szczególnie istotne jest jego odseparowanie od zmysłu dotyku,

który stanowił integralną część klasycznych teorii widzenia w wieku XVII i XVIII. Późniejsze oddzielenie dotyku od widzenia dokonuje się w obrębie wszechogarniającej „separacji zmysłów” oraz przemysłowego w charakterze, ponownego zmapowania ciała w wieku XIX. Utrata dotyku jako konceptualnego składnika widzenia oznaczała rozpętanie oka z sieci referencyjności ucieleśnionej w wymiarze taktylnym oraz jego subiektywnej relacji do postrzeganej przestrzeni. Owa autonomizacja widzenia, dokonująca się w wielu różnych dziedzinach, stanowiła historyczny warunek przebudowania obserwatora tak, aby odpowiadał zadaniom „spektakularnej” konsumpcji.⁵³

Według Crary’ego odkrycie ucieleśnienia podmiotu utworzyło dwie ścieżki. Pierwsza prowadziła ku afirmacji suwerenności wzroku w modernizmie, druga – ku standaryzacji i regulacji obserwatora, a więc formom władzy zależnym od abstrakcji widzenia. Zgodnie z tym bardzo krytycznym rozumieniem pojawienie się modernizmu, a wraz z nim społeczeństwa spektaklu – wiązało się ze stłumieniem ucieleśnionego aspektu percepcji wzrokowej. Jak nietrudno się domyślać, fotografia odegrała niebagatelną rolę w tym procesie.

W tym kontekście realizm w rozumieniu Frieda staje się jednym z naczelných narzędzi oporu wobec autonomizacji zmysłów, narzędziem, którego istnienia – jeśli interpretacja Frieda wyda nam się przekonująca – nie dostrzegł Crary, kreślący alternatywę między redukcją doświadczenia w uniwersalistycznych aspiracjach modernizmu a jego zniewoleniem w wizualnym reżimie nowoczesnego społeczeństwa spektaklu⁵⁴.

⁵² I. Kurz *Między szokiem a rozproszeniem. Przygody obserwatora w nowoczesnym świecie*, w: *Zawieszenia percepcji*, s. 463-464.

⁵³ J. Crary *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the 19th Century*, MIT Press, Cambridge, Mass.–London 1990, s. 19.

⁵⁴ „Prehistoria spektaklu oraz «czysta percepcja» modernizmu mają swoje korzenie w nowo odkrytym terytorium w pełni ucieleśnionego widza, lecz ostateczny tryumf

Pijarski „Realizm”, ucieleśniony podmiot, projekcja empatii

Jeśli więc uwierzmy Friedowi, jego przykłady zdają się sugerować, że owo nieiluzyjne „przekroczenie” może dokonać się na kilka sposobów. Po pierwsze, dzięki strategii opartej na swoistej przemocy wizualnej, związanej oślepieniem, a więc pokazywaniu czegoś, czego widok wydaje się bolesny dla spojrzenia, zdaje się mu zagrażać, a pośrednio zdaje się zagrażać także patrzącemu podmiotowi. (To strategia jednocześnie najprostsza i najtrudniejsza; najtrudniejsza dlatego, że „produktywne” oślepienie wydaje się nie lada wyczynem). Druga strategia polega na cielesnym zaangażowaniu widza w obraz – na różne sposoby, lecz nigdy nie wprost, a przede wszystkim nie wyłącznie przez zmysł wzroku. Trzecia to zasada alegoryczna, a więc kiedy sprawiamy, że rzeczy zdają się oczywiste, wchodzą między sobą w złożone sieci powiązań i analogii.

W moim odczuciu najciekawsze prace „realistyczne” to takie, które po prostu (choć oczywiście nic w tym prostego) poddają próbie wzrok jako uprzywilejowany zmysł dostępu do świata – próbują przekroczyć nieuchronną płaskość i przedmiotowość reprezentacji, stworzyć „scenę”, na której w sposób jak najmniej teatralny, a więc jak najbardziej „naturalny” (cóż to znaczy?) mógłby objawić się jej obiekt, objawić się tak, jakby stawał się przedmiotem naszego oglądu sam z siebie. (Tym samym wracamy do idei świata bez człowieka).

Gordon i empatyczna projekcja

Na zakończenie pozwolę sobie jeszcze otworzyć niniejsze rozważania – w postaci krótkiej migawki – na współczesność. W książce *Four Honest Outlaws* Michael Fried przygląda się czterem współczesnym artystom, wśród których znaleźli się twórca prac wideo i filmów Anri Sala, rzeźbiarz Charles Ray, malarz Joseph Marioni i kolejny twórca ruchomych obrazów, Douglas Gordon. Według Frieda co najmniej trzy prace Gordona: *Play Dead*; *Real Time* (2003), *B-Movie* (1995) i *10ms-I* (1994), i jedna Sali: *Time After Time* (2003), podnoszą wspólnie kwestię ucieleśnionego doświadczenia, przesuwając jednak nieco akcenty. Paradigmatyczna jest tu *Play Dead* – instalacja wideo, na którą składają się dwa zawieszone w przestrzeni galerii ekrany oraz jeden monitor wideo. Na dwóch ekranach widzimy słonicę (imieniem Minnie), która w bliżej nieokreślonym, rozległym, czystym pomieszczeniu „udaje martwą” i dźwiga się co i raz z niemałym trudem z betonowej podłogi. Aby tego dokonać musi zdobyć się na całą serię żmudnych czynności: rozbijać swoje wielkie, ociężałe ciało, postawić na podłodze przednie nogi (które – jak trafnie zauważa Fried – w zbliżeniu wyglądają jak kostium, a więc tak, jakby słonica nie była prawdziwa, jakby grał ją człowiek!), by wreszcie stanąć na cztery nogi. W tym czasie kamera porusza się miarowym, nieprędkim ruchem dookoła Minnie – na jednym ekranie zgodnie ze wskazówkami zegara, na drugim odwrotnie, przy czym jeśli przejdziemy na drugą stronę ekranów, relacja ta ulegnie od-

obu wymagał zaprzeczenia ciała, jego pulsacji fantazmatów, jako warunku widzenia”, czytamy dalej (tamże, s. 136).

wróceniu. Jednocześnie słonica jest kadrowana tak, że nigdy nie widzimy jej w całości, zawsze naszemu spojrzeniu ukazuje się wykadrowany (mniejszy lub większy) fragment jej ciała. Monitor pokazuje kolejne zbliżenia na oko zwierzęcia. Efekt całości jest taki, że widz w sposób empatyczny projektuje własne „w sposób nieunikniony antropomorfizujące uczucia” na (ruchomy obraz) Minnie lub też, w przypadku *B-Movie* – leżącą na plecach i bezbronnie przebierającą nogami muchę⁵⁵. Wzbudza to ambiwalentne uczucia co do właściwości tego, że oto dla naszej „uciechy” słonica wykonuje w kółko owe żmudne „ćwiczenia” (tytuł pracy jest sformułowany w trybie rozkazującym, co sugeruje, że Minnie wykonuje je na komendę). Z jednej strony mamy do czynienia z istotą monstualną i niekształtną w porównaniu z ciałem człowieka, co, wydawałoby się, uniemożliwia identyfikację ze zwierzęciem, z drugiej strony jej nieporadność, dziwna „sztuczność” jej wyglądu, a przede wszystkim zbliżenia na jej oczy, zdające się wyrażać jakąś bądź co bądź „podmiotowość”, uruchamiają podstawowy mechanizm psychiczny, który Stanley Cavell nazwał projekcją empatii [*empathic projection*] i który w rozumieniu filozofa stanowi „ostateczną podstawę zdobycia wiedzy o twoim istnieniu jako istoty ludzkiej”⁵⁶:

Sąd więc założenie, zgodnie z którym musiałem Ciebie właściwie rozpoznać jako istotę ludzką? Z uwagi na fakt taki, jak ten, moja identyfikacja Ciebie jako istoty ludzkiej nie jest wyłącznie identyfikacją Ciebie, lecz identyfikacją z Tobą. Nazwij to projekcją empatii.⁵⁷

W rozumieniu Frieda prace Gordona i Sali, nawiązując do sięgającej twórczości Caravaggia „tradycji absorpcyjnej” – a więc tendencji do tworzenia wizerunków istot całkowicie pochłoniętych swoimi czynnościami, do tego stopnia, że wydają się wykluczać obecność widza na scenie reprezentacji – obnażają [*lay bare*⁵⁸],

⁵⁵ M. Fried *Four Honest Outlaws: Sala, Ray, Marioni, Gordoni*, Yale University Press, New Haven–London 2011, s. 205.

⁵⁶ S. Cavell *The Claim of Reason*, s. 423.

⁵⁷ Tamże, s. 421.

⁵⁸ Kolejne pojęcie Cavellowskie: „Powiedzenie, że to, co nowoczesne (*the modern*) „obnaża” (*lays bare*) mogłoby sugerować, że w sztuce tradycyjnej było ukryte coś, co z jakiegoś powodu pozostawało niezauważone, lub że to, co zostało przez nie obalone – tonalność, perspektywa, narracja, brakująca czwarta ściana itd. – było czymś nieistotnym dla muzyki, malarstwa, poezji, czy teatru w epokach poprzednich. Podobne sugestie byłyby fałszywe. Nie jest bowiem tak, że wreszcie znamy prawdziwą kondycję sztuki; a jedynie, że ktoś, kto o nią nie zapytuje, nie ma niczego, a w każdym razie brakuje mu rzeczy niezbędnej, by dalej odnosić się do sztuki naszej epoki. Daleki więc jestem od twierdzenia, że na przykład muzyka nie wymaga tonalności, malarstwo – figuracji, teatr zaś – widowni, pragnąłbym uczynić właśnie wszelkie takie pojęcia problematycznymi [...]” (S. Cavell *A Matter of Meaning It*, w: tegoż *Must We Mean What We Say?*, Cambridge University Press, Cambridge Mass. 1976, s. 220.)

a więc czynią problematycznym, empatycznie-projekcyjny mechanizm, na którym owa tradycja się zasadzała⁵⁹. Właśnie sugestia, że kwestia empatii (a raczej widza projektującego swoją empatię) była od samego początku kluczowa dla tradycji absorpcyjnego obrazowania, jest miarą ich istotności jako dzieł sztuki⁶⁰. Sproblematyzowanie kwestii empatycznej projekcji pociąga za sobą pytanie o granice owej empatii: co lub kogo znajdującego się naprzeciw będziemy w stanie nazwać „istotą” a nawet „osobą”? Co wydaje się nam „naturalne”, a co „sztuczne”? Gdzie kończy, bądź zaczyna się „gra”? Czy jest w ogóle możliwe, aby przedmiot (w) reprezentacji jawił się nam j a k o t a k i?

To, co nazywaliśmy tu realizmem, opisuje w gruncie rzeczy próbę zniesienia – choćby na moment, nigdy dłużej niż na krótką chwilę – statusu reprezentacji jako ekranu oddzielającego nas od świata, stworzenia takiego sposobu dostępu do obrazu, który pozwoli dotknąć czegoś więcej niż tylko chochoła rzeczywistości, przekroczenia poziomu wiedzy ku (cielesnemu) doświadczeniu. Przy tym nie ma tu żadnej metafizyki, żadnej epifanii – nie chodzi tu o żadne ekstatyczne zespolenie podmiotu ze światem (Courbet wiedział, jak nikt inny, że to niemożliwe), lecz o pewien sposób zestrojenia z jego materią, o wrażliwszy, czujniejszy tryb powszedniej formy uwagi. Czy takie dążenie obrazu można nazwać „polityką realizmu”?

Abstract

Krzysztof PIJARSKI

University of Warszawa

The Polish National Film, Television and Theatre School (Łódź)

“Realism”, embodied subjects, projection of empathy

The article sketches the perspectives of a particular view on realism, which could be called “embodied” or “empathic”. Realism is perceived as a strategy of transcending the abstracting powers of the image (and also as a practice of resistance in the culture of the spectacle). The argument is based above all on Michael Fried’s writings on the „great” 19th-century realists: Thomas Eakins, Adolph Menzel and Gustave Courbet. Their work is interpreted through the theoretical framework of embodied phenomenology and empathy theory, in the context of Jonathan Crary’s studies on the emergence of modern subjectivity. The example of Douglas Gordon serves to open up the proposed reflection to contemporary practices.

⁵⁹ M. Fried *Four Honest Outlaws*, s. 209.

⁶⁰ Tamże, s. 215.

Interpretacje

Magdalena NOWICKA

Żyd, czarownica i stara szafa. O konstruowaniu żydowskości autorów piszących o „trudnej” przeszłości

Ktoś w pracy doktorskiej nazwał mnie „żydowskim pisarzem piszącym po polsku” i „żydowskim poetą piszącym po polsku”. W ten sposób antysemita gryzł Tuwima, głęboko go raniąc. Ja się nie czuję zraniony.

Henryk Grynberg *Monolog polsko-żydowski*

Żydowskość – rozumiana antyesencjonalnie, jako rezultat strategii komunikacyjnych – odsyła do posługiwania się wobec kogoś lub wobec siebie etykietą *Żyda* (rozmaicie zresztą definiowanego). Ten zabieg wydaje się wciąż należeć do grona najczęściej odgrywanych publicznie figur obcości i nieprzynależności do tego, co „tutejsze” i swojskie. Łączy w sobie dawne, przednowoczesne dziedzictwo przeświadczeń społecznych i stereotypów, historycznie uwarunkowane resentymenty oraz aktualne dyskursy poprawności politycznej, winy i rozliczenia przeszłości. W konsekwencji, *żydowskość* staje się pozycją dyskursywną, z której dany autor zabiera głos lub przez pryzmat której jego słowa są interpretowane. Z jednej strony, towarzysząca figurze Żyda obcość marginalizuje głos takiego autora. Z drugiej, osobność owego głosu – odpowiednio eksponowana – może zapewnić mu publiczną widzialność, a niekiedy nawet szerszą recepcję niż autorowi swojskiemu.

W ostatnich kilku dekadach – zarówno w Polsce, jak i w innych krajach europejskich – fenomen konstruowania żydowskości pisarzy, artystów i publicystów ujawnia się w szczególnie sposób w sporach dotyczących kształtu pamięci zbiorowej. Pojawiają się wypowiedzi, książki i inne dzieła artystyczne, które kwestionują dominujące w społeczeństwie wyobrażenia o przeszłości oraz o czynach członków własnej grupy etnicznej lub narodowej. Podważane są utrwalone przeświad-

Interpretacje

czenia o tym, kto w toku procesów historycznych był *ofiara*, a kto *sprawcą*. Co znamienne, kiedy próby rekonfiguracji wyobrażeń o przeszłości napotykają na opór części społeczeństwa, debaty publiczne zaczynają ogniskować się wokół postaci autorów kontrowersyjnych treści. Uwaga uczestników i obserwatorów skupia się na pytaniach o etniczną, kulturową i światopoglądową przynależność autora, czyli o jego obcość/swojskość. Jeżeli mowa o Holokauście, to jawnie lub podskórnie poruszany jest problem *żydowskości* „niepokornego” twórcy.

Żydowski wygnańczy intelektualista

Ważną ramę dla niniejszych rozważań stanowi koncepcja wygnańczego intelektualisty (*exilic intellectual*) Edwarda W. Saida. Pojęciem spajającym jego wielowątkową myśl jest *wygnanie*, rozumiane jako stan obcości, powstający w relacji danej jednostki do jej otoczenia. Jest to więc kondycja społecznie konstruowana, powstająca nie tyle w wyniku polityczno-kulturowego przemieszczania, ale w efekcie komunikowania tej migracji. U Saida wygnanie staje się nieomalże metaforą losu współczesnej jednostki. Ten, kto świadomie nosi piętno obcego, zyskuje status *wygnańca*. Często przytaczany cytat z Saida, akcentuje transgresyjny charakter tego doświadczenia: „Wygnaniec wie, że w świeckim i przygodnym świecie domy są zawsze tymczasowe. Granice i bariery, które zamykają nas w ramach znajomego terytorium, mogą przeobrazić się w więzienie; często broni się ich bez powodu i bez potrzeby. Wygnańcy przekraczają granice, przełamują bariery myśli i doświadczenia”¹. Inspiracją dla takiego ujęcia kondycji wygnańca są autobiograficzne prace Theodora W. Adorno, dotyczące paradoksów emigranckiego krytycyzmu, rozdrażniającego różne rany, który nie ustaje mimo swojej znikomej słyszalności.

W perspektywie Saidowskiej publicznym nośnikiem doświadczenia wygnania jest zawieszony w polityczno-kulturowej przestrzeni „pomiędzy” *wygnańczy* intelektualista – nie tylko emigrant, ale ten, kogo oddziela od danego społeczeństwa dystans etniczny, kulturowy czy polityczny, wyrażany poprzez dyskurs – dystans co do swej istoty subiektywny, ale zobiektywizowany w dyskursie. Status wygnańczego intelektualisty wyznaczają trzy osiowe wymiary: a) „bycie na miejscu” – „bycie nie na miejscu”; b) niezaangażowanie – zaangażowanie w sprawy ziemskie; oraz c) perspektywa poznawcza etnocentryczna (hegemoniczna) – świadomość kontrapunktowa. Im bardziej wizerunek danej postaci zbliża się do drugiego bieguna każdej z osi, tym bliżej mu do typu idealnego wygnańczego intelektualisty.

Pierwszy wymiar odnosi się do społeczno-kulturowego niedopasowania, nieprzynależności do sfery norm i konwencji. Said wskazuje na przypadki permanentnego bycia wyrzutkiem w danym społeczeństwie, na brak stabilnego punktu odniesienia w definiowaniu własnej ojczyzny czy domu². „Bycie nie na miejscu” i *wygnanie* stanowi podstawę misji szczególnego rodzaju intelektualisty: „Wygnań-

¹ E.W. Said *Myśli i o wygnaniu*, „Literatura na Świecie” 2008 nr 9-10, s. 55.

² Tegoż *Representations of the Intellectual*, Vintage Books, New York 1996, s. 47.

czy intelektualista nie działa wedle logiki tego, co konwencjonalne, lecz skłania się ku zuchwałości, reprezentuje zmianę, ruch zamiast bezruchu”³. Jednakże Said nie uwzględnia w tej normatywnej koncepcji fenomenu autokreacyjnego i zarazem autoprezentacyjnego aspektu forsowania przez danego autora wizerunku własnej nieprzynależności – prowokowanego często przez medialne formaty dyskusji publicznej.

Drugi wymiar, niezaangażowanie – zaangażowanie, odsyła do zagadnienia społecznej roli intelektualisty. Said próbuje znaleźć wspólny obszar między dwoma, zdawałoby się wykluczającymi się, podejściami: Juliena Bendy i Antonia Gramsciego. W ramach pierwszego ujęcia, sformułowanego na fundamencie wartości judeochrześcijańskich, kluczową kategorią jest klerk, uczony, kapłan i zarazem nauczyciel. Istotą jego misji jest stać na straży tradycyjnej aksjologii oraz kanonów nauki i sztuki, uważanych za uniwersalne i ponadczasowe. Klerk nie chce redefiniować rzeczywistości społecznej ani być stroną zbiorowych sporów. Gromadzi wiedzę dla samej idei jej pomnażania, bez względu na poklask lub jego brak ze strony publiczności. Dla Bendy królestwo klerków jest nie z tego świata. Dla trawestującego i sekularyzującego tę myśl Said’a, który wpisuje ją w kontekst wygnania, współczesny spadkobierca klerków, czyli wygnańczy intelektualista, zamiast być „nie z tego świata”, jest zawieszony „między światami” partykularnie rozumianej kultury i polityki.

Natomiast w optyce Gramsciego „wszyscy ludzie są po trosze intelektualistami, ale nie wszyscy pełnią w społeczeństwie funkcje intelektualne”⁴. Ci, którzy je pełnią, czynią to w dwojaki sposób. Intelektualiści organiczni są rekrutowani z danej klasy społecznej i artykułują jej interesy. Intelektualiści tradycyjni odrzucają klasowe afiliacje na rzecz perspektywy zgeneralizowanej. Gramsci wysuwa jednocześnie postulat nowego typu działalności intelektualnej, która „nie może polegać wyłącznie na elokwencji, tym zewnętrznym i chwilowym motorze uczuć i namiętności, ale na aktywnym włączaniu się w życie praktyczne w charakterze budowniczego, «nieustannie przekonywającego» organizatora – a nie tylko mówcy [...]”⁵. W wizji Saidowskiej, zestawiającej wybrane składniki propozycji Gramsciego z koncepcją Bendy, ów nowy typ intelektualisty miałby więc charakteryzować się samorefleksyjnością, która wypływa z orientacji na uniwersalistyczne konkluzje, ale równocześnie odpowiadające na aktualny proces historyczny.

Wymiar trzeci dotyka kwestii etnocentryzmu intelektualistów. Figura wygnańczego intelektualisty oparta jest na założeniu, że jego atrybutem może być tzw. świadomość kontrapunktowa, a więc wieloaspektowa, czerpiąca z nieustannego konfrontowania doświadczeń życia w odmiennych kontekstach politycznych i kulturowych. Uwrażliwia ona na pluralizm ideowy, a jednocześnie daje asumpt do

³ Tamże, s. 64.

⁴ A. Gramsci *Intelektualiści i organizowanie kultury*, w: tegoż *Pisma wybrane*, t. 1, przeł. B. Sieroszewska, Książka i Wiedza, Warszawa 1961, s. 689-690.

⁵ Tamże, s. 691.

Interpretacje

artykułowania wywrotowych, ekscentrycznych treści. Idąc tym tropem, Said wskazuje też na problem stosunku wygnańczego intelektualisty do pamięci zbiorowej. Terenem jego działania jest pamięć publiczna, a zadaniem – demaskacja białych plam i przyznanie głosu pamięciom do tej pory marginalizowanym. W konsekwencji aktywny w tej przestrzeni intelektualista zaczyna być traktowany nie tyle jako przekąznik, lecz jako składnik przekazu o przeszłości. Taka rola w sporze o wizerunek przeszłości niemal bezwyjątkowo wiąże się z kontrowersją i z zajmowaniem określonej pozycji, a ta w pewnym stopniu spycha intelektualistę do defensywy⁶.

Wśród wymienianych przez Saida przykładów wygnańczych intelektualistów wielu ów status zawdzięcza swojej żydowskości – ujmowanej zarówno jako piętno, jak i fetysz. Dlatego na potrzeby niniejszej analizy wprowadzona zostanie subkategoria *żydowskiego wygnańczego intelektualisty*. Co więcej, publiczny wizerunek danego autora opiera się bądź na narzuconej mu z zewnątrz etykietce wygnańca, bądź na świadomym samo-wygnaniu. W rezultacie proponuję dwie kolejne zainspirowane pracami Saida kategorie: żydowskości wygnańczej i samo-wygnańczej żydowskości – z tym zastrzeżeniem, że obie stanowią wypadkową relacji władzy, w które uwikłany jest autor, a nie są wyrazem jego suwerennej woli jednostkowej.

Kto jest żydowskim autorem?

Już Jean-Paul Sartre w *Rozważaniach o kwestii żydowskiej*, które przez wiele lat stanowiły istotny punkt odniesienia krytyki antysemityzmu, przekonywał, że Żydem jest ten, kogo otoczenie uważa za Żyda, że antysemita tworzy Żyda – mimo to sam autor jednak nie był w stanie całkowicie odrzucić kryterium pochodzenia w swojej refleksji nad figurą Żyda. Rodzi się zarazem pytanie, czy postulaty bezstronnej świadomości krytycznej można w pełni urzeczywistnić w praktyce badawczej?

Pierwsza wątpliwość powstaje przy wyborze do analizy przypadków konkretnych osób. Kto reprezentuje wygnańczą żydowskość, kto samo-wygnańczą i w jaki sposób te typy się zazębiają? Przywołując Sartre’a Artur Sandauer, mówiąc o „pisarzach polskich pochodzenia żydowskiego” konfrontuje kryterium wewnętrzne (samookreślania) z kryterium zewnętrznym (pochodzeniowo-metrykalnym i fizjologiczno-psychologicznym). Żadne z nich – nawet to wewnętrzne, wydawałoby się nierasistowskie – nie daje satysfakcjonującej odpowiedzi, kogo można nazwać Żydem. Metoda samookreślania ignoruje fakty biograficzne, a ujęcie biograficzne lekceważy samoidentyfikację jednostki. Krytyk literacki nie powinien podnosić sprawy pochodzenia pisarza, dopóki on sam nie poruszy jej w swoich wypowiedziach, twierdzi Sandauer⁷. Badacz dyskursu – dopóki kwestia ta nie stanie się

⁶ E.W. Said *On Defiance and Taking Positions*, w: tegoż *Reflections on Exile, and Other Essays*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 2000, s. 503-506.

⁷ A. Sandauer *O sytuacji pisarza polskiego pochodzenia żydowskiego w XX wieku*, Czytelnik, Warszawa 1982, s. 5-7.

tematem debaty publicznej, a potem tylko w kontekście dynamiki owej debaty. Co za tym idzie, trzeba wypracować kryteria do pewnego stopnia relatywne. W niniejszym artykule *żydowski* pisarz, czy mówiąc szerzej *żydowski* autor, jest rozumiany, za Sanderem L. Gilmanem, jako „ktoś, kto jest określany jako Żyd, i reaguje na to etykietowanie poprzez medium, które ma największe znaczenie dla każdego pisarza, czyli poprzez literaturę”⁸, oraz media opiniotwórcze albo publikacje specjalistyczne.

Drugi zespół wątpliwości wiąże się z tym, że badając gry figurą Żyda w dyskursie publicznym o przeszłości nie sposób uciec od ich antysemitckiego podszycia. W przypadku społeczeństwa polskiego, a niekiedy także francuskiego, mówi się o antysemityzmie bez Żydów – o antysemityzmie rytualnym w tym sensie, że nie potrzebuje on, aby utrzymać swoją żywotność, ani faktycznej obecności desygnatu symbolu *Żyda*, ani weryfikacji przypisywanych mu cech⁹. Co więcej, współczesny antysemityzm – występujący w wielu europejskich krajach – odwołuje się do zasobów symbolicznych kultury nowoczesnej i przednowoczesnej. Joanna Tokarska-Bakir nazywa ten wariant „«antysemityzmem strukturalnym», działającym poprzez aluzje i dwuznaczne sygnały, słowa i czyny «skażone», które [...] korzystają z nadwyżek symbolicznych ukrytych w języku”¹⁰. Figura „Żyda demonicznego”, „ziemskiego przedstawiciela diabła”¹¹, nadal naznaczająca niektóre publiczne reprezentacje *żydowskich* intelektualistów, narodziła się w średniowiecznej chrześcijańskiej Europie Zachodniej i stamtąd dotarła na tereny polskie, podobnie jak legenda o Ahaswerze, Żydzie Wiecznym Tułaczem, „który sztydził z Jezusa w drodze krzyżowej i któremu Jezus powiedział, że ma odtąd «wiecznie iść przed siebie, dopóki nie wróć»”¹². Dlatego Ahaswer stał się symbolem egzystencji pozbawionej ojczyzny, zakorzenienia, dziedzictwa i naznaczonej sprowadzonym na samego siebie piętnem ucieczki.

Badając legendy o krwi, które przywędrowały na ziemię polskie z Europy Zachodniej, o przypisywanych Żydom mordach rytualnych na chrześcijanach, oraz ich współczesne spetryfikowane formy, Tokarska-Bakir zwraca uwagę, że te opowieści nic rzeczywistego o Żydach nie mówią. Są natomiast źródłem wiedzy o tych, którzy je przekazują, a więc o grupie stereotypizującej, żyjącej w pewnej kulturze i momencie historycznym, grupie, która poprzez piętnowanie Innego wyraża to,

⁸ S.L. Gilman *Rasse, Sexualität und Seuche*, Hamburg 1992, s. 254.

⁹ Por. m.in. A. Smolar *Tabu i niewinność*, w: *Przeciw antysemityzmowi*, red. A. Michnik, t. 2, Universitas, Kraków 2010, s. 1031, J.B. Michlic *Czy antysemityzm w dzisiejszej Polsce ma jakieś znaczenie – i dla kogo?*, w: *Przeciw antysemityzmowi*, t. 3, s. 952.

¹⁰ J. Tokarska-Bakir *Legenda o krwi. Antropologia przesądu*, W.A.B., Warszawa 2008, s. 51.

¹¹ J. Trachtenberg *Diabeł i Żydzi. Średniowieczna koncepcja Żyda a współczesny antysemityzm*, przeł. R. Stiller, Wydawnictwo URAEUS, Gdynia 1997, s. 22.

¹² Tamże, s. 24.

Interpretacje

o co sama nie chce być nawet posądzona. Przednowoczesna figura Żyda wchodzi więc w relację z innymi wyobrażeniami obcego – m.in. czarownicy (kobiety), zdrajcy, świętokradcy czy porywacza dzieci¹³ – i jest instrumentalnie wykorzystywana do ferowania wytłumaczeń o niepożądanym stanie rzeczywistości społecznej zagrożającym fundamentom wspólnoty. Tokarska-Bakir, przywołując myśl Isaaka B. Singera, zaznacza: „w moc czarownic i ciemne sprawki Żydów wierzy się zawsze, gdy zachodzi taka potrzeba”¹⁴. Bardzo dalekim echem odbija się w tych tropach stwierdzenie Adorna odsyłające do tezy o językowym zakorzenieniu antysemityzmu: „Obce słowa języka to Żydzi”¹⁵.

Od Ophülsa do Littella

We Francji rozrachunek z przeszłością wojenną przybrał zrazu charakter bardziej publicystyczno-jurystyczny niż literacki, co jednak z biegiem dekad uległo zmianie. Publiczną dyskusję na temat moralnego rozliczenia okresu reżimu Vichy rozpoczyna film dokumentalny Marcela Ophülsa *Smutek i litość*, którego premiera zbiega się z końcem epoki Charles’a de Gaulla, kiedy gaullistowski mit Francji-alianta i antynazistowskiego ruchu oporu jest wrażliwszy na kwestionowanie. Dokument (mówiący o kolaboracji „zwyczajnych” Francuzów z nazistami w eksterminacji Żydów) oraz jego autor spotykają się z krytyką środowisk sympatyzujących z Vichy. Protagonistą sporu staje się Alfred Fabre-Luce, zwolennik marszałka Pétaina, oddzielający żydowską perspektywę (m.in. Ophülsa, traktowanego tu jako niemiecko-amerykański, „kosmopolityczny Żyd”) od perspektywy administracji Vichy, chcącej, zdaniem Fabre-Luce’a, bronić ogółu francuskich obywateli przed wojennymi prześladowaniami. Takie stanowisko prowokuje z kolei odpowiedź publicystów i historyków, ujawniających swoje żydowskie korzenie i tragiczne doświadczenia rodzinne z czasów Vichy. Sam Ophüls wykorzystuje przypiętą mu etykietę „typowego” i zarazem „kosmopolitycznego” Żyda, do subwersywnych polemik z oponentami swoich dzieł i obnażania ich antyżydowskich uprzedzeń:

w swoich filmach często prowokuje rozmówców – dawnych nazistów, neonazistów, prawicowych bądź lewicowych antysemitów, przedstawiając się otwarcie jako Żyd, i uzyskując w skutek tego przewidywalną odpowiedź, że to możliwe, albo że jego rozmówca od

13 J. Tokarska-Bakir *Żydzi u Kolberga*, w: tejsze *Rzeczy mgliste. Eseje i studia*, Pogranicze, Sejny 2004, s. 62.

14 J. Tokarska-Bakir *Ganz Andere? Żyd jako czarownica i czarownica jako Żyd w polskich i obcych źródłach etnograficznych, czyli jak czytać protokoły przesłuchań*, w: *Inny, inna, inne. O inności w kulturze*, red. M. Janion, C. Snochowska-Gonzalez, K. Szczuka, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2004, s. 112.

15 T.W. Adorno *Minima Moralia*, przeł. M. Łukasiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999, s. 127.

początku się tego domyślał. Ophüls pyta zazwyczaj wówczas z czytelnym dla nas sarkazmem, jakie to cechy jego, Ophülsa, wyglądu bądź zachowania, naprowadziły rozmówcę na tę myśl.¹⁶

Jednakże najdonioślejszym echem na świecie odbija się ponad dziewięciogodzinny dokument Claude'a Lanzmanna *Shoah*, który powstawał w latach 1974-1985. Na jego recepcję wpływa nie tylko treść i rozmaicie interpretowane przesłanie, ale także warstwa formalna. W filmie nie użyto żadnych zdjęć archiwalnych, gdyż zdaniem Lanzmanna niszczą one wyobraźnię widza i nie wywołują emocji. Co więcej, jak zaznacza Tomasz Majewski, warunkiem przeobrażenia obrazu z kamery w fantazmat współtowarzyszenia śmierci Żydów, było to, iż *Shoah* „jest cały czas rodzajem operacji dokonywanej na konkretnej, realnej przestrzeni”¹⁷ – empatia wobec ofiar projektowana jest na fizyczną przestrzeń dawnych pustych obozów i tras transportu więźniów. Lanzmann absolutyzuje więc świadectwa ofiar: „wybory formalne w *Shoah* [...] posłużyły za alibi całemu dyskursowi – tak moralnemu, jak estetycznemu – o nieprzedstawialnym, niewidzialnym, niewyobrażalnym...”¹⁸. Autor stawia przed kamerami świadków i sprawców Zagłady mówiących różnymi językami, tłumaczonymi zarówno bezpośrednio, jak i w formie napisów: „W efekcie, Lanzmann wyraźnie pokazuje, wykorzystując metaforę przekładu, że Europa, nie tylko Niemcy, jest kontekstem dla faszyzmu”¹⁹.

Właśnie to rozszerzenie tła i zasięgu Holokaustu, ukazanie Polaków, często prymitywnych, wyrażających obojętność lub nawet zadowolenie z eksterminacji Żydów wywołuje dyskusję wokół filmu wśród polskich elit symbolicznych. Skupia się ona wokół rzekomego „antypolskiego” charakteru *Shoah*, „pomijając w ten sposób wymiar uniwersalny tego dzieła” i sprowadzając spór do konfrontacji konstruktyw „polskiego antysemityzmu” i „antypolonizmowi Żydów”²⁰. Po projekcji okrojonej wersji *Shoah* w Telewizji Polskiej w 1986 roku, Jerzy Turowicz polemiz-

¹⁶ T. Majewski *Pamięć, ironia, polityka historyczna. Wokół Hotelu Terminus Marcela Ophülsa*, w: *Zagłada. Współczesne problemy rozumienia i przedstawiania*, red. E. Domańska, B. Krupa, Poznańskie Studia Polonistyczne, Poznań 2009. W latach 1984-1988 Ophüls zrealizował kolejny głośny dokument pt. *Hotel Terminus. Life and Times of Klaus Barbie*, opowiadający o karierze i zbrodniach Klause Barbiego, tzw. „rzeźnika z Lyonu”, szefa tamtejszego Gestapo, sądanego następnie za zbrodnie wojenne w 1987 roku.

¹⁷ T. Majewski *Sub specie mortis. Uwagi o „Shoah” Claude’a Lanzmanna*, w: *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętnienia*, red. T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska, Oficyna, Łódź 2009, s. 874.

¹⁸ G. Didi-Huberman *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Universitas, Kraków 2008, s. 35, 132.

¹⁹ V.M. Patra *Spectacular Suffering. Theatre, Fascism and the Holocaust*, Indiana University Press, Bloomington 1999, s. 23.

²⁰ P. Zawadzki *Polska*, w: *Historia antysemityzmu 1945-1993*, red. L. Poliakow, Universitas, Kraków 2010, s. 215-216.

Interpretacje

zuje z twórcą dokumentu: „[...] film Lanzmanna – jeśli chodzi o «sprawę polską» – jest zdecydowanie nieobiektywny, tendencyjny, jest odzwierciedleniem dość powszechnego na Zachodzie, uproszczonego i krzywdzącego stereotypu myślenia na tematy polsko-żydowskie, i w ostatecznej wymowie antypolski”²¹. Redaktor naczelny „Tygodnika Powszechnego”, a wraz z nim duża część umiarkowanych publicystów, sugeruje, że intencją Lanzmanna było ukazanie Polaków w niekorzystnym świetle, że dobrał specyficznych świadków Zagłady, a ze zgromadzonego materiału filmowego wybrał szczególnie „antypolskie” sekwencje, nie uzasadniając tego wyboru. Zarzut antypolonizmu ma charakter podwójny: z jednej strony Lanzmann ukazuje właściwie tylko Polaków-antysemitów i przede wszystkim chłopów-katolików, a nie Polaków ratujących Żydów (wycina też ten wątek z wywiadu z Janem Karskim); z drugiej strony nie unaocznia wojennego cierpienia samych Polaków. Lanzmann jawi się zatem jako stronnicy „mściciel” ofiar, żywiący antypolskie przesady, w tym antychłopskie i antykatolickie²².

Sam Lanzmann odrzuca wszelką krytykę *Shoah* (często nazywa to dzieło „pomnikiem”): „Wszystkie [artykuły w światowej prasie po projekcji filmu w Oksfordzie – przyp. M.N.] były hołdem dla *Shoah* i sposobu, w jaki moja wiedza historyczna i cała wcześniejsza praca przygotowawcza dosłownie zapędziły w kozi róg tych, którzy na początku przedstawiali się jako moi najzacieklejsi wrogowie i którym udowodniłem, że kieszenie mają puste, a naboje ślepe”²³. Co więcej, Lanzmann twierdzi, że to on sprawił, że termin *Holokaust* coraz częściej bywa w dyskursie zastępowany pojęciem *Shoah* (warto jednak zaznaczyć, że określenie to funkcjonowało wśród członków diaspory wiele lat wcześniej): „Walczyłem, żeby narzucić nazwę Shoah, nie zdając sobie sprawy, że dokonuję radykalnego aktu nadania nazwy [...]”²⁴.

W wypowiedziach publicznych i w autobiografii pt. *Zajac z Patagonii* (notę na okładkę napisał m.in. Jan Tomasz Gross) Lanzmann gra swoją przynależnością grupową i narodową. Z jednej strony nazywa siebie „starym Francuzem, należącym do francuskiej wspólnoty [...] dłużej niż wielu francuskich Żydów”. Z drugiej, zdarza mu się akcentować swoją narodowo-kulturową odrębność: „[...] jestem niewątpliwie Francuzem, ale Francuzem przypadkowym, bynajmniej nie «rdzennym»”²⁵. Pochodzenie, świadectwo doświadczenia, status *emisariusza ofiar* Holokaustu – wszystkie te elementy, ale w różnych konfiguracjach są wykorzystywane przez Lanzmanna do legitymizacji jego głosu.

Kiedy w 2006 roku ukazuje się powieść Jonathana Littella pt. *Łaskawe* – pierwszoosobowa narracja byłego SS-manna spokojnie dożywającego swoich dni w po-

21 J. Turowicz „Shoah” w polskich oczach, w: *Przeciw antysemityzmowi*, s. 826.

22 Tamże, s. 827-835.

23 C. Lanzmann *Zajac z Patagonii*, przeł. M. Ochab, Czarne, Wołowiec 2010, s. 478.

24 Tamże, s. 482.

25 Tamże, s. 217-218.

wojennej Francji – w prasie opiniotwórczej zainicjowana zostaje debata nad prawem autora młodej generacji do pisania fikcji o czasach historycznych, których pisarz sam nie doświadczył. Zabiera w niej głos Lanzmann. Przekonuje, że kaci nie powinni mieć głosu nawet w literaturze, i sugeruje, że skutkiem ubocznym sukcesu *Łaskawych* może być odebranie opracowaniom naukowym najwyższej rangi wśród źródeł wiedzy o Zagładzie na rzecz subiektywnej literackiej fikcji²⁶. Pierwszy dylemat Lanzmannowski dotyka więc moralnego prawa do przekazania sprawy mównicy. Nie pierwszy raz w literaturze i innych sztukach kat staje się narratorem²⁷, który w konfrontacji z Innym (w tym przypadku z Żydami) zawłaszcza całą przestrzeń narracyjną i czyni Innego niemym. Problem tkwi w tym, iż zgodnie z tego rodzaju genre'em zetknięcie mordercy z ofiarą, choćby anonimową, powinno wyzwać dialektykę *katharsis* i prowadzić do wewnętrznej przemiany bohatera. Natomiast w *Łaskawych* są zbrodnie, a nie ma kary ani nawet wyrzutów sumienia. Drugi dylemat stawia pytanie o konkurencyjność świata fikcji literackiej i świata pozatekstowego. W ujęciu Lanzmanna są to wizje nieprzystawalne do siebie, ponieważ dokument historyczny traktuje jako wyrażający „rzeczywistość realną”, zaś fikcję o Holokauście jako niebezpieczną *diegesis* – rzeczywistość wtórną, a więc zbędną²⁸.

Obrona *Łaskawych* i Littella biegnie dwutorowo. Pierwszy zabieg polega na akcentowaniu rzetelności i erudycji młodego autora. Podkreśla się długość zbierania materiałów (kilkanaście lat), podróże w miejsca kaźni, wizyty w archiwach, rozmowy z historykami oraz konsensus krytyków i zwolenników Littela, że ten

²⁶ M. Etchegoin *Lanzmann juge «Les Bienveillantes»*, „Nouvel Observateur” 21.09.2006.

²⁷ Jako najbliższy „Łaskawym” utwór wskazuje się na *La mort est mon métier* („Śmierć jest moim rzemiosłem”) Roberta Merle’a z 1952 r., pierwszoosobową opowieść zainspirowaną pamiętnikami Rudolfa Hössa.

²⁸ *Diegesis* w ujęciu Platońskim byłaby *mimesis* niedoskonała, polegająca na imitowaniu zdarzeń realnych poprzez ich relacjonowanie. *Diegesis* bywa uznawana za niebezpieczniejszą od *mimesis*, gdyż nie wyróżnia się formalną kreatywnością, nie maskuje tego, że naśladuje rzeczywistość i przez to trudniej oddzielić w niej „prawdę historyczną” od fikcji. Obawa przed zniekształceniami zarówno mimetycznymi, jak i diegetycznymi jest neutralizowana przez wiele teorii konstrukcjonistycznych, semiotycznych oraz przez hermeneutykę. M. Riffaterre uważa, że spór toczy się wokół niewłaściwie postawionego pytania – zamiast rozstrząsać zgodność fikcji z rzeczywistością pozatekstową, należy pochylić się nad semiotyczną analizą zgodności znaków i znaczeń w obrębie fikcyjnego świata. Z kolei P. Ricoeur wskazuje, iż skoro wciąż kreowane są nowe tekstualne wersje światów pozatekstowych, widocznie istnieje potrzeba na kolejne, opisane ewoluującym językiem reprezentacje. Groźba bezkrytycznego zawierzenia fikcji przez czytelnika również jest w tych nurtach podważana. Utrzymuje się, iż świadomy genre’u odbiorca zawiesza zewnętrznie wobec fikcji kryteria rozstrzygania o prawdziwości na czas lektury. Por. A. Łebkowska *Między teoriami a fikcją literacką*, Universitas, Kraków 2001, s. 88-90, 135-142, 155-157; U. Eco *Sześć przechadzek po lesie fikcji*, przeł. J. Jarniewicz, Znak, Kraków 1995.

Interpretacje

„przeczytał wszystko” o eksterminacji Żydów. Media we Francji doprowadzają wręcz do konfrontacji Littella z Lanzmannem, a ten zmienia pierwotną ocenę powieści. Popiera pisarza, zaznaczając, że widział te miejsca i wiele z tych osób, które Littell opisuje, i może własnym doświadczeniem potwierdzić historyczną wierność fabuły utworu. Drugi zabieg odnosi się do podkreślania moralno-etnicznych zobowiązań Littella, jego żydowskiego pochodzenia – dzięki czemu włącza się go retorycznie do grupy Żydów – spadkobierców ofiar, którym w obszarze pamięci o Holokauście wolno powiedzieć więcej niż komukolwiek innemu. „Być może tylko Żyd może sobie na to pozwolić. Littell wynajduje prawdę”²⁹ – tak Jorge Semprún komentuje debatę wokół *Łaskawych* dla „Frankfurter Allgemeine Zeitung”. W rezultacie tożsamość Littella jest *rozrzedzana*³⁰, czyli wyłuskuje się te jej cechy, które mają przesądzać o dopuszczeniu głosu do dyskursu, a więc jego żydowskość.

Littell w nielicznych wywiadach podejmuje tę grę, ale wyjaskrawiając jej absurdy i odwracając skalę problemu (to krytycy Littella mają problem z jego żydowskością, dla niego ma to być kwestia obojętna):

Co pomyślał pan, gdy Claude Lanzmann powiedział, że ma pan „naprawdę porządny żydowski łeb”?

Uznałem to za groteskowe i bardzo ostro się broniłem. Rzekłem mu, iż to, co mówi, jest bzdurą. Napisał też do mnie list, w którym stwierdził, że mam wspaniałe żydowskie dzieci. Odpowiedziałem, że mam wspaniałe [dzieci], ale nie wspaniałe żydowskie dzieci. On ma obsesję na tym punkcie.

Dlaczego tak to panu przeszkadza, kiedy nazywa się pana Żydem?

Ponieważ odrzucam przynależność do grupy, jakiegokolwiek. Nie powinno się też o mnie mówić ani Amerykanin, ani Francuz, chociaż jestem oboma. Potrafię świetnie się obejść bez takich określeń. Okay, moje korzenie są żydowskie, moi przodkowie, i mam żydowską fizjonomię, jak pan widzi... (*odchyła głowę*) Mam żydowski nos i żydowskie usta. To jest genetycznie uwarunkowane. Ale co z tego! [...].³¹

Littell podejmuje grę z Lanzmannem, przypisując mu fiksjację na punkcie żydowskości. Jednakże we francuskiej sferze publicznej pozycja Lanzmanna jako niedebatowalnego „autorytetu prawdy” w kwestii tego, co i jak można powiedzieć o Zagładzie, wciąż jest bardzo wysoka. Kiedy powieść Yannicka Haenela pt. *Jan Karski* trafia do francuskich księgarń we wrześniu 2009 roku, początkowo zbiera pochlebne komentarze w prasie głównego nurtu. Jedna z części książki ma formę omówienia fragmentu wywiadu z Karskim włączonego do *Shoah*, druga to streszczenie publikacji Karskiego *Tajne państwo*, trzecią stanowi fikcyjne wyznanie tytułowego bohatera, polemizujące z obrazem Polaków przedstawionym przez Lan-

²⁹ J. Altwegg, J. Semprún *Ohne die Literatur stirbt die Erinnerung*, FAZ, 08.02.2008.

³⁰ Rozrzedzanie podmiotów mówiących jest kategorią zaproponowaną przez Michela Foucaulta.

³¹ J. Littell, A. Müller *Mögen Sie Käse?*, „FR” 24.06.2008.

zmanna i sugerujące celowe wybiórcze zaprezentowanie w filmie wywiadu z Kar-skim³². Jednak po tym, jak Lanzmann zarzuca Haenelowi fałszowanie faktów, opinia części krytyków zmienia się na niekorzyść książki, a dyskusja ulega polaryzacji³³.

Lanzmann, Ophüls, Littell są przykładami intelektualistów świadomie odnoszących się do imputowanej im *żydowskości*. Tak jak poprzez nią są tłumaczone w dyskursie znaczenia i cel ich działalności, tak samo oni wykorzystują, często ironicznie, figurę Żyda do legitymizowania wyjątkowości i wiarygodności własnego przekazu lub do polemiki z krytykami. Można tutaj mówić o strategii samowynagania służącej tworzeniu wrażenia, że atrybutem tychże autorów jest kontrpunktowa świadomość – ofiary, świadka i pośrednika zarazem. Nie można jednak zapominać, że takie gry figurą obcego/Żyda są uwarunkowane społecznymi zasobami antysemityzmu i stanowią rodzaj przewrotnej, subwersywnej odpowiedzi na te zasoby.

Od Kosińskiego do Grossa

Wkrótce po II wojnie światowej wypowiedzi niuansujące postawę Polaków wobec Zagłady trafiają do szerokiej publiczności przede wszystkim za pośrednictwem pisarzy i poetów. Historiografia i publiczna dostępność jej dokonań są w tym obszarze upośledzone głównie ze względów politycznych. Bezcenne źródło, jakim jest odkopane w ruinach getta w roku 1946 i 1950 Archiwum Oneg Szabat Emanuela Ringelbluma i jego zespołu, dokumentującego w latach 1940-1943 Zagładę, czeka kilka dekad na pełną prezentację. Co prawda, pojedyncze artykuły Ringelbluma i jego współpracownicy Racheli Auerbach, która przeżyła wojnę, ukazują się w wydawnictwach specjalistycznych, ale to dzieła literackie mają szansę dotrzeć do szerokiego odbiorcy.

Utwory Zofii Nałkowskiej i Tadeusza Borowskiego wpisują problematyczne zachowania wobec Żydów we wspólny los okupowanego społeczeństwa oraz w uniwersalny lament nad kryzysem kondycji ludzkiej. Wiersze Czesława Miłosza, *Campo di Fiori* i *Biedny chrześcijanin patrzy na getto*, Jerzego Ficowskiego *Odczytanie popiołów* czy proza Jerzego Andrzejewskiego *Wielki Tydzień* stanowią już próbę rozgraniczenia pamięci zbiorowej Żydów i Polaków, jednak zatrzymują się na obrazie obojętności w stosunku do umierających w getcie czy w obozach koncentracyjnych, nie stawiając pytań o czynny współudział w ludobójstwie. Na kartach książek pojawiają się szmalcownicy i szukający złota w mogiłach Żydów kopacze, lecz występują w roli marginesu polskiego społeczeństwa. Natomiast opisująca cały wachlarz relacji między polskim a żydowskim podziemiem na wpół biograficzna

³² Por. Y. Haenel *Jan Karcki*, przeł. M. Kamińska-Maurugeon, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2010, s. 170-178.

³³ J.-Y. Potel *Koniec niewinności. Polska wobec swojej żydowskiej przeszłości*, przeł. J. Chimiak, Znak, Kraków 2010, s. 321.

Interpretacje

powieść Leon Urisa *Miła 18*, wydana w 1961 roku w USA, w PRL znana jest głównie z dyskredytujących ją przekazów „z drugiej ręki”, produkowanych przez propagandę generała Moczara – jako antypolski paszkwil „Żyda z Ameryki”, umyślnie godzącego w wizerunek Polski na świecie i podsycającego stereotyp Polaka-antysemity.

Poruszając fenomen *polskich pisarzy żydowskiego pochodzenia*, trzeba zaznaczyć, że ta etykieta szczególnie silnie przyłgnęła do autorów emigracyjnych. To oni, a mówiąc dokładniej ich publiczne wizerunki, stanowią grupę szczególnie predestynowaną do pozycji *wygnaneckiego intelektualisty*.

Jedną ze strategii stosowanych przez twórców żyjących na emigracji jest traktowanie pobytu za granicą jako okazji do kultywowania marginalności i świadomego intensyfikowania własnego wyobcowania. Jej odwrotnością jest strategia aktywnego uczestnika życia kulturalnego nowego otoczenia, która wiąże się z koniecznością zaistnienia w nowym języku i odpowiadających mu instytucjach kulturalnych.³⁴

– pisze Halina Stephan m.in. o Jerzym Kosińskim. W świetle perspektywy Saidowskiej te dwie strategie nie wykluczają się, mogą współlistnieć w figurze *wygnaneckiego intelektualisty*, który publicznie pielęgnuje swoją nieprzynależność i czyni ją przesłanką do aktywnej obecności w cudzym życiu kulturalnym.

Malowany ptak Jerzego Kosińskiego (wyd. amerykańskie 1965) pozostaje najbardziej znaną emigracyjną powieścią o Holokauście. Ukazuje się w momencie, gdy zachodnia publiczność wciąż żywi rozbudzone procesem Eichmanna zainteresowanie sprawcami i ofiarami Zagłady. Ponadto autor daje sygnały, że jego powieść ma charakter autobiograficzny, co w kontekście antyżydowskiej nagonki w Polsce przełomu lat 60. i 70. zostaje instrumentalnie zinterpretowane jako głos ze „zgnitego” Zachodu, który chce zarzucić Polakom współodpowiedzialność za Holokaust. W dyskursie reżimowej propagandy Kosiński stał się figurą kalającego własne gniazdo, nielojalnego emigranta, natomiast w dyskursie antyreżimowych obrońców – ofiarą cenzury. „Nie ten gniazdo kala co je kala, / Ale ten co mówić o tym nie pozwala”³⁵ – przywołuje słowa Norwida Aleksander Hertz, mówiąc właśnie o sytuacji Kosińskiego.

Narracja *Malowanego ptaka* nie daje jednoznacznego wskazania, czy chłopiec-główny bohater jest Żydem. Pojawiają się aluzje do jego semickiego wyglądu i specyficznego języka, którym się posługuje³⁶, ale tym, co przesądza o *żydowskości* chłopca jest stosunek, jaki mają do niego nie-Żydzi. Bohater, bez względu na to, kim faktycznie jest, uważany jest za obcego w społeczności dotkniętej wojenną anomią. Powstaje ciąg interpretacyjny: Żyd = Cygan = obcy = wróg. Motyw żydowskiej obcości jest więc u Kosińskiego do pewnego stopnia uniwersalizowany, a mi-

³⁴ H. Stephan *Wprowadzenie*, w: *Życie w przekładzie*, red. H. Stephan, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, s. 10.

³⁵ A. Hertz *O ptaku, który kala...*, w: *Przeciw antysemityzmowi*, s. 553, 564.

³⁶ J. Kosiński *Malowany ptak*, Czytelnik, Warszawa 1989, s. 8.

mo to osadzenie w rzeczywistości Holocaustu pozostaje czytelne dla odbiorców powieści. Gry „nieoczywistością” żydowskiego pochodzenia dotyczą nie tylko chłopca z *Malowanego ptaka*, ale także samego pisarza, który kwestię swojej tożsamości etnicznej zakrywał inscenizowanym tabu.

Najjaskrawiej autobiograficzną powieścią Kosińskiego jest *Pustelnik z 69 ulicy*, gdzie narrator, Norbert Kosky, to *alter ego* autora. Ma świeże amerykańskie obywatelstwo i problemy z określeniem swojego pochodzenia: polskie, żydowsko-huculskie czy amerykańskie; „utrzymuje też stanowczo, że mieści się zarówno w żydowskim, jak i w chrześcijańskim nurcie polskiej tradycji kulturalnej i literackiej”³⁷. Być może jednak to nie bohater Kosińskiego ma kłopot z własną tożsamością, ale chce, by to inni mieli trudności z zaklasyfikowaniem Kosky’iego-Kosińskiego.

„Kosiński najpierw był Żydem, który udaje nie-Żyda, a później Żydem, który udaje nie-Żyda, który udaje Żyda”³⁸ – pisze Henryk Grynberg, krytykując tę żonglerkę tożsamościami i sugerując koniunkturalne, wykalkulowane na rynek amerykański kreowanie przez pisarza swojej enigmatycznej przynależności etniczno-kulturowej. Nie dostrzega jednak drugiego uczestnika tej swoistej gry, a więc krytyków i komentatorów, budujących stanowiska wobec twórczości Kosińskiego właśnie poprzez pryzmat etniczności tego autora. „Na stole leżała moja *Żydowska wojna*, którą przysłała mu z Łodzi jego matka, ale nie padło ani jedno słowo na żydowski temat, więc po wyjściu spytałem Shneidermana: Czy Kosiński jest Żydem?”³⁹ – wspomina Grynberg i tym samym bierze udział w konstruowaniu dyskursywnej figury Kosińskiego-Żyda. Po latach, w kontekście powieści Janusza Głowackiego *Good night, Dżerzi*, ożywają w dyskursie elit symbolicznych fantazmatyczne wyobrażenia o demonicznym Żydzie – z tą różnicą, że jego nadzwyczajność nie jest łączona ze zdradą kraju czy żądzą pieniądza, lecz ze sferą seksualności. „Zobaczyłem Kosińskiego [po przeczytaniu *Good night, Dżerzi* – przyp. M.N.] w niesamowitych barwach: pół diabeł, pół Polak, pół Żyd...” – mówi Wojciech Staszewski na łamach „Gazety Wyborczej”, by następnie spytać Urszulę Dudziak o jej romans z Kosińskim w ten sposób: „To jaki był ten seks z Kosińskim. Dziki, szatański, bliski, czuły?”⁴⁰. Demoniczna żydowskość Kosińskiego pozostaje więc w oczach publiczności *differentia specifica* wszelkich jego działań i postaw.

Także Henryk Grynberg staje się przedmiotem kontrowersji po publikacji w 1965 roku *Żydowskiej wojny* prezentującej konkurencyjną wobec oficjalnej wizję żydowskich i polskich postaw w czasie okupacji. Co prawda, PRL-owska cenzura nie zapobiegła wydaniu książki, ale blokuje jej recenzje. W rezultacie *Żydowska wojna* nie funkcjonuje w świadomości potencjalnych czytelników do 1966, kiedy

³⁷ T.S. Gładsky *Jerzy Kosiński – polski imigrant*, w: *Życie w przekładzie*, s. 127.

³⁸ H. Grynberg *Monolog polsko-żydowski*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2003, s. 87.

³⁹ Tamże, s. 80.

⁴⁰ U. Dudziak, W. Staszewski *Dudziak: Jak kochaliśmy się z Kosińskim*, „Gazeta Wyborcza” 3-4.03.2012.

Interpretacje

Jarosław Iwaszkiewicz poświęca jej swoją rubrykę *Rozmowy o książkach* w „Życiu Warszawy”. Kontynuacją *Żydowskiej wojny* jest *Zwyczajstwo* wydane już na emigracji – w Stanach Zjednoczonych w 1968 roku. Wątek żydowskiej tożsamości w Polsce i konfrontacji z nią jest obecny w niemal każdej książce tego autora, m.in. w *Ojczyźnie*, *Dziedzictwie*, *Prawdzie nieartystycznej* i *Memorbuch*.

Grynberg często w swoich powieściach i esejach używa inkluzywnego (ja-Żyd) i zarazem ekskluzywnego (oni-nie-Żydzi) sformułowania: „my, Żydzi”.

Sam akt stawania twarzą w twarz z problemem tożsamości i przyznawanie się do obsesji sprawia, że jest on w dużo mniejszym stopniu napiętnowany syndromem wygnania niż ci pisarze żydowskiego pochodzenia, którzy nigdy otwarcie nie stawali wobec kwestii przynależności do narodowej literatury. [...] Grynberg natomiast zawsze czuł, że jego temat nie potrzebuje zewnętrznego uzasadnienia. Nigdy nie stosował eskapizmu. Eksponował swoją obsesję, nie zważając na literackie mody.⁴¹

– przekonuje Anna Frajlich. Grynberg, dokonując w swoich utworach autowiwisekcji, stara się mówić w imieniu podmiotu zbiorowego to, co do tej pory pozostawało niewypowiedziane⁴². Z tym przekazem zwraca się pozornie przede wszystkim do amerykańskich Żydów, „ale w rzeczywistości czytany jest przede wszystkim w Polsce”⁴³. Akcentuje swoje wygnanie, swoją zewnętrżność wobec społeczeństwa polskiego, lecz jednocześnie nie zrywa relacji z nim, wręcz rytualnie celebrytuje jej ciemne karty.

Dyskusja nad dziełami Grynberga, wraca na początku lat 90., kiedy na podstawie autobiograficznych wątków *Żydowskiej wojny* powstaje z udziałem autora film dokumentalny w reżyserii Pawła Łozińskiego. Osia fabuły *Miejsca urodzenia* jest powrót pisarza do miejscowości, gdzie przyszedł na świat i przeżył w ukryciu część wojny. Po latach próbuje zrekonstruować losy ojca i brata, którzy padli ofiarami eksterminacji. Scena, w której antyżydowsko nastawiony chłop (prawdopodobny współnik zabójców krewnych pisarza) mówi o polskich mordercach Grynbergów, została wycięta z wersji pokazywanej w TVP. Grynberg prezentuje się w filmie jako duchowy, ale także biologiczny dziedzic żydowskiego losu i pamięci o nim, który nie potrafi wybaczyć oprawcom w imieniu ofiar⁴⁴, co w odbiorze filmu zostaje spe-

⁴¹ A. Frajlich *Henryk Grynberg: w poszukiwaniu artystycznej i nieartystycznej prawdy*, w: *Życie w przekładzie*, s. 247.

⁴² J. Tokarska-Bakir *Skandalista Henryk Grynberg*, w: tejże *Rzeczy mgliste*, s. 118.

⁴³ H. Stephan *Życie w przekładzie*, s. 14.

⁴⁴ P. Litka *Odyskiwanie pamięci. „Miejsce urodzenia” Pawła Łozińskiego i „Sąsiedzi” Agnieszki Arnold*, w: *Pamięć Shoah*, s. 852-854. Grynberg jest także autorem kontrowersyjnych esejów publikowanych m.in. w „Res Publice Nowej”, wymierzonych w neofitów Edytę Stein i kardynała Paryża Jean-Marie Lustigera lub o słabości Europejczyków do autokratów faszystowskich. Por. H. Grynberg *W obliczu nowego Holokaustu*, „Res Publica Nowa” 2002 nr 1, s. 77-78; *Winię Europe*, „Res Publica Nowa” 2002 nr 8, s. 4-9.

cyficznie przetworzone. Dla krytyków *Miejsca urodzenia* Grynberg jawi się jako antypolski rzecznik i członek strony żydowskiej, stronnicy „mściciel” ofiar; dla admiratorów (m.in. Jana Karskiego) jest Żydem „miłosiernym” – tym, który nie odrzuca polskiej części własnego dziedzictwa kulturowego.

Kosiński, Grynberg czy szerzej doceniani dopiero od niedawna Marian Pankowski dokonują poprzez swoje powieści świadomej „autodemonizacji” (określenie Adama Sandauera) figury *polskiego pisarza żydowskiego pochodzenia*, aby nagłośnić i, paradoksalnie, legitymizować swój przekaz. Dwuznaczna tożsamość ukazywana jest jako wytłumaczenie tego, że zabierają głos na niewygodnie, drażliwe tematy – tylko parias, osoba „nie na miejscu” może się podejmować takiego zadania.

W tak złożonym dyskursywnym „krajobrazie” żydowskości, ujmowanej jako figura wygnania lub samo-wygnania intelektualisty, pojawił się na początku XXI wieku Jan Tomasz Gross z książką pt. *Sąsiedzi*, która wywołała bodaj najgwałtowniejszą i najszerszą do tej pory debatę o kształcie polskiej pamięci zbiorowej w powojennej Polsce. Spór o tę i kolejne publikacje Grossa oraz o samą postać autora koncentruje się wokół przypisywanej mu żydowskości. W rezultacie dochodzi do *etniczacji sporu* (pojęcie użyte w analizach sporów o książki Grossa przez Marka Czyżewskiego). Polega ona na strategicznym forsowaniu tożsamości uczestników kontrowersji. Kwestionowana jest polskość Grossa i zarazem bezstronność jego spojrzenia. W mediach radykalnie prawicowych określany jest jawnie jako Żyd. W umiarkowanych mediach prawicowych Gross nie jest nazywany literalnie Żydem, ale – wraz ze swoimi zwolennikami – *środowiskami żydowskimi* lub *stroną żydowską*. To z kolei prowokuje *kontr-etniczację* dokonywaną głównie w mediach centrowych i lewicowych przez sprzyjających Grossowi komentatorów, eksponujących jego kulturowe i narodowe więzi z Polską.

Podsumowanie

Figura żydowskiego wygnańczego intelektualisty przybiera szereg formuł w sporach publicznych – zwłaszcza tych, których przedmiotem jest przeszłość i pamięć o niej. Te formuły stanowią wypadkową imputowanej lub amputowanej figurze żydowskiego wygnańczego intelektualisty nieprzynależności, zaangażowania w sprawy publiczne i kontrapunktowej świadomości. Niekiedy dana figura pełni przede wszystkim funkcję publicznej prezentacji (a więc jest stymulowana przez autora, który sam „naznacza się” żydowskością), niekiedy reprezentacji (publiczne naznaczanie jest wywoływane przez otoczenie autora, a bezpośrednio przez krytyków i komentatorów jego pracy). Nierzadko samo-wygnańcza prezentacja autora to jednocześnie kontra wobec reprezentacyjnych zabiegów jego otoczenia. Co więcej, niektóre warianty figury wygnańczego żydowskiego intelektualisty można – zależnie od kontekstu komunikacyjnego – uznać zarówno za formułę wygnańczej żydowskości, jak i samo-wygnańczej, np. figura *emisariusza ofiar* może być pozycją dyskursywną przypisaną danemu autorowi przez otoczenie, jak i pozycją, którą sam autor sobie rości.

Interpretacje

Należy podkreślić, że autor zajmujący pozycję żydowskiego wygnańczego intelektualisty, pozostaje przedmiotem władzy dyskursywnej. Wygnanie i samo-wygnanie zawsze bowiem zachodzi w ideologicznym kontekście anty- lub filosemityzmu. Nie oznacza to jednak, że autor musi stać się bezwolnym obiektem publicznego uprzedmiotowienia. W perspektywie Saidowskiej można by mówić o ograniczonym upodmiotowieniu autora w dyskursie. Wydaje się, że może on do pewnego stopnia współkontrolować interpretacje swojego przekazu oraz swój publiczny wizerunek, o ile krytycznie odniesie się do reguł rządzących przestrzenią publiczną lub subwersywnie je wykorzysta.

Abstract

Magdalena NOWICKA
University of Łódź

The Jew, the witch and the wardrobe. On the construction of Jewish identity of the authors writing on “difficult” past

The article analyses the construction of Jewishness of the writers and artists in the public discourse. Jewishness, understood as an outcome of communicative strategies, becomes a discursive standpoint from which the author speaks or through which his/her statements are being interpreted. The framework for the analysis is provided by Edward W. Said's concept of the public intellectual aware of his/her otherness, in the face of the public he/she addresses. The strategies discussed gain an exceptional meaning in public debates on the so-called difficult past, i.e. discussions provoke by texts and statements which question the dominant image of the past and historical attitudes of compatriots. The analysis includes French and Polish debates over the Jewish authors and their oeuvres.

Agnieszka DAUKSZA

Przenajświętsza Materia.

O kolekcjonerstwie i zbieractwie w pisarstwie
Kornela Filipowicza

Najintensywniej obecne w sferze publicznej zdjęcie Kornela Filipowicza ukazuje pisarza siedzącego w swoim gabinecie za biurkiem, w otoczeniu bezliku najróżniejszych przedmiotów, w skupieniu trzymającego oburącz małą filiżankę i patrzącego wprost w oko obiektywu¹. Można by zapewne zignorować wszystko to, co jedynie majaczy na fotografii autorstwa Joanny Helander, a także przejść do porządku nad tym, co doskonale widoczne. Więcej – można powstrzymać odruch zaglądania w zakamarki cudzego gabinetu oraz powściągnąć ciekawość przypatrywania się rozlokowanym tam zdjęciom i obrazkom. Po co roztrząsać miniony układ zjawisk, analizować kształty, które już nie istnieją, w dodatku odnosić je do postaci, która odeszła dawno temu? Być może jakimś usprawiedliwieniem jest potrzeba zrozumienia.

Zdaje się bowiem, iż w Filipowiczowskim szaleństwie prostoty jest pewna metoda. „Mój” autor *Krajobrazu niewzruszonego* to skrajny nienasyceniec, twardy materialista, bezwzględny darwinista i determinista, człowiek wielu pasji, wciąż poszukujący nowych wyzwań i doznań, bez końca zmagający się z oporem materii słów, zjawisk i rzeczy, nieustająco testujący granice poznania i opisu. I choć moja

¹ Mowa o fotografii Joanny Helander opublikowanej między innymi w albumie *Gdyby ta Polka była w Szwecji* (Kraków 1999) i wzbudzającej zainteresowanie zarówno wydawców umieszczających ją na okładkach tomów prozy Filipowicza, np. *Rozstanie i spotkanie* (Kraków 1995), jak i komentatorów (m.in. Jerzego Pilcha; por. *Cały Kornel*, w: *Byliśmy u Kornela. Rzecz o Kornelu Filipowiczu*, red. K. Lisowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2010, s. 231-235).

Interpretacje

wiedza o Filipowiczu opiera się wyłącznie na lekturze jego twórczości oraz wspomnień tych, którzy „byli u Kornela”², odnoszę wrażenie, że uwieczniony na wspomnianej fotografii gabinet pisarza to nie tylko odpowiednik Benjaminowskiego futerału, skrojony na kształt i podobieństwo mieszkańca – w tym wypadku świadczący o nietuzinkowości właściciela³. Tamtejszy wystrój to także probierz stylu pisania i wskaźnik charakteru autorskiej strategii. Nierównomiernie oświetlone pomieszczenie pełne pozornie dobrze wyeksponowanych osobliwości w istocie ginących w natłoku rzeczy, a w centralnym jego punkcie – otoczony piętrzącymi się szpargałami, zabarykadowany za potężnym biurkiem – mężczyzna o owadziej twarzy. Tak, to jest właśnie Filipowicz, o którym zamierzam pisać. *Rara species* w środowisku naturalnym, skrzętnie gromadzący w swojej niszy wszystko, co drogie sercu, dłoni, a zwłaszcza – oku.

Jedno z najbardziej szczególnych opowiadań autora *Śmierci mojego antagonisty* ukazuje dzieje nietypowej misji jednego z obozowych więźniów, doktora Meyera, który w obliczu zagłady, wiedziony pragnieniem ocalenia fundamentalnej wiedzy o świecie, podejmuje się zadania stworzenia kompletnego, alfabetycznie uporządkowanego katalogu pojęć, rzeczy i zjawisk. W trzech blaszanych pudełkach gromadzi, kategoryzuje i opisuje wszystkie możliwe do pomyślenia przejawy rzeczywistości – w tym też celu kolekcjonuje strzępki książek, wycinki z gazet, części ilustracji:

Nie tylko w naszym obozie, ale we wszystkich, przez które przeszliśmy lub które znaliśmy z opowiadań, doktor Meyer był chyba jedynym więźniem, któremu wolno było trzymać pod pryczą jakieś prywatne rzeczy i w ogóle czymś takim się zajmować [...]. Pudełka miały uchwyty i zamknięcia, ich zawartość uporządkowana była na zasadzie kartoteki. Każde pudełko miało na wierzchu kolejny napis: A-G, H-P, R-Z. [...] Tak, u mnie wszystko jest – powiedział doktor Meyer po chwili. – Ale ciekawe, czy masz u siebie takie drobiazgi. Czasem zapominam, jak one wyglądają – powiedział więzień z naszego bloku, który pracował przy robotach ziemnych. [...] – Takie rzeczy, powiedzmy, jak kluczyki, spinki do mankietów, klamerki, guziczki, agraftki, różne kolorowe i błyszczące ozdoby, które noszą kobiety. Takie rzeczy też powinieneś mieć. Często sobie chcę przypomnieć, jak wyglądały kolczyki mojej żony. [...] – Kolczyki: ozdoba zawieszona w uchu. Noszone od czasów starożytnych, głównie przez kobiety. Ludy prymitywne umieszczają je także w nosie – powiedział doktor Meyer, zajrzawszy do pudełka. – Pamiętam, że były złote i miały niebieskie oczka jak niezapominajki – ale jak to było, że się trzymały ucha? [kontynuował poprzedni więzień, nie reagując na wywód Meyera]. – Widziałem w Auschwitz, jak wyrwali Żydówkom takie kolczyki z uszu [...].

Niektórzy z nas przynosili mu strzępy zadrukowanego papieru, które można było znaleźć wszędzie, na ziemi, w śmietnikach, w wychodkach; okazji było więcej, niż moż-

² Por. tom wspomnień o Filipowiczu *Byliśmy u Kornela. Rzecz o Kornelu Filipowiczu*.

³ Por. np. *Paryż II Cesarstwa według Baudelaire’a*, w: W. Benjamin *Anioł historii*, przeł. i oprac. H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 374.

na było przypuszczać. [...] [Doktor Meyer] W swoich trzech pudełkach miał opis całego świata. [...] Zabiegał bardzo, aby jego kartoteka, obok tekstów, zawierała także ilustracje. Twierdził, że na ich podstawie, jeśli ktoś będzie miał wątpliwości, łatwo będzie mógł sobie wyobrazić, jak wyglądał na przykład młok wiosenny i gilotyna [...]. Jakby sobie powiedział: niech całe Niemcy, a nawet świat zamienią się w jedno wielkie rumowisko, niech się zawalą domy, zamki, kościoły, spłoną muzea i pójdą z dymem biblioteki – byle tylko ocalały te trzy pudełka. Ich zawartość pozwoli przecież odtworzyć i odbudować wszystko, co zostało zniszczone [...]. (ŚM, s. 71-86)⁴

Działania te – niepozbawione sensu zarówno w mniemaniu więźniów, jak i dozorców – to bynajmniej nie rozrywka lub forma odskoczni, wyraz kolekcjonerskiej pasji czy po prostu odruch zbierania, lecz karkołomna, starannie przygotowana próba nie tyle zapobiegawczego, bo inspirowanego przeczcuciem katastrofy ocalenia rozpadającej się rzeczywistości, ile raczej zachowania adekwatnego obrazu tego, co już uległo bezpowrotnej destrukcji. Misja doktora Meyera, nawet w obliczu śmierci dbającego jedynie o bezpieczeństwo bezcennych dlań skrzynek, jest w istocie ostatnim gestem skazańca przekonanego o konieczności i nieuchronności zagłady. Co istotne, zagłady pojmowanej jako jedyna szansa na zaistnienie nowego porządku. Trudno zresztą nie dopatrzeć się w tym staraniu nawiązania do starotestamentowego aktu Noego, na polecenie Jahwe budującego arkę zdolną pomieścić i ocalić przed potopem okazy wszystkich gatunków (co ciekawe, hebrajska nazwa arki, *tebah*, oznacza właśnie skrzynię, a nie łódź – spopularyzowaną przez przedstawienia ikonograficzne).

Nietypowość poczynąń doktora Meyera nie polega zatem na dążeniu do symbolicznego odzwierciedlenia złożoności świata, zamknięcia jego reprezentatywnego obrazu w trzech blaszanych pudełkach, gdyż taki gest byłby powtórzeniem czynu Noego. Inaczej niż Noe, który zabiera na pokład arki najznamienitszych przedstawicieli poszczególnych gatunków – ostatnich prawych ludzi będących członkami jego rodziny oraz wyselekcjonowane pary zwierząt – doktor Meyer zmuszony jest tworzyć swoją kolekcję z przypadkowych znalezisk, wypatrzonych w błocie czy pośród odpadów, częstokroć wyrwanych przemocą z zatłuszczonych, brudnych rąk współwięźniów. W przekonaniu przełożonych obozu jest nieszkodliwym rupieciarzem, którego poczynania bardziej bawią niż zmuszają do podjęcia stosownych kroków. W odczuciu innych więźniów Meyer jest albo wyznaczonym przez władzę – być może samego Hitlera – wykonawcą jakiejś skomplikowanej misji, albo szaleńcem, któremu z niewiadomych przyczyn udaje się posiadać własne przedmioty i nie ponosić tego konsekwencji. Natomiast sam doktor mianuje sie-

⁴ Cytaty z utworów Kornela Filipowicza lokalizowane są za pomocą następujących skrótów: *Dziewczyna z lalką*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1968 – (DZ); *Co jest w człowieku?*, Czytelnik, Warszawa 1971 – (CJ); *Śmierć mojego antagonisty*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972 – (ŚM); *Biały ptak i inne opowiadania*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1973 – (BP); *Kot w mokrej trawie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977 – (KW); *Koncert f-moll i inne opowiadania*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982 – (KF); cyfra oznacza stronicę.

Interpretacje

bie prorokiem, tworzącym językowo-wizualną reprezentację złożoną z odprysków minionego świata. Bo choć bohater nie ma złudzeń, iż realia wśród których funkcjonował przed znalezieniem się w obozie, już nie istnieją, to jednak pragnie stworzyć świadectwo, które posłuży potomnym za kanwę, na podstawie której zbudują nową rzeczywistość. Kartoteka siłą rzeczy nie stanowi więc mimetycznego odwzorowania poprzedniego ładu, lecz go zastępuje. Zbiór nie jest zatem ani mniej lub bardziej kompletną kolekcją, ani też reprezentacją, gdyż wobec rozpadu pierwotnego porządku referencyjność zostaje zawieszona. Pudełka doktora Meyera w istocie pełne są symulaków (w rozumieniu, jakie nadał im Jean Baudrillard⁵), pozorujących faktyczne istnienie zjawisk, do których rzekomo się odnoszą. Ich symulacyjną naturę wyczuwają jednak więźniowie. Złaknieni „prawdziwego życia”, proszą doktora Meyera o odczytywanie haseł z kartoteki, lecz gdy ten przedstawia znaczenia miłości, baletu, krowy czy kolczyka, mężczyźni komentują je jako „stare”, to znaczy „głupio napisane”, „niby mądre, a głupie” lub po prostu – wcale do nich nieprzemawiające. Tym samym prostymi słowami wyrażają nieadekwatność znaków do faktycznych zjawisk coraz słabiej pamiętanych z przedwojennej przeszłości. Doktor Meyer najlepiej zdaje sobie jednak sprawę, że tamten świat już nie istnieje i jedyne, czym da się rozporządzać to właśnie oderwanymi hasłami odsyłającymi wyłącznie do samych siebie. Dlatego – niezrażony sprzeciwem współwięźniów – uparcie powtarza: „nie szkodzi, u mnie wszystko jest”. Mimo zasadniczej pomyłki w odróżnianiu reprezentacji od symulakru⁶, można z pewnych względów uznać tego bohatera za proroka – wszak wieszczy on opłakaną kondycję powojennej rzeczywistości i recyklingową, bez ustanku przetwarzającą swoje wytwory kulturę.

Skrzynki doktora Meyera to zjawisko w twórczości Filipowicza bez precedensu. Żadne inne przykłady zbieractwa nie mają tej intensywności wymowy i nie steruje nimi podobna determinacja. Czynność akumulowania jest jednak dominującym motywem ogromnej liczby opowiadań tego autora i – jak się zdaje – nadrzędnym spoiwem łączącym elementy przedstawianych realiów. I choć przykładów faktycznego kolekcjonerstwa jest w pisarstwie Filipowicza stosunkowo niewiele, to jednak większość jego bohaterów można określić mianem zapalonych zbieraczy najbardziej nietypowych rzeczy, którzy w celu ich zdobycia niekiedy posuwają się nawet do krwawych czynów. Można by co prawda wspomnieć częste acz marginalne wzmianki o młodzieńczym kolekcjonowaniu znaczków pocztowych,

⁵ J. Baudrillard *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005 (zwłaszcza s. 5-57).

⁶ Por. analogiczny przypadek rozumienia reprezentacji widoczny w polemice M.P. Markowskiego z tezami K. Pomiana, w: M.P. Markowski *Anatomia ciekawości*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999, s. 33-51.

książek czy monet, jednak zazwyczaj występują one jako dopełnienie psychologicznego portretu dojrzałych zbieraczy. Celowo posługuję się terminem „zbierania” wcale przecież nie tożsamego z „kolekcjonowaniem”. O ile bowiem powstawanie kolekcji polega zwykle na świadomym gromadzeniu przedmiotów o ściśle ustalonym zakresie merytorycznym, chronologicznym czy topograficznym⁷, których wartość zależy głównie od związków zachodzących między poszczególnymi elementami zbioru⁸, o tyle zbieranie jest pojęciem szerszym niż kolekcjonowanie i określa metodę, ruch, proces kumulowania; może być mimowolne lub intencjonalne, mieć podłoże ekonomiczne lub estetyczne⁹. Zgodnie z rozumieniem Manfreda Sommera różnica między kolekcjonowaniem a zbieraniem polega więc – w przypadku tej pierwszej aktywności – na logicznym wyróżnieniu zbiorów, otoczeniu szczególnymi względami przedmiotów i sprofesjonalizowaniu czynności akumulowania.

Tymczasem Filipowiczowski bohaterzy bardziej niż wytrawnych kolekcjonerów przypominają niezbyt konsekwentnych i często mało wymagających rupieciarzy, dla których istotniejsze są sam gest akumulowania oraz kojąca świadomość posiadania aniżeli mozolne selekcjonowanie materiału i wytrwałe uzupełnianie zbioru o ściśle określone elementy. Z tej też przyczyny widać w tekstach Filipowicza upodobanie do pewnego nadmiaru i wynikającego zeń nieładu oraz podszytą rezygnacją pobłażliwość wobec nadkonsumpcji:

Ileż to przedmiotów innych, nie wymienionych przeze mnie – mógłbym je mnożyć w nieskończoność – pogrążonych w letargu, znieruchomiałych, czeka na chwilę, w której będą jeszcze mogły odegrać jakąś rolę. Nie mam żadnych podstaw, aby taką szansę wykluczyć. Jeśli nie mam żadnych podstaw do wykluczenia takiej szansy, to czy mam prawo usuwać te rzeczy z mojego domu? Tylko dlatego, że w tej chwili nie odgrywają żadnej roli? Ale tyle lat w nim żyły, istniały, napełniały mój dom swoją cichą, uległą obecnością, służyły mi na każde zawołanie ofiarne i wiernie, ze wszystkich swoich sił, do ostatka, do ostatniego tchu, nawet wtedy, kiedy były już nadłamane, wyszczerbione, tępe, kulawe. (KF, s. 132-133)

⁷ A. Ryszkiewicz *Kolekcjonerstwo*, w: *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. K. Kubalska-Sulkiewicz, M. Bielska-Łach, A. Manteuffel-Szarota, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006, s. 192. Por. także inne inspirujące opracowania dotyczące statusu przedmiotu w zbiorach i kolekcjach, np. J. Baudrillard *The System of Objects*, Verso, London–New York 2005; W. Benjamin *Eduard Fuchs – zbieracz i historyk*, przeł. H. Orłowski, w: tegoż *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, oprac. H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2006, s. 271-315; B. Brown *Thing Theory*, w: *Things*, ed. B. Brown, University of Chicago Press, Chicago 2004, s. 1-16; R. Tańczuk *Ars colligendi. Kolekcjonowanie jako forma aktywności kulturalnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2011.

⁸ S.M. Perace *Collecting in Contemporary Practice*, Sage Publications, London 1998, s. 2.

⁹ M. Sommer *Zbieranie. Próba filozoficznego ujęcia*, przeł. J. Marecki, Oficyna Naukowa, Warszawa 2003, s. 3-9.

Interpretacje

Przyjemność płynąca z możliwości fizycznego przebywania pośród przedmiotów wiąże się z etycznym poszanowaniem i empatycznym przekonaniem o silnym spowinowaceniu człowieka i rzeczy, które Benjamin trafnie określa w swoim eseju *Rozpakowując mój księgozbiór*¹⁰ jako wtórnie rozdzielone obiekty pierwotnej jedności. Nie przypadkiem zresztą w dalszym toku opowiadania rozważanie o postępującym niszczeniu przedmiotów łączy się z refleksją na temat ludzkiego starzenia i nasilającej się słabości ciała.

Zrozumieniu wielopłaszczyznowych relacji łączących ludzi i wytwory materii nieożywionej, trudnych w istocie do sprowadzenia do prostej opozycji podmiotu i przedmiotu, mogłoby zapewne przysłużyć się Latourowskie rozróżnienie na *humans* i *nonhumans*, czyli ludzi i wszystkie inne byty. Co istotne, podział ten nie sprowadza się bynajmniej do wyznaczenia różnic w stosunkach nadrzędności czy jakości, lecz raczej ukazuje dynamiczną złożoność, prowizoryczność oraz nieoczywistość asymetrii społecznych więzi – społecznych, a więc także tych, które łączą ludzi i materialne artefakty. W rozumieniu Bruno Latoura to właśnie przedmioty (jako obiekty posiadane, postrzegane, reprezentowane itd.), leżą u źródeł wspólnotowych aktywności – motywują je, sterują nimi, uczestniczą w ich przebiegu (także jako użyteczne rzeczy-narzędzia), wreszcie – w ogólności – umożliwiają ich istnienie, są rodzajem wewnętrznej sprężyny determinującej działanie całego mechanizmu. Jako takie, owe „czynniki pozaludzkie” są więc aktorami lub aktantami cierpliwie podtrzymującymi chybotałą spoistość struktury społecznej. Podtrzymującymi, ale jednak wciąż niedocenianymi:

Podobnie jak o seksie w czasach wiktoriańskich, o przedmiotach się nigdzie nie mówi, ale wszędzie da się je odczuć. Istnieją one, rzecz jasna, ale nie poddaje się ich namysłowi, socjologicznemu namysłowi. Jak pokorni służący istnieją one na marginesie tego, co społeczne, wykonują większość pracy, ale nigdy się ich tak nie przedstawia. [...] Jak gdyby jakaś straszliwa klątwa została rzucona na rzeczy, pozostają one uśpione jak służba jakiegoś zaczarowanego zamku. Jednak, jak tylko klątwa zostanie z nich zdjęta, zaczynają one podrygiwać, rozciągać się, mamrotać. Zaczynają mówić się we wszystkie kierunki, porzuciwszy innymi ludzkimi aktorami, wyprowadzając ich z dogmatycznego uśpienia.¹¹

Czego z pewnością nie można zarzucić Filipowiczowi, to właśnie owego „dogmatycznego uśpienia” i ignorancji wobec rzeczy martwych o nader niejednoznacznym statusie ontologicznym. I o ile nieoczywistość asymetrii w stosunkach między ludźmi a rzeczami nie jest aż tak wyraźna w przywoływanej wyżej noweli, w której właściciel jest jedynym – w tym wypadku aż nadto wrażliwym – gwarantem losu swoich zbiorów, o tyle istnieją takie teksty Filipowicza, które zmuszają do refleksji nad być może zwykle zbyt upraszczanym pojmowaniem tego, co podmiotowe i przedmiotowe.

¹⁰ W. Benjamin *Unpacking My Library. A Talk about Book Collecting*, w: tegoż, *Illuminations*, ed. H. Arendt, Schocken Books, New York 1969, s. 59-67.

¹¹ B. Latour *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, przeł. A. Derra, K. Abriszewski, Universitas, Kraków 2010, s. 104.

Jeśli pokusić się o wstępne zarysowanie typologii związków ludzko-przedmiotowych, można by wyróżnić co najmniej cztery sposoby funkcjonowania tworów materii w prozie Filipowicza i określić je pomocniczo terminami: narzędzi, semioforów (w nieco innym znaczeniu niż nadał im Pomian), spoiw oraz rzeczy układających się w konstelacje. Pierwszy z wymienionych typów obejmuje rzeczy, które spełniają przede wszystkim kryterium użyteczności. Tym samym ich istota leży w namacalnej faktyczności, fizycznej przydatności i po(d)ręczności¹². Jako takie, narzędzia mogą ulegać stosunkowo szybkiemu niszczeniu czy wyczerpaniu, przez co podlegają częstej rotacji. Co jednak istotne u Filipowicza – nawet gdy stają się bezużyteczne, nie są uważane ze odpady. Choć narzędzia to najczęściej proste rzeczy tłumnie występujące w narracjach tego autora, to trzeba podkreślić, że nawet te najbardziej banalne przedmioty codziennego zastosowania pełnią niekiedy złożone i dalekie od ich pierwotnego przeznaczenia funkcje, co dobrze ilustruje mechanizm zachodzący w *Dniu poprzedzającym*:

[...] krążyłem po pokoju, brałem do ręki i oglądałem różne przedmioty, jakby próbując, czy któryś z nich, niby klucz, nie będzie się nadawał do otwarcia właśnie dzisiejszego dnia. Trzymałem chwilę w rękach mój stary notes i przerzucałem jego kartki, przypatrywałem się też dosyć długo i uważnie różnym, czasem zupełnie idiotycznym, bezsensownym drobiazgom, leżącym na półce i parapecie okiennym. W końcu chyba załazłem odpowiedni przedmiot – był to sekator do przycinania gałęzi. Ale nie byłem tego pewien, trzeba było spróbować. [...] w ten sposób zacząłem tego dnia pracować, znajdując po pewnym czasie trochę sensu w tej robocie. Było to bądź co bądź nie tylko formowanie teraźniejszości, ale i kształtowanie przyszłości. (CJ, s. 16-18)

Rzeczy stanowią w tym wypadku materialne punkty odniesienia wyznaczające ramy przestrzenne – i poniekąd czasowe – rzeczywistości, i tym samym odpowiadają za jakość ludzkiego doświadczenia. „Próbowanie” nowego dnia przez bohatera tego opowiadania polega zatem na szukaniu wizualnego i haptycznego oparcia w zmysłowych zjawiskach. Z tej perspektywy wydaje się, że narzędzia są nie tyle nawet „przydatne”, ile wprost niezbędne w codziennej egzystencji – odgrywają służebną rolę „wykonawców” wielu czynności, ale też dyscyplinują podmiot, inspirują oraz przyczyniają się do kształtowania otaczających go realiów.

Wartość symboliczna jest z kolei głównym wyznacznikiem kolejnego typu – semioforów, którymi w rozumieniu Pomiana są wszystkie przedmioty pozbawione użyteczności, ale reprezentujące sferę niewidzialną, czyli obdarzone znaczeniem. I o ile te kryteria, z pewnymi zastrzeżeniami, znajdują zastosowanie w przypadku odpowiedniej grupy rzeczy występujących w prozie Filipowicza, o tyle Po-

¹² Są to zatem wytwory materii, które Latour – odnosząc się do typologii zaproponowanej przez Heideggera – konsekwentnie określa mianem rzeczy – odmiennych od przedmiotów, bo wyróżniających się przede wszystkim swoją użytecznością; por. M. Heidegger *Rzecz*, w: *Odczyty i rozprawy*, przeł. J. Mizera, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2007.

Interpretacje

mianowskie dookreślenie semioforów jako takich, które „nie są manipulowane, lecz oglądane, a zatem nie podlegają zużyciu”¹³, zmusza do zredefiniowania pojęcia semioforu na potrzeby niniejszego tekstu. Filipowiczowskie przedmioty, których najistotniejszym wyróżnikiem jest ich znaczenie, to przede wszystkim zmaterializowane reprezentacje minionych porządków, na przykład pamiątkowe drobiazgi znajdujące referencje w zjawiskach i zdarzeniach przeszłości. Obok takich reliktyw semioforami mogą być także różnego rodzaju fetysze, ale też upragnione obiekty łowieckie, np. określone gatunki ptaków czy ryb. Co istotne, w odróżnieniu od Pomianowskiego rozumienia tego terminu, semiofory Filipowicza mogą ulegać zużyciu lub też – stają się semioforami właśnie dzięki swojej nieużyteczności spowodowanej na przykład zawieszeniem ich funkcji jako narzędzi. Także inaczej niż u Pomiana, semiofory – choć często muszą zaspokajać potrzebę oglądania – przede wszystkim inspirują do refleksji, są więc obiektami służącymi tylko pośrednio do zaspokajania potrzeb zmysłowych czy estetycznych. Ich prymarną funkcją jest właśnie stymulowanie do myślenia, to znaczy wywoływanie całego ciągu skojarzeń i uruchamiania procesów pamięciowych. Jako takie, semiofory nie zawsze są zatem widzialnymi znakami sfery niewidzialnej; chyba że uznać ją nie za dziedzinę przynależną porządkowi wyobrażeniowemu, ale za ogół zjawisk, które w danych okolicznościach są zmysłowo niedostępne. W takiej sytuacji twory materii ożywionej, np. złapany w siatkę motyl czy wyłowiona z wodnych czeluści ryba, reprezentują sferę materialną pojmowaną jako niedający się zgłębić i niepoznany w swojej złożoności matecznik, praźródło, przyczynę wszelkich sił vitalnych.

Spoiwa natomiast to rzeczy, które wykazują szczególne predyspozycje do bycia spowinowaconymi z innymi przedmiotami, ale też do absorbowania uwagi i przez to – łączenia ze sobą jednostek lub grup ludzi. Spoiwa funkcjonują zwłaszcza w relacji do innych rzeczy – i jak sugerował Emmanuel Lévinas – właśnie dzięki tej podatności zyskują swoje właściwe znaczenie: „przedmiot jest przez rękę rozumiany, dotykany, brany, dźwigany i odnoszony do innych przedmiotów, odziany w znaczeniowość dzięki odniesieniu do innych przedmiotów”¹⁴. Taka dialogiczna korespondencyjność rzeczy przez podmiot postrzegana bywa zwykle jako wartość sprzyjająca ich wymianie, zdarza się jednak, że ta właściwość zyskuje celowość samą w sobie, co objawia się na przykład w funkcjonowaniu różnego rodzaju kolekcji czy zbiorów, których elementy nie podlegają zwykłym prawom rotacji:

Otoczające mnie rzeczy, na które teraz patrzyłem, miały swoją wartość i własne życie, rozpoczął się między nimi ruch, przedmioty łączyły się z sobą tworząc związki, których przedtem nie było. [...] Zająłem się więc szukaniem metra składanego i w trakcie tego odkryłem kilka drobiazgów, o których wiedziałem wprawdzie, że są, ale ich istnienie jeszcze godzinę temu byłoby mi się wydawało zupełnie bez znaczenia. Teraz, raptem, przed-

¹³ K. Pomian *Zbieracze i osobliwości. Paryż, Wenecja: XVI-XVIII wiek*, PIW, Warszawa 1996, s. 44.

¹⁴ E. Lévinas *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, M. Nijhoff, Haga 1961, s. 165; przekład za: B. Shallcross *Rzeczy i zagłada*, Universitas, Kraków 2010, s. 158.

Dauksza Przenajświętsza Materia

mioty te nabrały sensu i wartości, ich istnienie zaczęło się łączyć z innymi rzeczami – a nawet ludźmi. Przy okazji szukania metra znalazłem więc stary szczyryk, z jednym ostrzem złamanym i odpryśniętą okładziną, i ten szczyryk natychmiast wypuścił z siebie nić i połączył się z czółenkiem do maszyny, a maszyna skojarzyła się z pewną starą kobietą, mieszkającą na drugim końcu miasta, którą miałem pół roku temu odwiedzić. Gumowe zelówki, bibułka do papierosów, gwoździe, listy sprzed trzech lat, kółka od firanek – te tak odległe od siebie rzeczy były w jakiś sposób ze sobą spokrewnione i spowinowacane z wieloma dalszymi przedmiotami i osobami. Mój świat – tak mały i prymitywny jeszcze godzinę temu – rósł i komplikował się, jego części mnożyły się, wypuszczały rozłogi, pączkowały, dzieliły się. Powstawały nowe rzeczy i nowe związki. Z niemałym trudem udało mi się wypłatać z tej sieci, powrócić do metra składanego i zrobić z niego użytek. (CJ, s. 20)

Taka „łączliwość” rzeczy – w przywołanej sytuacji wywołująca dodatkowo ciąg asocjacji myślowych skutkujących następnie konkretnymi działaniami – nie jest zwykle cechą esencjalną przedmiotów, lecz raczej ich funkcją przechodnią, daną potencjalnie każdej rzeczy. Najczęściej, gdy spoiwa spełnia swoją rolę, w innych kontekstach przeistaczają się na powrót w narzędzia czy semiofory lub też – kamuflują swój potencjał, stając się częścią złożonych konstelacji.

Konstelację natomiast rozumiem jako ograniczony jedynie możliwościami przestrzennymi, liczny zbiór przedmiotów o dowolnej proveniencji, jakości, przydatności czy właściwościach. Tym samym w jej skład wchodziły rzeczy, które – każdą z osobna – określić można mianem narzędzia, semioforu, spoiwa czy po prostu odpadu. Jest zatem oczywiste, że istotę konstelacji stanowi wielość, gęstość występowania elementów, ich beładność i pozorna lub faktyczna bezużyteczność. W przypadku prozy Filipowicza konstelacje tworzą rozmaite przedmioty szczerle nie wypełniające niemalże każdy zakamarek pomieszczeń, w których przebywają kreowane przez niego postaci (a jak wynika ze wspomnień, i co widoczne jest na fotografiach, dotyczyło to także prywatnego mieszkania autora). Układy rzeczy są ściśle przynależne właścicielowi i konkretnej przestrzeni; można wręcz powiedzieć, że ją wyściełają, jednocześnie stopniowo obrastając człowieka i tworząc swego rodzaju otoczkę, w której dana osoba przebywa. Taką otoczkę da się przyrównać do Benjaminowskiej metafory wnętrza-futerału ściśle dopasowanego do gustu i charakteru mieszkańca, jednak to określenie nie oddaje w pełni relacji zachodzących między postaciami a ich fizycznym otoczeniem.

Kreowani przez Filipowicza bohaterowie, często przedstawiani jako jego alter-ego, dobrze odnajdują się pośród ciemnych, zagraconych przestrzeni. W ich mniemaniu konstelacje przedmiotów zdają się wówczas naśladować pierwotny, nieokreślony chaos natury. Być może nieco ryzykownym, lecz uzasadnionym z wielu względów określeniem typowo Filipowiczowskiej konstelacji jest przyrównanie jej do łożyska. Jeśliby wyobrazić sobie mieszkanie czy pokój jako wnętrze kobiecej macicy, domownika natomiast jako płód otoczony ze wszystkich stron kolejnymi warstwami błon – w tym wypadku zbiorami rzeczy – staje się jasne, że taka otoczka zapewnia nie tylko najbardziej dogodne warunki do funkcjonowania, ale też stanowi osłonę mechaniczną amortyzującą płynące z zewnątrz bodźce oraz osłonę

Interpretacje

biologiczną, dzięki której do płodu docierają na zasadzie osmozy składniki budulcowe i energetyczne; w przypadku konstelacji – cały potencjał symboliczny przedmiotów stanowiący pożywkę dla pamięci podmiotu¹⁵. Można zatem powiedzieć, że taki domownik jest spowity w sieć materialnych odnośników (odsyłających do biografii, minionych doświadczeń itd.) sprzyjających wywoływaniu ciągów reminiscencji. Co nie mniej istotne – podobnie jak łożysko, które choć nieodzowne dla rozwoju zarodka, raz spełniwszy swoje funkcje, momentalnie okazuje się biologicznym odpadem, tak też konstelacja rzeczy – choć stanowi w danym momencie teoretycznie niewyczerpywalne źródło znaczeń, korzyści, odniesień itd. – w łatwy sposób okazać się może zbiorowiskiem rupieci pozbawionych sentymentalnego i materialnego znaczenia. Adekwatny przykład funkcjonowania konstelacji znaleźć można w noweli *Spółdzielnia „Czystość”*, czyli *opowieść o bałaganie, starzeniu się i początkach wielkiej dezorientacji*:

Zbiera się to dookoła nas dzień po dniu przez długie lata, gromadzi się, piętrzy się dookoła, obrasta nas. Pokrywa się brudem i kurzem. Te stosy niepotrzebnych rzeczy. Nieważnej już korespondencji [...]. Te zwały przeczytanych i nie doczytanych gazet i książek [...]. Jakichś przedmiotów, które niby przeznaczone były do użytku trwałego, ale raz spełniwszy swoje zadanie, stały się potem niezdolne do niczego już więcej [...]. Przedmioty tymczasem starzeją się, pokrywają się kurzem, rdzą, matowieją, pękają, rozkładają się, z wolna umierają. Czasem ich śmierć polega na tym, że zachowują swój kształt i strukturę, ale umiera w nich dusza. Tracą sens swojego istnienia, gdyż nie są już zdolne do odegrania żadnej roli. [...] [W porządkach] nie chodzi o większy lub mniejszy trud fizyczny, ale przede wszystkim o ogrom pracy psychicznej i cierpienia moralnego związany z ubytkiem rzeczy, z ich utratą, zagładą. Oddzielenie jednych przedmiotów od drugich jest przecież połączone z rozstaniem, usuwanie – ze zrywaniem więzi, wynoszenie z domu i wyrzucanie śmieci – z pogrzebem. Ta ostatnia posługa, choć wystarczająco przykra, jest jeszcze niczym w porównaniu z tym, co następuje nazajutrz, gdy słyszę, jak moje rzeczy z grzechotem sypią się do wielkiego, żelaznego brzucha samochodu należącego do miejskiego zakładu oczyszczania miasta, i gdy rozlega się potem chrzęst i sapanie młyna, który miele i spala na popiół to, co jeszcze wczoraj było w moim domu. Wiem wtedy, że to już nieodwołalne, że to już koniec – ale cierpię, i cierpieć jeszcze długo nie przestaję. (KF, s. 130-133)

Dałoby się zapewne uznać zacytowany fragment opowiadania za utrzymaną w ironicznym tonie humoreskę, żartobliwą, choć niepozbawioną zrozumienia krytykę ludzkiej słabości do materialnego posiadania. Wyraźnie zarysowana konstelacja rzeczy posiada kształt palimpsestowo nawarstwionych pokładów rozrastających się wraz z upływem czasu. Poszczególne elementy stanowią dla bohatera nie zawsze uświadomiony potencjał znaczeń. Dopiero groźba ich utraty uzmysławia afektywno-empatyczny stosunek podmiotu do przedmiotów, które okazują się

¹⁵ Zob. na ten temat R. Tańczuk *Kolekcja jako przedmiot biograficzny*, w: *Narracje – (Auto)biografia – Etyka*, red. L. Koczanowicz, R. Nahirny, R. Włodarczyk, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP, Wrocław 2005, s. 423-435.

czymś więcej niż fragmentem wystroju, materialnym repertuarem tego, co poręczne i użyteczne, czy też zalegającym stosem odpadków. Zaistniała koncepcja radykalnego pozbycia się nagromadzonych rzeczy doprowadza do tragicznych skutków. Gdy bohater – szarpany sentymentem, współczuciem i przywiązaniem do przedmiotów – decyduje się wreszcie wydać je w ręce bezwzględnych pracowników spółdzielni „Czystość”, spotyka go częsty los zdrajców i donosicieli – oprawcy, prócz ostatecznego rozwiązania kwestii bałaganu, pozbywają przy okazji samego właściciela. Niebieskooka pracowniczka o nordyckich rysach, która dość impertynencko wkracza do mieszkania bohatera, najpierw sporządza dokładny spis posiadanych rzeczy, by następnie – ze stoickim spokojem – strzelić domownikowi prosto w serce. Oczywiście konotacje do czasów terroru wzmocnione są dodatkowo odniesieniami do Kafkowskiego *Procesu* – na przykład nieoczekiwanym sposobem pojawienia się obcej osoby w domu i wyrwaniem z półsnu znajdującego się wówczas w łóżku bohatera czy jego pseudonimem brzmiącym „pan F.”. Licznie obecne w tekście oznaki sylleptyczności tej postaci wcale jednak nie ułatwiają zrozumienia zachodzącego mechanizmu. Wydaje się, że w przekonaniu bohatera spotyka go nagła i nieoczekiwana, lecz w gruncie rzeczy słuszna kara za sprzeniewierzenie się temu, co było mu najdroższe, więcej – co przez lata współtworzyło jego tożsamość. Przedmioty – bo o nich mowa – pod wpływem kaprysu rozporządzającego ich losem właściciela niezasłuzenie skazane zostają na „eksterminację”. W istocie, wzmianki o procesie recyklingu mienia „pana F.”, przeżywającego katusze na myśl o mieleniu i spalaniu jego rzeczy, niepokojąco przypominają nie opis czynności związanych z wywozem czy utylizacją śmieci, ale raczej relację z obozów zagłady. Sfatygowane, wyczerpane, zniszczone służeniem swojemu właścicielowi przedmioty, skazane na wywóz, przemiał i „spalenie na popiół”, przyrównane zostają tym samym do ofiar Holocaustu. Projekcja minionego koszmaru powraca jako na poły marzenie na jawie, na poły fantazja senna; przeniesienie natomiast polega na zamianie ról – wywyższone podczas wojny przedmioty spotyka teraz los niegdyś masowo unicestwianych ludzi. Koło historii, dominacji i przemocy się domyka, reifikacja słabszych jest jak zwykle nieunikniona, władza – nieodmiennie bezwzględna, natomiast ten, którego doświadczenie obejmuje zarówno zagładę bytów ludzkich, jak i pozaludzkich, wciąż na nowo próbuje ułożyć się ze światem.

W cytowanym na wstępie fragmencie z *Misji doktora Meyera* pojawia się znamienny passus dotyczący kolczyka wyrwanego Żydówce wraz z fragmentem jej ucha. Ta scena, choć przecież typowa dla narracji obozowych, przypomina uświadamiony już dawno fakt, że zarówno podczas Holocaustu, jak też w wypadku innych katastrof dziejowych, przedmiot zyskuje zazwyczaj dużo większą wartość symboliczną niż upokorzone, zgnębione, zreifikowane ciało człowieka. Wiedza Filipowicza na ten temat – poparta doświadczeniem pobytu pisarza w więzieniu przy ul. Montelupich w Krakowie, a następnie w obozach koncentracyjnych Gross-

Interpretacje

-Rosen i Oranienburg w latach 1944-1945¹⁶ – przekłada się na stale powracający w jego dorobku motyw kształtu ludzkiej codzienności w obliczu niewoli. Trzeba przyznać, że są to nader osobliwe relacje, zgoła niepodobne do tych autorstwa na przykład Tadeusza Borowskiego czy Zofii Nałkowskiej.

U Filipowicza bohater patrzy na zastaną rzeczywistość oczami biologa opisującego zwyczajnie pospolitego gatunku zwierząt, z jakichś przyczyn odizolowanych od świata zewnętrznego i zmuszonych znosić trudy przebywania w jednej niszy. Oczywiście także w opowiadaniach Borowskiego zauważalna jest perspektywa darwinistyczna, lecz zezwierzenie ludzi zdaje się stanowić dla tego autora przede wszystkim podjęcie do demaskowania uładowanych relacji z życia w obozie. I choć proza Filipowicza także przedstawia całą brutalność rywalizacji o podstawowe środki przetrwania, to jednak czyni to przy zachowaniu naukowego dystansu znamienego dla postawy wykwalifikowanego biologa. Świadectwo Filipowicza przypomina relację przyrodnika wyruszającego do dżungli z misją opisaną tamtejszej fauny i z konieczności podlegającego rządzącym tam prawom. Być może dlatego nowele Filipowicza – bardziej niż o tym „jak nie dało się żyć w obozie” czy „co trzeba było robić, by przeżyć” – mówią o tym, co dawało siłę, by mimo wszystko funkcjonować i jednocześnie obserwować całą złożoność zachodzących procesów.

Stymulacją do ciągłej walki była między innymi potrzeba posiadania. Nic tak nie upokarza bohaterów obozowych opowiadań Filipowicza jak właśnie pozbawienie ich wszelkiego mienia, które stanowi zwykle ostatni pozór niezależności. „Piekle” okazują się rutynowe „lagrowe burze, które pozbawiały nas wszystkiego, czegośmy się tutaj dorobili – blaszanych nożyków, zapalniczek, tytoniu, zapasowych onuc – a wielu z nas odbierały nawet życie” (ŚM, s. 73). Więźniowie poświęcają więc wiele starania o to, by choć przez chwilę przeżywać radość z posiadania jakiegos przedmiotu na własność:

W lagrze każda zdobycz jest dobra, cokolwiek się znajdzie. Sznurek, śrubka, gwóźdź, kawałek drutu, wszystko to może do czegoś służyć, można coś z tego zrobić albo coś za to dostać. [...] Nie znalazłem ani jednej szmatki, z której po wypraniu można by coś zrobić, chusteczkę albo wkłady do drewniaków, ani kawałka przebitki maszynowej na skręty, ani jednego niedopałka. Nic i nic. [...] Kiedy tak grzebałem w śmieciach, szukając czegoś, co by miało jakąś choćby najmniejszą wartość i podnosząc co chwila głowę, aby zobaczyć, czy z okien szrajbsztuby ktoś na mnie nie patrzy – ujrzałem nagle te właśnie świeżo posadzone w skrzynkach roślinki. [...] patrzyłem ciągle na te roślinki jak urzeczony. Były piękne i niezwykle, zdawało mi się, że świecą w mroku jak te czarodziejskie paprocie, które czasem ludzie szczęśliwi znajdują w lesie. [...] patrzyłem, póki roślinki nie znikły mi zupełnie z oczu. Nie znalazłem nic w śmietniku, ale wracałem tego dnia na blok z czymś bardzo wartościowym: zrobiłem wielkie odkrycie, miałem swoją tajemnicę. (CJ, s. 34-36)

Motorem takich poszukiwań jest nie tylko pragmatyczna potrzeba, ale też rozpaczliwa żądza dysponowania jakimkolwiek wytworem materii. Więcej – pragnie-

¹⁶ Zob. *Byliśmy u Kornela*, s. 304; oraz rozdział dotyczący lat wojennych Filipowicza w: J. Pieszczechowicz *Ku wielkiej opowieści. O życiu i twórczości Kornela Filipowicza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2010, s. 104-216.

nie okazuje się tak silne, że bohater jest się w stanie zadowolić z pozoru błahą namiastką wizualną – widokiem kwitnącej rośliny tytoniu, która stanowi w tym wypadku fenomenalny przejaw sił witalnych usytuowany w samym centrum zagłady. Jako taka – roślina staje się synonimem wolności. Patrzenie na ten fetysz, ba, świadomość elitarności swojej wiedzy o przedmiocie okazuje się niegasnącym źródłem przyjemności. Nic zresztą dziwnego, że wrażenia wizualne tak mocno wiążą się tu z potrzebą posiadania. Jedną z podstawowych prawd Filipowicza, praktycznie nieewoluująca w całym dorobku, głosi, że żyć, to znaczy właśnie widzieć i mieć: „człowiek jest istotą śmiertelną i w chwili, w której zamyka na zawsze oczy, przestaje nie tylko widzieć, ale i mieć, czyli, jak to się mówi, być posiadaczem” (ŚM, s. 104).

W obozie podane w wątpliwość zostają zarówno mieć, widzieć, jak i być. Zakwestionowaniu ulegają minione jakości i układy, jedyną stałą wartością jest materia – perwersyjnie pozyskiwana, kumulowana i przerabiana. Posiadanie – tak wynaturzone przez oprawców – dla ofiar staje się ostatnim synonimem życia. Licznie obecne w literaturze przedmiotu obrazy ludzi, którzy – nawet prowadzeni na śmierć – kurczowo trzymają swoją własność, uświadamiają nie tylko terapeutyczne oddziaływanie dotyku czy rytualną potrzebę zabrania w ostatnią drogę swojego skromnego dobytku, ale też siłę więzi człowieka z przedmiotem, którą Bożena Shallcross rozumie jako niwelację tradycyjnego podziału na podmiot i przedmiot, spełnienie pierwotnego pragnienia stałości i materialnej bliskości¹⁷. Codziennosc obozowa i związany z nią deficyt materii uczą najwyższego szacunku do rzeczy nieożywionych. W przypadku Filipowicza zdają się także wówczas dodatkowo pogłębiać skłonności, które pisarz przejawiał podobno od najwcześniejszego dzieciństwa. Ten młodociany zbieracz i kolekcjoner, a także zapalony miłośnik przyrody w obliczu obozowego niedosytu materii zapada na swego rodzaju manię posiadania. Oczywiście nie chodzi tu o finansowy jej wymiar, gdyż rzeczy przez niego gromadzone i opisywane przedstawiają zwykle nikłą wartość wymienną. Istotną jest raczej fizyczna konkretność przedmiotów. Odtąd Filipowiczem, ale także literackimi postaciami, kierować będzie na poły chyba tylko uświadomiony, niezaspokajalny głód rzeczy. Stąd też jego tekstowe światy przepełnione są niekiedy przytłaczającą ilością przedmiotów, które w całej masie – wedle nadziei ich właścicieli – stanowią niewyczerpany rezerwuár materii.

Znamienny w tym kontekście jest zwłaszcza fragment opowiadania *Wóz pełen chleba* – opis pierwszych wrażeń więźnia, który odzyskuje wolność po wyzwoleniu obozu:

Zachowywałem się trochę tak, jakbym szukał czegoś, co wczoraj zgubiłem. Przystawiałem i rozgrzebywałem kijem igliwie, kupki zeschłych liści, szmaty, papiery. Ochodziłem wkoło drzewa, przeszukiwałem rowy, zagłębienia, leje po bomach lotniczych. [...] Dosyć często natrafiałem na resztki, które zostały po tych, którzy ukryli się w gęstwinie leśnej, aby przebrać się w cywilne ubranie i odejść jako inni ludzie. Zostały po nich, niby po

¹⁷ B. Shallcross *Rzeczy i zagłada*, s. 157.

Interpretacje

owadach, które wyszły z poczwerek, puste wylinki: otwarte walizki, porzucone mundury, bielizna, garstki popiołu po dokumentach i fotografiach. Czasem plecak albo chlebak. Broń. Karabiny, pistolety, naboje. Rozgarniałem patykiem te śmieci, szukałem czegoś, sam nie wiedziałem czego. (KW, s. 58-59)

Przestrzeń zaściana nie tylko zwłokami, ale też wysypana bezpiecznymi rzeczami, „wylinkami” porzuconymi na znak uśmiercenia czy katarygicznego pozbycia się wojennej tożsamości ukazuje między innymi siłę zjednoczenia czy wręcz okresowego scalenia człowieka z przedmiotem. Wędrujący po wyludnionym terenie bohater Filipowicza – jako ten, który nie posiada niczego, który z obozu wyszedł z pustymi rękami – ma teraz szansę zbierać z rozrzuconych pozostałości prowizoryczny choćby ekwipunek. Nie przychodzi mu to łatwo. Mężczyzna jest ewidentnie zdeorientowany, być może porażony ilością znalezisk. Raczej przegląda rejestr możliwości i pławi się w nadmiarze rzeczy, aniżeli koncentruje na poszukiwaniu. I – jak pokazuje lektura kolejnych opowiadań – nie jest to stan chwilowy. Bohaterowie, niezależnie od tego, w jakich znajdują się okolicznościach, „wciąż zachowują się trochę tak, jakby szukali czegoś, co wczoraj zgubili”. Nawet wobec największej obfitości rzeczy i mnogości dróg wyboru, wykazują nieufność, niezdecydowanie, potrzebę zachowania alternatyw. Kieruje nimi wielkie nienasycenie i poczucie permanentnego braku. Tak jak wyzwoleniec rozgrzebuający patykiem stosy odpadów, wciąż szukają – próbują zagłuszyć lęk przed pustką, poznać wielość możliwości, dookreślić swoje potrzeby. Są podejrzliwi, wierzą jedynie w to, co bezpośrednio i fizycznie dane. Otaczają kul-tem wszystkie wytwory materii, jednocześnie deklarując niewiarę we wszelkie formy i przejawy życia pozazmysłowego. Na pytanie o istnienie Boga odpowiadają, że nie mogliby uwierzyć w coś, czego przecież nie widzieli (ŚM, s. 9). Ich duchowość przejawia się – nieco paradoksalnie – w nieustannej, konsekwentnie kultywowanej potrzebie zmysłowego doświadczania. Tożsamości Filipowiczowskich postaci zdają się zbudowane na braku lub przynajmniej są naznaczone pęknięciem, którego nie sposób scalić. Dlatego uzasadnione jest chyba mówienie w tym wypadku o rodzaju wciąż przerabianej traumy, której działanie widoczne jest choćby w przywoływanym opowiadaniu *Spółdzielnia „Czystość”*... Cyklicznie inicjowane przez bohatera „generalne porządki”, przypominające w istocie odgrywanie pierwotnej utraty, tak dlań bolesne i wyniszczające, okazują się tylko dość łagodnymi, bo kontrolowanymi powtórzeniami. Dopiero groźba całkowitej „eksterminacji” gromadzonych przez lata przedmiotów otwiera wciąż niezabliźnioną ranę z przeszłości. Tak wierne przedstawienie dawnej straty z pewnością ma coś z Lacanowskiego – zawsze przypadkowego i nieodmiennie przecoczanego – spotkania z realnością¹⁸. Tym bardziej, że odślonięcie podstawowego braku wiąże się u Filipowicza z natychmiastową próbą ponownego przysłonięcia go kompulsywnie akumulowanymi słowami i rzeczami.

¹⁸ J. Lacan *Tuché i automaton*, przeł. K. Kłosiński, w: *Teorie literatury XX wieku*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Znak, Kraków 2007, s. 30-41.

Nienasycenie będące podstawową motywacją do wciąż ponawianych prób poznania i brania w posiadanie zdaje się także głównym motorem czynności pisarskich. Dlatego prymarnym celem Filipowicza jest taki sposób opisywania rzeczywistości, który obejmowałby możliwie największą ilość jej przejawów. Na kartach jego utworów pojawia się zawrotna ilość zdarzeń, ludzi, zwierząt, przedmiotów. Każda z osobnych całości kompozycyjnych traktuje o innym problemie, skupia się na odrębnym obszarze tematycznym, rozważa osobny fragment świata. Filipowicz kładzie szczególny nacisk na to, by o tych zjawiskach mówić w jak najprostszym, najbardziej klarownym sposób, starając się jak najwierniej oddać ich złożoną specyfikę. Łatwe do wystosowania zarzuty o nadmiernej prostocie i nieefektywności tej prozy czy tradycyjnym stosunku do formy i języka wynikać mogą zapewne właśnie ze starań pisarza, by jak najpełniej eksponować istotę rzeczy i jednocześnie maksymalnie odsuwać w cień instancję autorską. Czytając jego opowiadania, odnosi się wrażenie, że język opisu ma przypominać powierzchnię sklepowej witryny, za którą piętrzą się – czasami w nadmiarze i nieładzie – stopy nader ciekawych przedmiotów. Kompozycja poszczególnych utworów – momentami podobnych do gadaniny rządzącej się prawem asocjacyjnych skojarzeń – zdaje się natomiast celowo odzwierciedlać nieuporządkowanie, przypadkowość czy symultaniczność przejawów rzeczywistości. Z podobnej zasady wynika pozorny brak przemyślanej organizacji poszczególnych tomów. Metafora Teresy Wałas przyrównująca zjawiska występujące w omawianej prozie do zanurzonych w toni kamyków ludzających swymi właściwościami tak długo, jak długo nie zostaną one wydobyte na powierzchnię, jest nader trafna, jeśli odnosić ją do pojedynczych utworów¹⁹. Proponowany przeze mnie sposób lektury tej twórczości jako złożonej i bogatej pod wieloma względami całości, układającej się w kalejdoskopowe formy w zależności od perspektywy patrzenia, pozwala chyba uznać ją za spójny jakościowo, formalnie i tematycznie, frapujący projekt antropologiczny.

[...] Piszę o porządkach w moim domu, czyli opowiadam moje przygody z otaczającą mnie materią i opisuję stosunki z przedmiotami, które (ponoć) same nie myślą i nie są w stanie prowadzić ze mną rozmowy, muszę je więc w tym wyręczyć. Chociaż przeważnie piszę o ludziach, o sobie i o innych, a także o zwierzętach, uważam, że moim obowiązkiem jest pisać także o przedmiotach tak zwanych martwych. Starać się zrozumieć ich tajemniczy byt, ich sens istnienia i rodzaj stosunków łączących ich z nami, istotami żywymi i, na tyle przynajmniej, na ile jestem w stanie ten sens pojąć, starać się przetłumaczyć go na język dla wszystkich zrozumiały. Oto byłby główny powód, dla którego zajmuję się pisaniem nie tylko o ludziach i zwierzętach. Ale po co ja się z tego usprawiedliwiam? (KF, s. 139)

¹⁹ T. Wałas *Kornel Filipowicz czyli realizm metafizyczny*, „Tygodnik Powszechny” 1988 nr 45.

Interpretacje

– pytał retorycznie Filipowicz w 1982 roku, w jednym z opowiadań z tomu *Koncert f-mol*. Ten „manifest” jest nie tylko wyrazem oczywistej dla autora potrzeby sytuowania się w roli tłumacza i pośrednika między sferami materii żywej i nieożywionej, ale też pozwala spojrzeć na jego prozę jako na zapiski człowieka nieodmiennie zafascynowanego codziennością, wciąż na nowo podejmującego próby zrozumienia specyfiki bytów pozaludzkich i wytrwale rejestrującego wszelkie „szumy, zlepy, ciągi”. W ten sposób rozpatrywana strategia pisarska Filipowicza mogłaby z powodzeniem korespondować z nieantropocentrycznymi wątkami twórczości takich autorów jak choćby Miron Białoszewski, Wisława Szymborska czy Zbigniew Herbert. Dostrzeżenie wyjątkowej wrażliwości Filipowicza i przejawiającej się niemalże w każdym jego utworze skłonności do pochylania nad tym, co marginalne i pozornie niegodne uwagi, uzmysławia, że jego postawę myślową uznać można za forpocztę takich – wiele przecież późniejszych – tendencji w humanistyce jak m.in. ekokrytyka, „nowohistoryczne” dowartościowanie różnego rodzaju historii niekonwencjonalnych, antropologiczne zwroty w stronę przedmiotów (*object studies*) i zwierząt (*animal studies*). Możliwość efektywnego wpisania omawianej twórczości w nurty współtworzone przez cenionych dotąd pisarzy i inspirującego zestawienia jej z atrakcyjnymi koncepcjami teoretycznymi to chyba wystarczające, lecz z pewnością nie jedyne powody, by nie całkiem zapomnieć Filipowicza i nie pozwolić jego pisarstwu bez reszty zniknąć w przepastnym archiwum sfery publicznej.

Abstract

Agnieszka DAUKSZA

Holy Matter.

On collecting and gathering in the writings of Kornel Filipowicz

This article gathers reflections from the intersection of three fields: anthropology of the object, Holocaust studies and studies of the cultural status of collecting and gathering (among others of M. Sommer, B. Latour, K. Pomian, B. Shallcross, M.P. Markowski). Kornel Filipowicz's prose serves here as a case study within this methodological context. His inclination to accumulate and fascination with material objects are not only visible in his themes or imagery, but they also influence the language and determine the principle of the literary composition.

Noty o autorach

Ernst van Alphen, profesor literaturoznawstwa na Uniwersytecie Lejdeńskim (Universiteit Leiden). Do roku 2005 był profesorem niderlandystyki (the Queen Beatrix Professor of Dutch Studies) i retoryki na Uniwersytecie Kalifornijskim w Berkeley. Zajmuje się przede wszystkim badaniami nad kulturą obrazu, problematyką Holocaustu, traumy i pamięci. Jest teoretykiem literatury i komparatystą, do jego zainteresowań należy również problematyka genderowa. W swoich badaniach koncentruje się na zjawiskach sztuki nowoczesnej i najnowszej. Wśród licznych książek, publikowanych zarówno po holendersku, jak i po angielsku, znajdują się: *Francis Bacon and the Loss of Self* (1992), *Caught by History: Holocaust Effects in Art, Literature, and Theory* (1997), *Armando: Shaping Memory* (2000) i *Art in Mind: How Contemporary Images Shape Thought* (2005).

Roland Barthes (1915-1980). Francuski teoretyk literatury i sztuki, autor m.in. *S/Z, Imperium znaków, Fragmentów dyskursu miłosnego, Mitologii, Przyjemności tekstu*, obszernie tłumaczony i komentowany w Polsce. Jeden z najbardziej wpływowych pisarzy późnej nowoczesności.

Agata Bielik-Robson, prof., filozofka zajmująca się współczesną filozofią podmiotu, teorią literatury oraz filozofią religii, ze szczególnym uwzględnieniem judaizmu. Profesor Jewish Studies na University of Nottingham w Wielkiej Brytanii oraz w Instytucie Filozofii i Socjologii PAN. Opublikowała kilkadziesiąt artykułów w językach polskim i angielskim. Jest autorką m.in. *Na drugim brzegu nihilizmu* (1997), *Inna nowoczesność* (2000), *Duch powierzchni: rewizja romantyczna i filozofia* (2004), *Na pustyni. Kryptoteologie późnej nowoczesności* (2008) oraz *The Saving Lie. Harold Bloom and Deconstruction* (2010).

Katarzyna Bojarska, dr, adiunkt w Instytucie Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, w Zespole Badań nad Literaturą i Kulturą Późnej Nowoczesności. Stypendystka Fulbrighta na Cornell University, Ithaca, NY (2009-2010), stypendystka tygodnika „Polityka” „Zostańcie z nami”, FNP „Start”, Jako tłumaczka i autorka

Noty o autorach

tekstów krytycznych o sztuce i literaturze współpracuje z wieloma pismami. Kierownik grantu zespołowego NPRH „Świat jako archiwum. Krytyczne modele historyczności” (2012-2014) oraz grantu indywidualnego NCN „Wydarzenia po Zagładzie” (2012-2014), stypendystka w ramach programu Mistrz FNP z prof. Ewą Domańską (UAM, Stanford University). Członek redakcji „Tekstów Drugich”.

Agnieszka Dauksza, mgr, absolwentka Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. W Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych obroniła pracę poświęconą kulturowym wymiarom emancypacji kobiet oraz relacjom damsko-męskim w przestrzeni publicznej w literaturze przełomu XIX i XX wieku.

Jerzy Franczak, dr, adiunkt w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych Uniwersytetu Jagiellońskiego. Autor rozpraw: *Rzecz o nierzeczywistości. „Mdlności” J.-P. Sartre’a i „Ferdynand” W. Gombrowicza* (2003) oraz *Poszukiwanie realności. Światopogląd polskiej prozy modernistycznej* (2007). Opublikował też książki eseistyczne i prozatorskie. Współpracownik TVP Kultura. Redaktor „Magazynu Literackiego” przy „Tygodniku Powszechnym”. Więcej: <http://franczak.wydawnictwoliterackie.pl/>.

Tomáš Jirsa, dr, asystent w Instytucie Literatury Czeskiej i Wiedzy o Literaturze Wydziału Filozoficznego Uniwersytetu Karola w Pradze. Zajmuje się przede wszystkim związkiem literatury i wizualności, francuskim poststrukturalizmem i dekonstrukcją. Właśnie dokończył pracę doktorską *Fizjonomia pisania: w fałdach literackiego ornamentu*. W latach 2008-2009 przebywał w USA na UCLA, w roku 2010 był stypendystą Paryskiej Sorbony. Publikował m.in. w czasopismach „Slovo a smysl”, „Souvislosti” i „Česká literatura” oraz pracy zbiorowej *Heslář české avantgardy* (2011). Przekłada z języka francuskiego (m.in. R. Barthes, H. Ey).

Michał Kopczyk, dr, adiunkt w Katedrze Literatury i Kultury Polskiej na Akademii Techniczno-Humanistycznej w Bielsku-Białej, z-ca redaktor naczelnej pisma „Świat i Słowo. Filologia, nauki społeczne, filozofia, teologia”, tłumacz literatury słoweńskiej. Naukowo zajmuje się gatunkami niefikcjonalnymi, zagadnieniem wspólnotowości, uniwersalizmu, tożsamości, komparatystyką literacką polsko-słoweńską, twórczością Andrzeja Bobkowskiego. Autor książki *Refleksja nad kulturą w pisarstwie Andrzeja Bobkowskiego. Arkadia i apokalipsa* (2003). Opublikował około 40 artykułów naukowych w polskich i zagranicznych pismach i pracach zbiorowych. Mieszka w Bielsku-Białej.

Adam Lipszyc, dr, adiunkt w Zespole Badań nad Myślą Postsekularną, w Instytucie Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk. Zajmuje się pograniczami filozofii, psychoanalizy, teologii żydowskiej i teorii literatury, ze szczególnym uwzględnieniem myśli Waltera Benjamina. Stypendysta Fundacji im. Stefana Batorego, Oxford University (1997) oraz Instytutu Nauk o Człowieku w Wiedniu (2002).

Autor książek m.in. *Ślad judaizmu w filozofii XX wieku* (2009), *Rewizja procesu Józefiny K.* (2011) *Sprawiedliwość na końcu języka. Czytanie Waltera Benjamina* (2012) W 2009 roku laureat nagrody „Literatury na Świecie”, dwukrotnie nominowany do Nagrody Literackiej Gdynia.

Hanna Marciniak, doktorantka komparatystyki na Uniwersytecie Karola w Pradze, tłumaczka. Autorka książki *Inwencje i repetycje. Formy doświadczenia poetyckiego w twórczości Juliana Przybosia* (2009) oraz szeregu artykułów i przekładów w czasopismach naukowych (m.in. „Teksty Drugie”, „Artium Quaestiones”, „Pamiętnik Literacki”, „Słowo a sens”, „Revue Labyrint”). Zajmuje się czeską i polską postawą awangardą oraz problematyką świadectwa i postpamięci w literaturze i sztukach wizualnych.

Michał Paweł Markowski, prof., The Hejna Chair in Polish Language and Literature na University of Illinois w Chicago, dyrektor artystyczny Międzynarodowego Festiwalu Literatury im. J. Conrada w Krakowie. Autor wielu książek na temat związków filozofii i literatury, tłumacz i wydawca *Pism* Rolanda Barthes’a (1999-2001). Ostatnio opublikował monografię pisarstwa Brunona Schulza *Powszechna rozciągłość: Schulz, egzystencja, literatura* (2012).

Jakub Momro, dr, literaturoznawca, filozof, eseista i tłumacz. Pracuje na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz w Instytucie Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk. Autor książki *Literatura świadomości. Samuel Beckett – podmiot – negatywność*, za którą w 2010 roku otrzymał nagrodę „Literatury na Świecie” w kategorii „Nowy Głos”. Laureat stypendium Tygodnika Polityka „Zostańcie z nami” 2009. Przygotowuje studium o widmologach nowoczesności oraz książkę eseistyczną o Hansie Christianie Andersen.

Paweł Mościcki, dr, filozof i kulturoznawca, adiunkt w Instytucie Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk. Interesuje się współczesną filozofią, różnymi dziedzinami sztuki (literatura, teatr, sztuki wizualne), a także krytycznymi dyskursami politycznymi. Redaktor tomu *Maurice Blanchot. Literatura ekstremalna* (2007) oraz autor książek: *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej* (2008) i *Goddard. Pasaż* (2010). Obronił doktorat zatytułowany *Idea potencjalności. Wokół filozofii Giorgio Agambena*.

Magdalena Nowicka, mgr, asystentka w Zakładzie Badań Komunikacji Społecznej Instytutu Socjologii Uniwersytetu Łódzkiego i redaktor kwartalnika artystyczno-kulturalnego „Arterie”. Przygotowuje rozprawę doktorską poświęconą grze figurą obcego w sporach o pamięć zbiorową, w której wykorzystuje koncepcje Michała Foucaulta i Edwarda W. Saïda. Publikowała w „Kulturze i Społeczeństwie”, „Przeglądzie Socjologii Jakościowej” oraz „Tygodniku Powszechnym”, „Polityce”, „Wiedzy i Życiu”, „Filmie” i „Odrze”.

Noty o autorach

Krzysztof Pijarski, doktorant w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, wykładowca PWSTFiTv w Łodzi, artysta posługujący się medium fotografii, tłumacz. Stypendysta Fulbrighta na Johns Hopkins University w Baltimore (2009-2010), Stypendysta NCN, Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Złożył pracę doktorską poświęconą archeologii modernizmu, Michaelowi Friedowi i fotografii. Autor licznych artykułów w pismach naukowych i pracach zbiorowych. Tłumacz antologii tekstów Allana Sekuli *Spoleczne użycia fotografii* (2011). Redaktor tomu *Archiwum jako projekt* (2011).

Jacques Rancière, francuski filozof, emerytowany profesor uniwersytetu Université Paris VIII. Zajmuje się filozofią polityki oraz teoretycznymi i historycznymi kontekstami sztuki. Po polsku ukazały się dotąd *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka* (2008), *Estetyka jako polityka* (2007), *Nienawiść do demokracji* (2008) oraz *Na brzegach politycznego* (2008). Jeden z najszerzej komentowanych obecnie myślicieli.

Michael Rothberg, prof. na Wydziale Anglistyki University of Illinois w Urbana-Champaign, gdzie kieruje projektem Holocaust, Genocide, and Memory Studies Initiative. Publikował w licznych pismach akademickich i pracach zbiorowych. Jest autorem dwóch książek: *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization* (2009) oraz *Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation* (2000), współredaktorem *The Holocaust: Theoretical Readings* (2003) oraz *Cary Nelson and the Struggle for the University: Poetry, Politics, and the Profession* (2009). Obecnie wraz z Yildiz i Andrés Nader prowadzi badania nad współzależnościami między migracją, konfrontacją z narodowym socjalizmem i Zagładą we współczesnych Niemczech. W lipcu 2012 roku był gościem specjalnym II Transdyscyplinarnej Szkoły Letniej w Morawie.

Joanna Sarbiewska, dr, filozof filmu i literaturoznawca. Obecnie wykłada w Pomorskiej Wyższej Szkole Nauk Stosowanych w Gdyni, na kierunku kulturoznawstwo. Jest członkiem Pomorskiego Towarzystwa Filozoficzno-Teologicznego. Doktorat *Ontologia i estetyka filmowych obrazów Wernera Herzoga* ukaże się nakładem wydawnictwa „słowo/obraz terytoria”. W pracy naukowej podejmuje refleksję interdyscyplinarną, badając szczególnie relacje między obrazem, świadomością i rzeczywistością (metafizyczną); problematykę prawdy i podekonstrukcyjnej duchowości. Publikuje między innymi w „Kwartalniku Filmowym” i piśmie „Ha!art”. Autorka etudy filmowej *Oglądy*, opartej na motywach opowiadania Jean-Paula Sartre’a *Pokój* (scenariusz i reżyseria). E-mail: joannasarbiewska@wp.pl

Roma Sendyka, dr, adiunkt w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zajmuje się teoriami badań literackich i kulturowych (m.in. *new historicism*), badaniami nad wizualnością (*visual culture studies*), genologią (zwłaszcza gatunkami pogranicza, m.in. esystryką) i zjawiskami „transdyscyplinarnymi” (relacje tekst – obraz). Autorka książki

Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku (2006). Stypendystka Christian A. Johnson Endeavor Foundation (New York); Fundacji Kościuszkowskiej (University of Chicago); Fundacji Erste Stiftung (Wiedeń). Visiting Assistant Professor na University of Chicago (2011).

Aleksandra Szczepan, doktorantka w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Przygotowuje rozprawę doktorską o realizmie traumatycznym w polskiej literaturze powojennej. Współredaktorka tomu *Nie/konsekwencje ponowoczesności*, autorka tekstów naukowych, współautorka przewodnika *Kraków kobiet*. Stypendystka Centrum Badań nad Zagładą Żydów i Ryoichi Sasakawa Young Leaders Fellowship Fund.

