

t e k s t y

D R U G I E

Teoretycznie o uczuciach

Dorota WOLSKA

Kilka uwag o zaangażowaniu

Ewa KOBYLIŃSKA

Psychoanaliza i nowoczesność

Dorota GŁOWACKA

Estetyka pamięci o Zagładzie

Mirosława HANUSIEWICZ

Miłość i śmierć
w poezji barokowej

Bruno LATOUR

Prolog w formie dialogu.
O teorii Aktora–Sieci

Mieke BAL

Język afektu

Monika BAKKE

Między nami zwierzętami

1/2 [103/4]
2007
cena 22.00- PLN
(w tym 0% VAT)

1/2
2007

IBL PAN

		Wstęp
Grzegorz GROCHOWSKI	6	Szkoła Uczuć
		Szkice
Dorota WOLSKA	13	Kilka uwag o zaangażowaniu, czyli o uczuciach i ich badaniu
Ewa KOBYLIŃSKA	21	Czarodziejski blok i szpulka. Psychoanaliza i nowoczesność
Dorota GŁOWACKA	41	Wysłuchując się w ciszę. Estetyka pamięci o Zagładzie według J.-F. Lyotarda
Mirosława HANUSIEWICZ	60	Miłość i śmierć. O niektórych kliszach wyobraźni erotycznej w poezji staropolskiej
		Roztrząsania i rozbiory
Danuta OPACKA-WALASEK	75	Opowieść o poezji, która chce się przedrzeć do rzeczywistości
Piotr MICHAŁOWSKI	82	Tekst, więzienie, kalejdoskop
Mirosław RYSZKIEWICZ	92	Między retoryką a retorycznością powieści Teodora Parnickiego
Paweł PANAS	98	O Herlingu-Grudzińskim Włodzimierza Boleckiego
Olga ORZEŁ	106	Wojdowski w trójwymiarze
		Prezentacje
Krzysztof ABRISZEWSKI	113	Teoria Aktora-Sieci Bruno Latoura
Bruno LATOUR	127	Prolog w formie dialogu pomiędzy studentem i (cokolwiek) sokratycznym profesorem (<i>przekład zbiorowy</i>)
Ewa BIŃCZYK	144	Nie ma społeczeństwa! „Nasi mniejsi bracia” – społeczne studia nad nauką oraz etyczne zaangażowanie Bruno Latoura
		Opinie
Andrzej SZAHAJ	157	Zwrot antypozytywistyczny dopełniony
		Przekłady
Mieke BAL	165	A gdyby tak? Język afektu (<i>przeł. Maciej Maryl</i>)

Serge DOUBROVSKY	189	Autobiografia, prawda, psychoanaliza (<i>przeł. Anna Turczyn</i>)
		Komentarze
Anna TURCZYN	204	Autofikcja, czyli autobiografia psychopolifoniczna
		Dociekania
Norbert LEŚNIEWSKI	212	Hermeneutyka przeżycia
Monika BAKKE	222	Między nami zwierzętami. O emocjonalnych związkach między ludźmi i innymi zwierzętami
		Interpretacje
Krzysztof UNIŁOWSKI	235	Intymność niemożliwa, intymność „zaprzeczona”. O dwóch powieściach współczesnych
Marta KOSZOWY	249	Jadąc do Abony. Fotograficzne podróże Andrzeja Stasiuka
		Przechadzki
Rafał NAHIRNY	261	„Wszyscy mówią: Kocham-cię”. Analiza wyznania miłosnego
Tomek KITLIŃSKI, Paweł LESZKOWICZ	272	Miłość odmieńców, myśl, gość-inność i inne uczucia. Afektywność fotografii Roberta Mapplethorpe’a i Nan Goldin?
		Świadectwa
Mieczysław PORĘBSKI	285	Uwrażliwienie
		Kronika
Ewa NAWROCKA	295	Literackie reprezentacje doświadczenia
Magdalena MATYSEK	300	<i>Nowoczesność jako doświadczenie. Część II</i> , czyli o pewnym jesiennym spotkaniu
		Noty o autorach
	307	

		Foreword			
Grzegorz GROCHOWSKI	6	Sentimental education		Serge DOUBROVSKY	189 Autobiography/Truth/Psychoanalysis (<i>trans.</i> Anna Turczyn)
		Essays			
Dorota WOLSKA	13	Some remarks on involvement, or, feelings and how they are studied		Anna TURCZYN	204 Self-fiction, or, a psycho-polyphonic autobiography
Ewa KOBYLIŃSKA	21	The magic block and the spool. Psychoanalysis and modernity			
Dorota GŁOWACKA	41	Lending an Ear to the Silence Phrase: Lyotard's Aesthetics of Holocaust Memory		Norbert LEŚNIEWSKI	212 Hermeneutics of experience
Mirosława HANUSIEWICZ	60	Love and Death. Some clichés of erotic imagination in Polish Baroque poetry		Monika BAKKE	222 'Between us, animals.' Emotional ties between humans and other animals
		Discussions and analyses			
Danuta OPACKA-WALASEK	75	A story on poetry trying to pave its way into reality		Krzysztof UNIŁOWSKI	235 Intimacy impossible, intimacy 'denied'. Two contemporary novels. A summary
Piotr MICHAŁOWSKI	82	Text, prison, kaleidoscope		Marta KOSZOWY	249 On the Way to Abona. Andrzej Stasiuk's photographic journeys
Mirosław RYSZKIEWICZ	92	Between the rhetoric and rhetoricality in Teodor Parnicki's novels			
Paweł PANAS	98	Herling-Grudziński by Włodzimierz Bolecki		Rafał NAHIRNY	261 'Everyone says I love you'. Analysis of declaration of love
Olga ORZEŁ	106	Wojdowski, a three-dimensional man		Tomek KITLIŃSKI	272 Eccentrics' love, thought, hospitality and other feelings. Robert Mapplethorpe's and Nan Goldin's affective photographs
		Presentations		Paweł LESZKOWICZ	
Krzysztof ABRISZEWSKI	113	Bruno Latour's Actor-Network Theory			
Bruno LATOUR	127	Prologue in the form of a dialogue between a student and his (somewhat) Socratic Professor (<i>collective translation</i>)		Mieczysław PORĘBSKI	285 Sensitisation
Ewa BIŃCZYK	144	There's no such thing as society! Bruno Latour's 'our younger brothers', social studies on science and ethical involvement			
		Opinions		Ewa NAWROCKA	295 Literary representations of experience
Andrzej SZAHAJ	157	The anti-Positivist turn: comple(men)ted		Magdalena MATYSEK	300 'Modernity as Experience. Part 2', or, a meeting in the autumn
		Translations			
Mieke BAL	165	What if? The language of affect (<i>trans.</i> Maciej Maryl)			
					Commentaries
					Investigations
					Interpretations
					Wanderings
					Testimonies
					Chronicle
					Authors' biographical notes

Szkoła Uczuć

Relacje między literaturą a światem uczuć są z całą pewnością złożone, niejednoznaczne i wielorakie, trudno więc byłoby wtłoczyć je w ramy jakiejś prostej, przejrzystej typologii. Można jednak z grubsza przyjąć, że uobecniają się one przede wszystkim w trzech głównych obszarach, określając w pewnej mierze genezę, zawartość i sposób oddziaływania dzieła. Emocje występują tu zatem w trzech odmiennych rolach – w pierwszym wypadku jawią się jako domniemane, przed-tekstowe, irracjonalne źródło twórczości, jako pole napięć psychicznych, skłaniających daną osobę do sięgnięcia po pióro; w drugiej sytuacji rozmaite poruszenia ludzkiego serca stają się wybranym przedmiotem przedstawienia, tematem umoralniającej lub psychologizującej refleksji, zjawiskiem ilustrowanym bądź ewokowanym przez ciąg artystycznych obrazów; i wreszcie – w trzecim wcieleniu – są traktowane jako swoiste komponenty lektury, mechanizmy wpływające na charakter czytelniczego odbioru. Najstarsza tradycja literacka wiąże się chyba z trzecim podejściem, gdyż już u Arystotelesa możemy odnaleźć próbę zaprzęgnięcia języka emocji w usługi teorii recepcji, której istotą miało być przecież – jak wszyscy doskonale pamiętamy – doznanie uczuć litości i trwogi. Do rozkwitu wyjaśnień genetycznych, opartych na ujmowaniu spełnionego dzieła jako zapisu emocjonalnych perypetii autora, doszło znacznie później, przede wszystkim w dziewiętnastym stuleciu, a spotkały się tu najróżniejsze źródła inspiracji – romantyczna idea personalizacji słowa poetyckiego, pozytywistyczny determinizm, a wreszcie spektakularny rozwój psychologii jako odrębnej dyscypliny, w której mogło znaleźć się miejsce także dla, aspirującej do naukowych standardów, psychologii procesu twórczego. Najbardziej wyrazistym ujęciem tej problematyki pozostaje niewątpliwie psychoanaliza, która objaśnia literackie obrazy, tropy i figury jako fantazmatyczne manifestacje obsesyjnej mowy pragnienia. Nie trzeba jednak sięgać aż po Freudowską teorię sublimacji i opracowania wtórnego – chęć rozszyfrowania artystycznych obrazów i przeniknięcia poprzez literaturę do intymnego świata przeżyć twórcy można przecież odnaleźć także u wielu klasyków dwudziestowiecznej filologii i historii literatury. W monumentalnych pracach Juliusza Kleinera niemal co chwila czytamy o tym, z jakimi uczuciami artysta pisał poszczególne fragmenty, w jakiej „atmosferze odnawiających się uczuć tworzył się poemat”, jak przedstawi się „rezultat przeżyć” w gotowym utworze, czy też na ile w trakcie pisania „spotęgowała się uczuciowa barwa wspomnień” poety. Za odczytaniem takimi nie stoi

wprawdzie żadna określona koncepcja afektów, ale trzeba też przyznać, że starożytne zaufanie do intuicji i zdroworozsądkowych wyobrażeń nadaje im dyskretny urok stylu retoro.

Genetyczne interpretacje i teorie odbioru mieszczą się jednak zazwyczaj w obrębie jakichś szerszych koncepcji i noszą na sobie wyraźne piętno autorskie, kojarząc się bądź to z konkretnym uczonym, bądź też z określoną szkołą naukową. Życie emocjonalne zarówno pisarza, jak i czytelnika, nigdy nie stoi przed nami otworem, więc podejmując ryzykowne wyprawy na obszary osobistych przeżyć i pragnień musimy zwykle zaufać wyczuwaniu badacza lub aksjomatom danej metodologii. O wiele bardziej uchwytna i rozpoznawalna – choć ktoś może uznać taki pogląd za przesąd – okazuje się dynamika ludzkich wzruszeń oraz nastrojów na poziomie literackich obrazów, w sferze rzeczywistości przedstawionej. Obszar ten zasługuje na szczególną uwagę, gdyż to na nim właśnie w pierwszej kolejności literatura ustala i odśladuje swój stosunek do świata uczuć, swoje rozumienie fenomenów życia psychicznego. Tu też chyba najwyraźniej zaznacza się udział, jaki zyskuje sztuka słowa w kształtowaniu zbiorowej wyobraźni poprzez swój symboliczny – zarówno mitotwórczy, jak i demistyfikacyjny – potencjał. Literackie obrazy namiętności i nastrojów pokazują bowiem, jakie miejsce przyznajemy emocjonalności w naszym życiu, gdzie dopatrujemy się jej pochodzenia, a na ile chcemy się od nich oddzielić, jak je wreszcie hierarchizujemy. Oczywiście literatura nie jest tu osamotniona, nie ma też monopolu na kształtowanie przeświadczeń tego rodzaju. Z reguły wchodzi w różnego rodzaju relacje – np. współpracując, rywalizując, uzupełniając się – z innymi rodzajami dyskursu (filozoficznym, religijnym, prawnym, naukowym). Wprawdzie – jak w Przemianach intymności twierdzi Anthony Giddens – „historia emocjonalna społeczeństw nowoczesnych pozostaje głęboko ukryta i dopiero czeka na ujawnienie”, a to samo można powiedzieć też o dziejach zbiorowej wyobraźni emocjonalnej, to jednak pewne zbieżności zwracają uwagę nawet przy powierzchownym przeglądzie.

Ważnym rozdziałem w rozwoju literackiej antropologii uczuć pozostaje na przykład tragedia w okresie francuskiego klasycyzmu (znamienne, że autor analizy wyznania miłosego w tym numerze sięga właśnie po przykład zaczerpnięty z Fedry Racine’a), która

odchodzi od wzorca antycznego, określonego przez kategorie fabuły, katharsis, losu, działań, a rewolaryzuje pojęcie charakteru, przekształcając dramat w studium namiętności. W budowie utworu przestaje dominować żelazna logika zdarzeń, prowadząca do rozpoznania praw fatum, głównym celem zaś staje się ukazanie człowieka ogarniętego afektem i konfrontowanego z zasadami moralnymi, uwikłanego w konflikt między powinnością i pragnieniem. Trudno nie dostrzec, że w obrębie tej samej formacji kulturowej powstał traktat Namiętności duszy, w którym Kartezjusz (notabene też wspomniany w jednym z publikowanych przez nas artykułów) podjął się skatalogowania, uporządkowania, objaśnienia i – w gruncie rzeczy – poznawczego ujarzmienia różnorodnych form „ruchu tchnień życiowych”. Filozof wywiązał się zresztą ze swego zobowiązania bardzo sumiennie, zapuszczając się nawet w regiony wyjaśnień anatomicznych i ustalając, że – wbrew ogólnemu przekonaniu – siedzibą uczuć nie serce jest, lecz „mały gruczoł, znajdujący się w środku substancji mózgowej i tak umieszczony ponad przewodem, przez który tchnienia życiowe z przednich jego jam łączą się z tchnieniami jam tylnych, że najmniejszy jego ruch bardzo może wpłynąć na zmianę biegu owych duchów”. Trudno odmówić takim uczonym wywodom swoistego wdzięku, jednak w tym wypadku najważniejsza wydaje się wyraźna nieufność wobec tajemnic duszy, instrumentalne traktowanie ludzkich emocji – francuski filozof wprost formułuje problem ich właściwego „używania” i sam zadaje sobie pytanie „do czego służą i czemu szkodzą wszelkie namiętności”. Oczywiście wizja artystyczna wydaje się bardziej pesymistyczna i silniej zafascynowana fatalną siłą namiętności, podczas gdy dyskurs racjonalizmu jednoznacznie wybiera strategię uprzedmiotowienia, ale przy wszystkich różnicach widoczna pozostaje zbieżność głównego impulsu, by namiętności poddać szczegółowej (poetyckiej bądź filozoficznej) wivisekcji, a w rezultacie – by umożliwić ich rozróżnienie, wartościowanie i poskromienie.

Aspiracji takich trudniej byłoby już się doszukać w późniejszej o dwa stulecia klasycznej rozprawie Darwina O wyrazie uczuć u człowieka i zwierząt (też zresztą przywołwanej w numerze). Nie ma tu miejsca na rozważania o środkach przeciw namiętnościom bądź o radościach duszy, pozostaje natomiast pasja klasyfikowania i systemowego objaśniania. Brytyjskiego przyrodnika obchodzi głównie etiologia i symptomatologia wszelkich afektów, stąd też dzieło jego przynosi przede wszystkim uszczegółowioną wiedzę o somatycznym podłożu takich zjawisk, jak smutek, czułość, dąsanie się, zły humor bądź przerażenie (choć więc nie ma tu wyraźnego dążenia do ujarzmienia porywów serca, to wciąż widać ufundowany na poczuciu poznawczej wyższości dystans wobec odruchów, które mogą stać się przedmiotem badania porównywalnym z tupaniem królików czy grzechotaniem jeżozwierza). Narzędziem objaśniania komplikacji życia emocjonalnego nie są zatem jakieś abstrakcyjne *t c h n i e n i a*, lecz raczej utrwalone nawyki z poziomu behawioralnego – nadymanie ciała, stulanie uszu, wydymanie warg, marszczenie czoła czy też choćby „skurcze mięśnia podskórnego szyi”. To skupienie na anatomicznych mechanizmach można by tłumaczyć postępującą specjalizacją różnych sfer kulturalnej działalności człowieka i rosnącym dystansem między poszczególnymi dyskursami – naukowym, filozoficznym, etycznym, artystycznym i religijnym. Eliminację momentów teleologicznych wypadałoby wówczas interpretować jako przejaw troski o obiektywizm poznania i wzmożonej świadomości metodologicznej, prowadzącej do oczyszczenia wywodów – powiedzmy psy-

chologicznych – z wszelkich zewnętrznych naleciałości. Wiele przemawia jednak za tym, aby traktować Darwina nie tylko jako rzecznika surowej prawdy nauk przyrodniczych, ale też jako wyraziciela tych samych nastrojów, których zapis możemy odnaleźć w opasłych powieściach z tamtej epoki. Podobny redukcjonizm stał się przecież oficjalną ideologią artystyczną Emila Zoli, który sens swej powieści o zdradzie małżeńskiej wyłożył sięgając po aforyzm Taine’a o występku i nocie jako produktach chemicznych podobnych do cukru i kwasu siarkowego. Scjentyistyczne, quasi-biologiczne podejście do problematyki uczuć pojawia się zresztą w literaturze nieco wcześniej, bo już w Komedii Ludzkiej Balzaka, który to cykl można uznać za niemal encyklopedyczne kompendium wszelkich namiętności – od ambicji, poprzez niepokój, zawist, wstyd, aż po rozpacz i strach (o fascynacji metodami empirycznymi przekonuje u tego pisarza już choćby wybór metody – a jest nią zwykle studium przypadku – jak też analityczne nastawienie, sygnalizowane choćby „naukową” metaforą w tytule Fizjologii małżeństwa). Przechodząc zaś na poziom poetyki immanentnej nie sposób przeoczyć dziewiętnastowiecznej kariery fizjonomiki w literaturze traktującej powierzchowność postaci jako medium pozwalające na uobecnienie psychologicznej konstrukcji charakteru. Niewątpliwie trzeba pamiętać, że mówimy tu o pewnych kliszach wyobraźni, czyli o zjawiskach typowych, nie ogarniających w pełni całej różnorodności ówczesnej twórczości artystycznej, ale obecność (choćby śladowa bądź przytłumiona) owego kontekstu naturalistycznego da się zauważyć nawet w takich wielkich opowieściach o – mówiąc nieco bardziej uczenie – przypadkach dysfunkcyjności emocjonalnego mechanizmu adaptacyjnego, jak Pani Bovary czy Anna Karenina.

Dziewiętnastowieczna fascynacja anatomią i fizjologią uczuć znajduje swą kulminację w arcydziele z następnego stulecia, w którym jednocześnie przeistacza się w swoje przeciwieństwo. Chodzi tu oczywiście o kolejne tomy opowieści Prousta, który tak głęboko wnika w mikrostrukturę uczucia, że traci ono jakąkolwiek rozpoznawalną, trwałą postać i zmienia konsystencję, rozpadając się na szereg niezbyt skoordynowanych poruszeń wrażliwości, powracających urazów, chwilowych spostrzeżeń. Trzeba zaś przyznać, że nieludzki chłód, jaki towarzyszy Proustowi w jego wędrówce po labiryntach czasu, jest dość charakterystyczny dla całej rozpoczynającej się wówczas epoki. Literatura dwudziestego wieku bowiem w znacznej mierze potwierdza diagnozę postawioną przez Ortegę y Gassetta w Dehumanizacji sztuki, w myśl której „dzieło sztuki znika z pola widzenia tego, kto w nim szuka tylko wzruszających losów Jana i Marii, czy też Tristana i Izoldy”. I rzeczywiście, pisarze tego stulecia – od Joyce’a do Becketta, od Gombrowicza po Białoszewskiego – na ogół traktowali swoją twórczość jako laboratorium nowych form mówienia, omijając z niemal alergiczną ostrożnością całą tematykę rozterek serca. Powieść zajęła się dekonstruowaniem zastanych konwencji (poprzez rozliczne trawestacje, parodie i pastisze) oraz problematyzowaniem właściwości tworzywa (w różnych odmianach prozy lingwistycznej) i stawianiem pytań o istotę aktu twórczego (w obrębie nurtu autotematycznego). Dramat skupił się na unaocznianiu alienującej siły języka i dokumentowaniu paraliżu komunikacyjnego (choć może wypada zastrzec, że w różnych odmianach akurat tego rodzaju literackiego przetrwało chyba najwięcej śladów fascynacji – *nomen omen* – dramaturgią różnych spięć emocjonalnych). I wreszcie poezja, niedawno jeszcze przecież kojarzona z erupcjami liryzmu, stała się głównie – by znów sięgnąć po frazę Gassetta –

„wyższą algebrą metafor”. Można co prawda przywołać sugestywne kontrprzykłady, wskazując pojedynczych twórców i ich wybrane dzieła. Trudno też sobie wyobrazić, by tematykę i problematykę uczuć dało się z literatury (zwłaszcza zaś z poezji) wyrugować bez reszty, a przynajmniej wypada uznać, że takie radykalne i definitywne odcięcie sztuki słowa od sfery ludzkich przeżyć byłoby niestychnym zubożeniem. Emocje więc co jakiś czas dochodzą do głosu w twórczości tego czy innego, bardziej lirycznie usposobionego powieściopisarza bądź poety, ale zazwyczaj jest to obecność poddana awangardowej (choć nieobcej też nurtom klasycyzującym) „wstydlivosti uczuć”, a więc przytłumiona, zakamuflowana, pretekstowa, przełożona na język motorycznych napięć, sprowadzona do obrazowych ekwiwalentów lub zaszyfrowana w układzie metaforycznych hieroglifów (jak to się dzieje choćby u tak odmiennych twórców, jak Bruno Schulz i Julian Przybóś).

Tendencja ta wykracza niewątpliwie poza obszar samej twórczości artystycznej, co pozwala po raz kolejny szukać zbieżności, analogii i wzajemnych oddziaływań między różnymi sferami kultury. Tak więc na przykład w dyskursie literaturoznawczym głównym obiektem uwagi stały się binarne opozycje, schematy narracyjne, warstwowe układy, systemy gatunkowe i konwencjonalne struktury, zaś emocjonalny odbiór dzieła został zaklasyfikowany – chociażby przez Nową Krytykę – jako „błąd afektywności”. Nawet dla postromnego obserwatora jest też oczywiste, że filozofia tego okresu stała się – w swym głównym nurcie – niemal wyłącznie filozofią języka i trzeba by się poważnie natrudzić, by trafić na koncepcje, doszukujące się w uczuciach rękami wiarygodnego poznania bądź źródła prawomocnego sensu. Także muzyka, która – zdaniem Gasseta – od Beethovena do Wagnera była wyrazem uczuć osobistych, czy też wręcz melodramatem, w ostatniej epoce stała się – za sprawą już nie tylko Debussy’ego, ale i Strawińskiego, Stockhausena, Cage’a – zjawiskiem akustycznym, precyzyjną kombinacją bądź przypadkową kakofonią dźwięków.

Obraz byłby jednak niepełny, gdyby nie wspomnieć – chociaż mimochodem – o bardzo istotnym pęknięciu, dzielącym kulturę minionego stulecia na dwa obszary, rządzące się zupełnie innymi, a może wręcz przeciwstawnymi regułami. Programowy antyhumanizm stał się bowiem paradoksalnie zawołaniem bojowym kultury o proveniencji humanistycznej, celebrującej wartości poznawcze bądź estetyczne, roszczącej sobie pretensje do suwerenności i – przynajmniej deklaracyjnie – starającej się uwolnić od uwarunkowań rynkowych oraz ideologicznych. Równocześnie jednak kształtował się odrębny świat tekstów kultury masowej, których głównym celem wydaje się właśnie pokazywanie i wywoływanie najróżniejszych uczuć. Można sobie nawet wyobrazić projekt swoistej genologii emocjonalnej, w której poszczególne jednostki i odmiany gatunkowe – melodramat, horror, telenowela, komedia romantyczna, kryminał – byłyby wyróżniane na podstawie przypisanego im zestawu dominujących przeżyć, doznań, nastrojów i wzruszeń. Właśnie to mechaniczne skojarzenie formy, gatunku, treści i stereotypów odbioru, upodabniająca literaturę popularną do duchowych laskotek, ściągало na nią gromy ze strony wielu pisarzy, krytyków, myślicieli, reprezentujących zarówno arystokratyczną, jak i emancypacyjną wizję kultury. Jak jednak wiemy od Freuda, wszystkie te treści, które zostały przez nas wyparte, powracają pod postacią fantazmatów, w przebraniu obcego, budzącego jednocześnie odrazę i – tłumione, lecz odnawiające się – pragnienie. Stąd też duchy prostych, naiwnych uczuć, zamieszkuje zwykle krainę kiczu, co jakiś czas przekraczały symboliczną granicę

i nawiedzały świat wysublimowanego arcyzmu, zakłócając spokój solipsystycznych estetyków. Niektórzy pisarze i artyści sami te zmyły wywoływali, w poczuciu wyjątkowości twórczości elitarnej sięgając po formy i chwytymy rodem z kabaretu, literatury i prasy brukowej, komiksu, reklamy (nie ma sensu przedstawiać tu rozbudowanej listy nazwisk, więc tylko dla przykładu wspomnijmy hasłowo takie postacie, jak S.I. Witkiewicz, W. Gombrowicz, A. Warhol, R. Lichtenstein, J. Cortazar, U. Eco). Z drugiej strony widać wyraźnie, że sąsiadując przez lata z tzw. „wysoką” sztuką, kultura popularna sporo się od niej nauczyła i w znacznym stopniu wyżyła się swej prostodusznej naiwności estetycznej. W kinie współczesnym, obok tradycyjnych komedii, filmów grozy i wyciskaczy łez, coraz częściej pojawiają się opowieści wykraczające poza prosty model „zaraźliwości uczuciowej”, przepuszczające pokazywane emocje przez filtr przerysowanej stylizacji, oparte na grze z konwencją gatunkową, podszyte ironicznym dystansem. Zabiegi kompozycyjne, chwytymy montażowe i strategie narracyjne, niegdyś kojarzone z wielkimi nowatorami, stopniowo stają się chlebem powszednim masowej produkcji rozrywkowej. Nawet czysto perswazyjne spoty reklamowe często sięgają po awangardowe techniki budowania obrazu.

Jeśli jednak wrócimy do literatury i zadamy sobie pytanie o diagnozę jej stanu obecnego, to zauważymy, że pisarze dużo chętniej dziś „zanieczyszczają” swą twórczość „balastem” ludzkich afektów, niż robili to jeszcze w połowie ubiegłego wieku. Większość ważniejszych powieści ostatnich dekad (znów zamiast wyczerpującego omówienia poprzestańmy na przypadkowym wyliczeniu tak różnych postaci, jak J. Andruchowicz, J.M. Coetzee, M. Cunningham, I. McEwan, S. Rushdie, S. Selenić, D. Ugresic, M. Vargas Llosa, S. Waters) skupia się na tak – zdawałoby się – banalnych, wyeksploatowanych i mało wyrafinowanych tematach, jak miłosenie zauroczenie, zdrada, rozstanie, nostalgiczna tęsknota, doznanie krzywdy, poczucie osamotnienia. Pisarze ci, inaczej niż ich znakomici poprzednicy, rzadko kiedy podejmują poszukiwania, które miałyby prowadzić np. do wynalezienia piątej odmiany metafikcji, stworzenia trybu prezentacji bardziej radykalnego niż strumień świadomości, bądź napisania powieści dającej się składać na kilkanaście sposobów. Chętnie natomiast rysują emocjonalne konflikty, nie zawsze dają odpór pokusie liryzmu, czasem wręcz sięgają po fabuły o wyraźnym zabarwieniu melodramatycznym. Dodajmy też, że takie preferencje ludzi pióra współbrzmiały z tendencjami, dającymi się zauważyć w innych regionach kultury. Jako przykład niech nam posłuży przynajmniej ten fakt, że lingwistyka, do niedawna owładnięta ideą systemowości, sięgająca po metody matematyczne, stawiana jako wzór ścisłości, precyzji i metodologicznego puryzmu, dziś (głównie w swej wersji kognitywnej) coraz chętniej zajmuje się czymś tak niedookreślonym, jak doświadczenie miłości czy ideał szczęścia (mam tu na myśli choćby takie prace, jak Semantyka miłości N. Luhmanna, czy Anatomia szczęścia. Emocje pozytywne w językach i kulturach świata, red. A. Duszak i N. Pawluk). Trudno jednoznacznie ocenić wskazaną tendencję z punktu widzenia odbiorcy twórczości beletrystycznej. Niewątpliwie są pewne korzyści: słowo niejako nabiera substancjalności, nasycy się rzeczywistą treścią (cokolwiek przez to rozumiemy), zapewne zyskuje szerszy rezonans czytelniczy. Trzeba jednak przyznać, że tej satysfakcji towarzyszy cień niepokoju. Nie da się bowiem ukryć, że – przy swych niezaprzeczalnych walorach – niemala część powstających ostatnio dzieł wydaje się – w mniejszym lub większym stopniu – podszyta sentymentalizmem, z wszystki-

Wstęp

mi jego przywarami: moralną niecierpliwością, skłonnością do przesadnych uogólnień, mitologizacją harmonijnych związków intymnych czy też naiwną wiarą w spontaniczną dobroć „zwykłego człowieka”. I nie jest to tylko wstydliva skłonność pisarzy mniejszego kalibru, ale cień kładący się – zgoda, że dyskretnie i ledwo zauważalnie – na dorobku twórców najgłośniejszych i uznawanych za najbardziej „drapieżnych”, by wspomnieć przynajmniej niektóre z powieści Michela Houellebecqua. I nie jest prawdą, że ów majaczący w tyle sentymentalizm nie psuje w jakiejś mierze tych – skądinąd świetnych – utworów w jakiejś mierze nie psuje. Wciąż zaś najciekawsze wydają się te teksty, w których pisarz traktuje emocje jako narzędzie poznania kultury albo krytyki społecznej, w których snuje opowieść o uczuciach, ale tylko po, by – jak choćby w wiktoriańskim persyflażu Michela Fabera – pokazać ich niemożliwość w danym świecie.

Grzegorz GROCHOWSKI

Abstract

**Grzegorz GROCHOWSKI,
Institute of Literary Studies of the Polish Academy of Sciences (Warszawa)**

Sentimental Education

Author of this text is trying to examine several examples of interaction between literature, other fields of discourse and social imagination. This review is focused mainly on French classicism and rationalism, nineteenth Century fiction and Darwinism, modern literature and so-called antihumanism and finally – some contemporary tendencies.

Dorota WOLSKA

Kilka uwag o zaangażowaniu,
czyli o uczuciach i ich badaniu

*Mówię jednemu [...]
– ząb mnie boli
a on
– a co cię to obchodzi*

Miron Białoszewski

Kochaj nas, ile tylko chcesz.

Mela (lat 8), Weronika (lat 11)

Zarówno prowokacyjna zachęta, by obojętnością odseparować się od bólu zęba, jak i dziecięce przyzwolenie na miłość z wpisanym w nie nieoczywistym przecieź pytaniem: „czy mogę cię kochać? (jak bardzo mogę cię kochać?)” zdają się przyjmować za naturalną możliwość oddzielenia się od swych uczuć a nawet doznań, co więcej, władania ich ukierunkowaniem i intensywnością oraz możliwość czynienia – bądź też nie – siebie ich „przedmiotem”.

Poeci i dzieci mogą sobie widocznie pozwolić na zignorowanie tego, co dla większości stanowi praktyczny problem, ale też i źródło teoretycznych zawężeń refleksji nad emocjami. Są to kwestie zarówno swoistej „lokalizacji” uczuć, jak i ich „przedmiotowego”, intencjonalnego charakteru, zagadnienie zdolności przekraczania granic subiektywności, ale też „wglądu” we własne uczucia.

Zdaniem Hanny Buczyńskiej-Garewicz korzenie kłopotów refleksji filozoficznej nad emocjami tkwią w sposobie, w jaki przeżywamy uczucia. Doświadczenia emocjonalne mają bowiem znacznie silniejszą, jak to ujęła, koncentrację egotyczną niż procesy myślowe, charakteryzuje je także wyraźniejszy moment pasywności, reaktywności i subiektywności. „Wszystko to powoduje – pisała Buczyńska-Garewicz w tekście o transcendencji uczuć – że oddzielenie warstwy doznań od

warstwy przeżyć intencjonalnych jest w dziedzinie emocji sprawą znacznie bardziej skomplikowaną¹. Nie mniej złożona wydaje się kwestia uczuciowej „samowiedzy”, czy raczej roli uczuć w relacjach odniesienia podmiotu do siebie. Swisty renesans zainteresowania uczuciami, jaki możemy obserwować zarówno w humanistyce, jak i w naukach społecznych, zapewne nie jest bez związku z obserwowanymi w tych dziedzinach tzw. zwrotami – interpretacyjnym, narratywistycznym, etycznym. Pośród wielu złożonych konsekwencji tych przełomów jest i taka, która każe postrzegać zarówno badających, jak i badanych jako podmioty w pewnym sensie zaangażowane. A „zaangażowanie”, obok „wspólnoty”, „więzi”, to w moim przekonaniu dzisiejsza forma artykulacji problematyki aksjologicznej.

W zainicjowanej przez brytyjską filozofię w XVII i XVIII wieku dyskusji nad istnieniem specyficznej władzy umysłu, która stanowić ma podstawę naszej moralnej i estetycznej aktywności – zmysłu moralnego i smaku (których odrębność, jak wiadomo, nie była sprawą bezdyskusyjną przynajmniej w owym czasie) odgrywający kluczową rolę problem uczuć zaistniał głównie jako zagadnienie aksjologiczne. Choć, jak wiadomo, żadna względnie jednolita koncepcja wartości, podobnie jak i zmysłu moralnego na tym gruncie nie została opracowana. Istotnym tematem ówczesnych dyskusji była także polaryzacja uczuć i rozumu, schemat nie tylko w myśleniu potocznym o uczuciach ciągle jakoś obecny, choć to już Shaftesbury (A.A. Cooper) w pewien sposób go kwestionował, wprowadzając zaburzające model dychotomii uczuć i rozumu pojęcie intuicji intelektualnej².

Uczucia z wartościami połączyła też myśl fenomenologiczna. Hans Joas, niemiecki filozof i badacz społeczny, promotor amerykańskiego pragmatyzmu na gruncie europejskim, w wydanej w końcu lat 90. książce, w której próbuje dowieść aktualności postawionego jeszcze przez Nietzschego, a zaniechanego przez humanistykę i myśl społeczną pytania o genezę wartości, upomina się o dzieło Schelera, które, jego zdaniem, współcześnie rzadko – poza kręgiem myślicieli katolickich (i z wyjątkiem Schutza) – traktowane jest poważnie³. Największą wartość tej myśli dostrzega Joas w próbie przedstawienia alternatywnego modelu – radykalniejszego niż u Simmla i Durkheima – dla racjonalistycznej i formalnej etyki Kantowskiej, modelu opartego na chrześcijańskiej idei miłości. Natomiast słabością Schelerowskiej propozycji ma być uchylenie się od konfrontacji z modernistycznym doświadczeniem kontyngencji i brak odważnej eksploracji modernistycznych form aksjomatycznego zobowiązania i zaangażowania.

¹ H. Buczyńska-Garewicz *Znak i oczywistość*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1981, s. 131.

² Por. H. Buczyńska-Garewicz *Uczucia i rozum w świecie wartości*, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2003, A. Grzebiński *Angielski spór o istotę piękna*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2001.

³ H. Joas *The Genesis of Values*, trans. by G. Moore, The University of Chicago Press, Chicago 2000.

Uczucia w roli jednego z czynników samodeterminacji pojawiają się w propozycji Ernsta Tugendhata, który zajmując się problemem samowiedzy, w swej pracy z końca lat 70. podjął polemikę zarówno z koncepcją podmiotu jako „wewnętrznej” przestrzeni i centrum monologicznej jaźni, jak i z poglądem, że samoświadomość wyczerpuje się w pewnym rodzaju subiektywnej introspekcji⁴. Wskazał jednocześnie obecne w tradycji myślenia o samoświadomości modele odpowiedzialne za takie ujęcia podmiotu i jego samoodniesień. Są to: model substancji i jej stanów (odrzucony przez Davida Hume’a), model podmiot-przedmiot tak stosowany, że w konsekwencji relacja do siebie rozpatrywana jest przede wszystkim jako stosunek do *quasi*-przedmiotu oraz model opierający się na założeniu, że podstawą wiedzy musi być percepcja, co każe wiedzę o sobie rozpatrywać jako rodzaj percepcji wewnętrznej i zakłada obecność jakiegoś spirytualnego oka (metafora żywa od Parmenidasa do Husserla), które jest traktowane jako źródło tej wiedzy, co z kolei pociąga za sobą nieoczywiste, a zdaje się, że dość powszechne przekonanie, iż do swych stanów i doświadczeń, ale i świadomości mamy dostęp natychmiastowy, bezpośredni. Tugendhat twierdził, że te obecne głównie w anglosaskiej i niemieckiej tradycyjnej refleksji nad samoświadomością modele, jakkolwiek były użyteczne w określeniu jej epistemicznego rodzaju, to jednocześnie zredukowały problem samoodniesień do kwestii samowiedzy właśnie. Natomiast obok samoświadomości epistemicznej (dzielonej na bezpośrednią, którą wyrażają, jak to określał Wittgenstein, zdania ekspresywne, a nie – kognitywne oraz zmediatyzowaną, kognitywną) należy wyróżnić relację samodeterminacji. Tugendhat, podobnie jak Pierre Hadot i Michel Foucault w delfickiej inskrypcji *gnothi seauton* dostrzega powinność czegoś więcej niż samowiedza. Foucault, jak wiadomo, proponował w miejsce „poznaj samego siebie” – „troszcz się o siebie”. Tugendhat natomiast mówi o samodeterminacji, która jest rodzajem naszej relacji do własnej egzystencji. Jakkolwiek ma ona komponentę poznawczą, to się w niej zdecydowanie nie wyczerpuje. Afirmacja bądź negacja sposobu, w jaki żyjemy, wiąże się z kwestionowaniem podstaw działania i w tym rozumieniu jest według tego filozofa samoodniesieniem. Samodeterminacja spełnia się poprzez akty kierowane powinnością, wybory, decyzje, niemożliwe do określenia z pominięciem ich uczuciowego wymiaru. Wskazując inspiracje swej pracy, Tugendhat przywołuje Ludwiga Wittgensteina, Georga Herberta Meada i Martina Heideggera. Z tym ostatnim podejmuje polemikę wkraczającą na obszar filozofii moralności, ale to od niego zapożycza kategorie nastroju i temperamentu jako *modi* relacji samoodniesienia. Nie sposób krótko zrelacjonować koncepcji i argumentacji Tugendhata i nie chcę tego czynić, przywołałam jedynie jego koncept samodeterminacji, ze względu na to, że problem uczuć pojawia się tu w kontekście problematyczności charakteru i granic subiektywności, co jest znamienne także dla innych niż filozoficzne współczesnych ujęć.

⁴ E. Tugendhat *Self-Consciousness and Self-Determination*, trans. by P. Stern, MIT Press, Cambridge 1986.

Przykładem jednego z nich mogą być poglądy Clifforda Geertza, niedawno zmarłego amerykańskiego antropologa kulturowego. Twierdził on, że za sprawą swego projektu antropologii interpretatywnej został obciążony odpowiedzialnością czy wręcz oskarżony o legitymizację przyzwolenia na rozwijanie antropologii odczuwania. Kwestię uczuć uznał za dobry przykład dla zobrazowania kłopotliwego zagadnienia traktującego o połączeniu, które „spina świat w głowie ze światem na zewnątrz niej”⁵. Zdecydowanie Geertz przeciwstawiał się tym krytykom antropologicznych badań emocji, którzy zarzucają antropologom lekceważenie „wewnętrznego” (w sensie psychicznego *sui generis*) charakteru uczuć, bowiem jak twierdził, to z samej psychologii (rozwojowej, porównawczej, psycholingwistyki, neuropsychologii) płyną argumenty wspierające zasadność badania uczuć jako zlokalizowanych nie tylko w osobowej subiektywności.

Autor *Interpretacji kultur* twierdził, że odkąd Wittgenstein podważył pomysł prywatnego języka, problem relacji tego, co wewnętrzne i tego, co zewnętrzne wymaga rozstrzygnięć kwestionujących rozwiązania zdroworozsądkowe, prostodusznie rysujące choćby granicę między umysłem a kulturą.

Geertz, pisząc o tym „najbardziej nieuchwytnym i niejednorodnym aspekcie naszego życia, jakim jest *uczucie – emocja, namiętność, afekt, postawa, nastrój, pragnienie, humor, sentyment*”, wyraża przekonanie, że przywołane przy tej okazji słowa odsyłają raczej do pewnej przestrzeni niż jakiegokolwiek istności⁶. Podobne spostrzeżenie mimochodem wyraził William James, twórca jednej z klasycznych teorii emocji, irytując się na dziewiętnastowieczne niemieckie podręczniki psychologii⁷. Zarzucał im, że rozdziały poświęcone emocjom przypominają słowniki wyrazów bliskoznacznych, które w nieskończoność ceniują odmiany uczuć i wyznaczają im coraz obszerniejsze przestrzenie. *Notabene*, zdaniem Jamesa, nic z tego interesującego w sensie poznawczym nie wynika. Przy okazji dodawał, że literatura opisowa poświęcona emocjom, poczynając od Kartezjusza, jest „jedną z najnudniejszych w psychologii”, a co więcej, „czuje się, że przedstawiane w niej podziały są w znacznej mierze bądź fikcyjne, bądź nic nie znaczące i że jej pretensje do ścisłości są udawane”. Sam James emocje dzielił na „grubsze”, takie jak, strach, gniew, nienawiść, miłość, wstyd, duma oraz „subtelniejsze”, których przykładem miały być uczucia moralne, intelektualne i estetyczne. Podstawę tego dyskusyjnego podziału stanowił stopień cielesnego uwikłania uczuć, tym mniejszy, zdaniem Jamesa, im uczucia subtelniejsze. (Jakkolwiek pamięta się dziś o jego teorii emocji, zwłaszcza w obrębie psychologii, to ma ona raczej historyczny charakter. Znacznie częściej przywoływane i dyskutowane są poglądy dotyczące uczuć, które James

⁵ C. Geertz *Kultura, Umysł, Mózg/Mózg, Umysł, Kultura*, przeł. M. Kamińska, A. Orzechowski, w: *Clifford Geertz – lokalna lektura*, red. M. Brocki, D. Wolska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2003, s. 76.

⁶ Tamże, s. 73.

⁷ W. James *Psychologia. Kurs skrócony*, przeł. M. Zagrodzki, red. i przedm. I. Kurcz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003, s. 343.

wyłożył przy okazji analizy doświadczeń religijnych, która chociaż uznawana jest za psychologiczną, zdecydowanie, w moim przekonaniu, przekracza perspektywę dociekań *stricte* psychologicznych).

Problem cielesnego wymiaru uczuć, mający swój wyraz zarówno w „dotykalnym” rumieńcu wstydu, siwiejących ze zgrozy włosach czy podskokach radości, jak i w tropach potocznego języka z emblematycznym „złamanym” sercem, które jak wiadomo przetrwać potrafi niejedno, to osobne, nieproste zagadnienie, które odsyła nie tylko do oferującej wyniki nader niepewne fizjologii uczuć czy cieszącej się ciągle zaskakująco wielkim zainteresowaniem psychologii ewolucyjnej (inspirowanej przez socjobiologię), ale też do tzw. nowej fenomenologii Hermanna Schmitza z jego tyleż kontrowersyjną, co intrygującą koncepcją ciałosfery, gdzie o uczuciach mówi się w kategoriach ogarniających nas przestrzeni, przypisując im niejako „odwróconą” intencjonalność⁸.

W oglądzie uczuć i ciała najczęściej szuka się „cielesnych” argumentów dla prób wyjaśniania uczuć. Może jednak wobec ciągłych niepowodzeń konceptualizacji cielesności warto byłoby podążyć drogą odwrotną i „uczuciami” pomyśleć ciało. Cierpienie, rozkosz, wstyd, strach to przecież także imiona stanów naszej cielesności.

Geertz przestrzeń (albo przestrzenie) uczuć, jeśli go dobrze zrozumiałam, sytuuje w polu wyznaczonym tytułem jednego ze swych esejów: *Kultura, Umysł, Mózg/Mózg, Umysł, Kultura*: „Nasze mózgi znajdują się nie w kadziach, a w naszych ciałach. Nasze umysły są nie w naszych ciałach, a w świecie. A co do świata, to nie jest on w naszych mózgach bądź w naszych umysłach: to one znajdują się w nim razem z bogami, czasownikami, skałami i politykami”⁹. Autor zastrzega jednocześnie, iż takie ujęcie spraw nie pociąga za sobą ani przekonania o hierarchicznym uporządkowaniu i uzależnieniu poziomów rzeczywistości – tego, co fizyczne, biologiczne, psychiczne, społeczne, kulturowe – ani też uznania wyróżnionych obszarów za suwerenne i zamknięte, bowiem „kształtując się i tworząc nawzajem, muszą być rozpatrywane jako takie – jako dopełnienia, a nie poziomy; aspekty, a nie byty; krajobrazy, a nie królestwa”¹⁰. Rodzącym się podejrzeniem, że kontestując alternatywę naturalizmu i antynaturalizmu naiwnie marzy o teorii syntezującej wszystko, Geertz oponuje:

Przeciwnie, jesteśmy świadkami coraz szybszego rozprzestrzeniania się, nawet wybuchu, tego, co Thomas Kuhn nazwał matrycami dyscyplinarnymi – płynnych zestawów technik, słowników, założeń, instrumentów i wzorcowych osiągnięć, które pomimo ich swoistego charakteru i niepowtarzalności, czy też całkowitej niewspółmierności z coraz większą

⁸ Por. H. Schmitz *Ciałosfera, przestrzeń i uczucia*, przeł. B. Andrzejewski, Garmond, Poznań 2001, M. Moryń *Wyczulenie i subiektywność. O nowej fenomenologii Hermanna Schmitza*, Wydawnictwo Naukowe Instytutu Filozofii UAM, Poznań 2004.

⁹ C. Geertz *Kultura, Umysł...*, s. 71.

¹⁰ Tamże, s. 72.

mocą i narastającą precyzją wzajemnie wpływają na siebie. [...] Właśnie w obrębie takiego pola, rozproszonego, wewnętrznie zróżnicowanego i stale się zmieniającego, każdy z osobna musi się uczyć realizowania nie pewnego projektu – Sigmund Freud i Noam Chomsky, Marshall Sahlins i E.O. Wilson, Gerald Edelman i Patricia Churchland, Charles Taylor i Daniel Dennett nigdy nie będą sobie dość bliscy, by mogło to mieć miejsce – lecz częściowo uporządkowanej, policentrycznej kolekcji takich wzajemnie zależnych od siebie projektów.¹¹

Na czym polegać by miała ta wzajemna zależność projektów, niestety nie zostało bliżej wyjaśnione. Dość powszechna dziś zgoda badaczy na poznawczą otwartość, która zyskuje rozmaite miana i wyraża się w różnych strategiach – interdyscyplinarności (nie mogą się oprzeć wrażeniu, że ten projekt jest najbardziej prześlągnięty pozytywistycznym jeszcze konceptem kumulacji wiedzy), transdyscyplinarności, multidyscyplinarności czy metodologicznego eklektyzmu – zdaje się być wyrazem kształtującego się ideału poznania, który nie ma ciągle swej wystarczająco wyraźnej artykulacji i to z tego powodu, jak myślę, Geertz doradza zagubionym, by się zdobyli na cierpliwość i przeczekali czasy zamętu. Nie dla wszystkich jest to rada do przyjęcia, czego dowodzi tekst opublikowany w „Wall Street Journal” w niespełna tydzień po śmierci Geertza¹². Choć zamieszczony jako nekrolog, swą treścią zdaje się nie respektować reguł gatunku, bowiem nawet majestat śmierci nie powstrzymuje autora, profesora antropologii i zwolennika socjologii Lionella Tigera przed wykorzystaniem tej okazji do bezwzględniego ataku na Geertza. W mniemaniu Tigera Geertz jest głównym winowajcą wielkiego zamętu, w jakim znalazły się nauki społeczne, gdyż zanadto je zbliżył do humanistyki, rozmywając ich tożsamość i pogłębiając przepaść dzielącą je od nauk przyrodniczych. Tekst kończy się wyrażoną nadzieją, że oto ta smutna okoliczność da początek demitologizacji tak ponurej postaci i czasów, które ją zrodziły. Wspominam ten incydent, bowiem oprócz tego, że pokazuje akademicki krajobraz jako możliwą przestrzeń wyraźnych i trudnych do okiełznania emocji, to jednocześnie zdaje się dowodzić, że jest to pejzaż niemonotonny, w którym obok wspomnianych strategii otwartości znaleźć można stanowiska ortodoksyjne, broniące czystości dziedzin i dyscyplin badawczych. Schemat wyróżnionych przez Wolfa Lepeniesa „trzech kultur” (propozycji nawiązującej do schematu „dwóch kultur” Petera Snowa) – przyrodznawstwa, nauk społecznych i humanistyki, zdaje się zachowywać swą aktualność, podobnie jak tworzące go napięcia. Zapewne Geertz potraktowałby pełną emocji i ideologicznego wydzwiku wypowiedź Tigera wielkodusznie, jako jeszcze jeden argument potwierdzający słuszność projektu etnografii myśli współczesnej wyłożony w jednym z rozdziałów *Wiedzy lokalnej*¹³. Pojawia się tu między innymi myśl, iż poszczególne naukowe dyscypliny należałoby

¹¹ Tamże.

¹² „Wall Street Journal”, 7 november 2006.

¹³ C. Geertz *Wiedza lokalna. Dalsze eseje z zakresu antropologii interpretatywnej*, przeł. D. Wolska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005.

traktować w kategoriach kulturowych, w tym sensie, że w ich obrębie kształtują się jakieś „konkretne formy angażowania się w życie”, co pozwala spojrzeć na fizyków, literaturoznawców, antropologów niczym na odrębne plemiona z własnymi rytuałami, wzorami kariery i dojrzałości nadającymi tonację „przenikającą całość struktury nadziei, lęku i rozczarowania...”¹⁴.

Jakkolwiek Geertz jest świadom i wprost o tym mówi, że żadna nauka (a jak wiadomo, do końca nie zrezygnował z etykiety naukowości wobec tego, co sam robił) nie może się rozwijać bez pewnej dozy ortodoksji i strzeżenia swych granic, to jednak zdecydowanie opowiadał się za modelem otwartości, co w jego ujęciu, jak rozumiem, nie oznaczało zgody na jakąkolwiek formę redukcyjnych eksplikacji. Twierdził jedynie, że są okresy predestynujące do większej konceptualnej jedności i zgody. Był na przykład przekonany, że współcześnie „roszczenia do naukowości wiedzy opartej na studium przypadku wzmacnia wszystko: od ponownych rozważań filozoficznych nad istotą prawa przyrodniczego po rozpowszechnienie wyjaśnień z perspektywy zależnej od obserwatora”¹⁵.

Relacjonując stan badań nad emocjami w obrębie kulturowej antropologii, Geertz stwierdził, że znaczna ich część sprowadza się do swoistej semiotyki emocji, sporządzania map pojęciowych przestrzeni, jakie te znaczenia pokrywają. Istotnym skutkiem tych analiz bywa demaskowanie etnocentrycznych czy wręcz niedbałych tłumaczeń słowników emocji, co powstrzymuje przed potwierdzaniem afektywnych stereotypów, do jakich mamy skłonność w związku z łatwiej zakładaną uniwersalnością uczuć niż innych „władz umysłu”. W jego przekonaniu „obrona tezy o kulturowej konstytucji emocji przeprowadzona została w sposób wcale nie najgorszy”¹⁶. Mimo że Geertz potrafił z wielką subtelnością pisać o złożonych emocjach badanych przez siebie społeczności, to jednocześnie deprecjonował wartość jakiegokolwiek formy angażującej empatii i przestrzegał przed upatrywaniem w tym, co egzotyczne, „źródła uzdrawiającej mądrości” czy „aparatu korekcyjnego dla skrzywionego życia duchowego”. W moim przekonaniu nie włączył się w dyskusję o epistemicznym sensie różnych form świadomego i mimowolnego zaangażowania, jakie w swych poczynaniach skonstatowała współczesna humanistyka.

¹⁴ C. Geertz *Kultura, Umysł...*, s. 165.

¹⁵ Tamże, s. 8.

¹⁶ Tamże, s. 76.

Abstract

Dorota WOLSKA,
University of Wrocław

Some remarks on involvement, or, feelings and how they are studied

The Author discusses our contemporary revival of interest in the title issue, in association with transformations within humanities, which perceive a dimension of involvement in both the activity of those being studied and the research actions taken. While discussing involvement, its emotional and axiotic contexts should not be neglected. The European philosophical tradition, especially, the British thought of 17th and 18th centuries, has tended to combine the issue of feelings with axiology. In the field of phenomenology, Max Scheler directly combined feelings with axiological issues in his non-formalist ethics and phenomenology of feelings project. As for cultural anthropology, Clifford Geertz's project called 'interpretative anthropology' has been treated as legitimised anthropology of experiencing things. Opposing an intra-psychical 'localisation' of feelings, this scholar was opinion that the thesis claiming their cultural constitution had been relatively well proved in the context of cultural anthropology, albeit feelings are one of the most indefinable and heterogeneous aspects of our life.

Ewa **KOBYLIŃSKA**

Czarodziejski blok i szpulka.
Psychoanaliza i nowoczesność

Wunderblock

Czy znacie Państwo czarodziejski blok? Jest to zabawka, wielkości kartki papieru, na której piszemy przy pomocy sztyftu i ścieramy zapis ruchem jednej ręki. Zygmunt Freud mógł ją kupić w 1924 roku w wiedeńskim sklepie papierniczym. *Wunderblock* składa się z kilku warstw: przezroczystego celuloиду, kartki pergaminu i tabliczki wosku. Pisząc, wywieramy nacisk na celuloid, który przekazuje go warstwie pergaminu, a ten żłobi w wosku głębokie bruzdy. Pojawiają się na one na powierzchni jako zapis. Przesuwając celuloidową płytkę, przerywamy kontakt między woskiem a pergaminem i zapis znika. Kiedy jednak spojrzymy pod światło, zobaczymy nieczytelne ślady.

Freud użył *Wunderblocku* jako metafory aparatu psychicznego, zdolnego zarówno do przyjmowania nowych wrażeń, jak i do przechowywania dawnych w postaci trwałych śladów pamięciowych. Zdolność do odnawiającej się *r e c e p t y w n o ś c i* i do *r e t e n c j i* zawdzięcza aparat psychiczny *r ó ż n y m* systemom: percepcji, która przyjmuje, ale nie zachowuje, i (nieświadomej) pamięci, która przekształca chwilowe wrażenia w trwałe ślady, nieustannie je przepisując.

Celuloid jest za gruby, aby pisanie na nim żłobiło wgłębienia w wosku. Pergamin – za cienki i delikatny, aby pisać na nim bezpośrednio, nie uszkadzając go. Dlatego powierzchnia musi składać się z dwóch warstw: zewnętrznej, chroniącej przed bezpośrednią intensywnością bodźców, i drugiej warstwy, która je przetwarzuje, a tym samym łagodzi. O tym, które wrażenia pozostawią ślady, decyduje *n i e c i ą g ł a* praca aparatu psychicznego. Zerwanie kontaktu między woskiem a pergaminem odpowiada w aparacie psychicznym wycofaniu emocjonalnego za-

angażowania (obsadzenia). Nie w mechaniczny sposób, ale zgodnie z z a s a d ą p r z y j e m n o ś c i¹.

Siła i sens

Jacques Derrida pisze o Freudowskiej notatce, poświęconej *Wunderblockowi*, że nie jest to opowiadanie biologiczne, ale wysiłek myślenia p s y c h i c z n o ś c i poza tradycyjnymi pojęciami metafizycznymi: początku, odbicia, obecności i ciągłości². Objasniając funkcjonowanie aparatu psychicznego, używa Freud języka „sensu” i języka „siły”, czy jak kto woli, energii. Mówi o nacisku (*Drück*), wrażeniu w sensie impresji (*Eindruck*), odcisku (*Abdruck*), stłumieniu (*Unterdrückung*). To, co Paul Ricoeur ujmował jeszcze oddzielnie jako konflikt sensu i siły³, Derrida ujmuje razem: sens i siła, szyfr i energetyka są tym samym. Sens powstaje w wyniku zróżnicowania sił⁴. Tę jednoczesność siły i znaczenia (sensu) oddaje dobrze polskie słowo: n a z n a c z e n i e.

Trzeba się zastanowić nie tylko nad tym, jak przechować naznaczenia w pamięci, lecz także – jak osłabić ich pierwotną, jakże często traumatyzującą siłę? Są na to dwa sposoby. Znamy je z pracy marzenia sennego jako z a g ę s z c z e n i e oraz p r z e m i e s z c z e n i e, a po derridiańsku jako u p r z e s t r z e n n i e n i e i u c z a s o w i e n i e⁵. Brzmi to skomplikowanie, ale opiera się na prostym pomysle. Nieprzyjemne treści nie są po prostu odrzucane, ale rozdzielane i wysyłane do różnych „pomieszczeń”. Uprzeźstrzennienie rozdziela miejsca inskrypcji, szyfruje je i przemieszcza, powtarza i tłumi, osłabiając w ten sposób gwałtowność naszych pragnień i naszego bólu. Uczasowienie to wybór drogi okrężnej, przesunięcie na później, na kiedy indziej, zerwanie ciągłości żywej pamięci, aby przechować ślady. Freud nazywa ten proces „pracą czasu”, pisze o jego opóźnieniach, latencjach, fiksacjach i naznaczeniach wstecznych. Nieświadome różnicuje się poprzez ciągłe przesuwanie i zagęszczanie, wysyłając swoich reprezentantów bez możliwości, aby reprezentowany sam się pojawił. Znaczenia powstają przez odniesienie do wcześniejszych i do późniejszych znaczeń. Stwarza to czasowy i prze-strzenny interwał, przerwę dzięki której, jak pisze Heinz Kimmerle: „teraźniej-

¹ S. Freud *Notiz über den „Wunderblock“* (1924), w: tegoż *Psychologie des Unbewussten. Studienausgabe*, S. Fischer Verlag, Frankfurt 1975.

² J. Derrida *Freud et la scène de l'écriture*, w: tegoż *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris 1967.

³ P. Ricoeur *Konflikt hermeneutyk*, w: tegoż *Egzystencja i hermeneutyka*, przeł. E. Bieńkowska i in., wyb., opr. i posł. S. Cichowicz, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1975. Por. też: P. Ricoeur *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Universitas, Kraków 2006.

⁴ J. Derrida *Randgänge der Philosophie*, Passagen Verlag, Wien 1988, s. 44.

⁵ Tenże, *Dem Archiv verschrieben*, Berlin 1997, s. 37.

szłość różni się od samej siebie”⁶. Jeden ślad wskazuje na inny, to na tamto, wcześniej na później. Nieświadoma przyjemność może być odczuwana jako świadoma przykrość, kontrafobiczna odwaga – jako wyraz lęku, erotyzacja jako forma niena-wiści. Przekształcając, różnicując i tworząc w ten sposób reprezentacje, życie psychiczne chroni się przed ryzykownym wyladowaniem. W *Poza zasadą przyjemności* opisuje Freud ciągły kompromis między za dużo i za mało życia, między chaosem i sklerozą: „Czysta przyjemność i czysta rzeczywistość są śmiertelne” (Geoffrey Bennington)⁷.

Szpulka

Mały chłopiec bawi się szpulką na sznurku. Wrzuca ją pod łóżko, wykrzykując z niepokojem: „nie ma!”, po czym pociąga za sznurek i obwieszca radośnie: „jest!”. Zabawę swojego wnuka opisał Freud w rozprawie *Poza zasadą przyjemności* (1920). Chłopiec wymyślił ją podczas nieobecności matki. Gra w nieobecność: rozstanie, przeżycie lęku, nadzieja powrotu i wzięcie utraconego w psychiczne posiadanie prowadzą do przemiany. Francuski psychoanalityk Pierre Fedida opisuje zabawę w „bycie umarłym” czteroletniej Laury i jej sześciolatniej siostry Marie, kilka dni po śmierci ich matki. Laura nakazuje Marie, aby ta przykryła ją białym prześcieradłem. W tym momencie Marie, w obliczu „zniknięcia” siostry wybuch płaczem. Laura pojawia się, aby uspokoić siostrę i proponuje jej, aby teraz ona zagrała rolę „umarłej”. Marie chowa się pod prześcieradłem i w tym momencie jej płacz oraz niepokój zmienia się w śmiech, do którego dołącza Laura, wydając okrzyki radości. Prześcieradło okazuje się suknią, namiotem, chorągwią zawieszoną na drzewie, po czym zostaje podarte i porzucone⁸.

Z a b a w a n i e j e s t n a ś l a d o w a n i e m, l e c z p r e m i a n ą: płaczu w śmiech, rezygnacji w radość, lęku w opanowanie. Psychoanaliza wiąże zdolność do przemiany z doświadczeniem utraty. Pragnienie tego, czego nie ma w zasięgu ręki. Freud umieszcza nieobecność (utrata, negatywność) w samej strukturze dążenia do przyjemności. W psychologii życia miłostnego odkrywa, że negatywność, uniemożliwiająca pełne zaspokojenie, należy do sposobu funkcjonowania libido. Inne może pojawić się w tym samym dlate-go, że nie jest czystą pozytywnością. Dzięki nieobecności, pragnienie nie tylko humanizuje się (usymbolicznia), ale jako niespełnienie, spełnienie nie do końca i nie na zawsze – uwiecznia. Jest skazane na powtarzanie. Nieobecność wprawia pragnienie w nieskończony ruch: symbolizacji i powtórzenia. Szpulka na nitce znika i wraca. Jest wieczną grą w chowanego, w „jest” i „nie ma”.

⁶ H. Kimmerle *Jacques Derrida zur Einführung*, Junius Verlag, Hamburg 2000, s. 80.

⁷ G. Bennington *Jacques Derrida. Ein Porträt*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1994, s. 148.

⁸ P. Fedida *L'absence*, Gallimard, Paris 1978, s. 150.

Temat ten podjął angielski psychoanalityk Donald Winnicott w swej koncepcji *przejsciowego obiektu*, który „jest i nie jest”. Obiekt przejściowy, a może nim być cokolwiek – zwitek wełny, róg kocyka, szpulka – ma z punktu widzenia dziecka szczególne znaczenie: jest od niego niemal nieodłączny, ale z drugiej strony pozwala mu po raz pierwszy doświadczyć czegoś, co nie jest nim samym. Dziecko znajduje ów obiekt i zarazem go stwarza. Bawiąc się nim, doświadcza utraty, porzucenia i przywłaszczenia. Utraty jako warunku swojej oddzielności. Oddzielności jako warunku indywidualnego życia psychicznego. Pamiętamy misie, lalki, szpulki – kochane i maltretowane, przytulane i porzucane, bez których nie można było pójść spać i które pewnego dnia lądowały na strychu lub w piwnicy, aby gdzieś ostatecznie zniknąć.

Zabawa ze szpulką to nie tylko aktywne powtórzenie tego, co biernie przydarzyło się chłopcu, ale przerwanie konkretnej więzi z matką i otwarcie między obojgiem przestrzeni. Chodzi zatem bardziej o odkrycie *sensu nieobecności i sensu jako nieobecności* niż o konkretną nieobecność matki, bo właśnie poszła do sklepu. Zabawa w znikającą i powracającą szpulkę jest wynalezieniem miejsca i zakreśleniem ram, w których nieobecność może się wydarzyć i umożliwić zastąpienie więzi z konkretnie obecnym obiektem – więzią psychiczną (symboliczną) już zawsze naznaczoną doświadczeniem utraty. To właśnie wydarza się w psychoanalitycznym settingu. Milczenie psychoanalityka umożliwia projekcje, których halucynacyjny aspekt sprawia, że dążą do szczelnego zasypania nieobecności. Stopniowo dochodzi do przerwania owej *quasi-halucynacji* dzięki słowu (*talking cure*), które przywołuje nieobecność na miejsce halucynacji. W tym sensie praca psychoanalityczna to także praca nieobecności, rozbijająca zbyt obecne, zbyt pełne znaczenia. Podczas sesji psychoanalitycznej chodzi nie tyle o tłumaczenie (interpretację), ile o „odtłumaczenie”, o to, aby – używając sformułowania Waltera Benjamina – z muru powstała arkada⁹. Jeden z moich pacjentów opowiadał niezliczoną ilość razy, używając tych samych stereotypowych zwrotów, o tym, jak zdobywa kobiety, stara się je zatrzymać „małymi prezentami” i porzuca, kiedy tylko wyczuje, że być może to one noszą się z takim zamiarem. Podczas którejś sesji, pacjent zaczął opisywać „ciepłe uczucie”, jakie pojawia się od jakiegoś czasu, kiedy myśli o swojej partnerce. Przypomniało mu to babcię, która mu „wierzyła i nie kontrolowała bezustannie”. Pacjent, opowiadając, porzucił swoją konwencjonalną obronę, zaczął mówić wolniej, zmienił tonację głosu, pozwolił rozwinąć się „ciepłemu uczuciu”. Ponieważ rozluźnił kontrolę, mogło pojawić się wolne skojarzenie z obiektem innym niż kontrolująca i porzucająca matka. Wspomnienie wywołało u pacjenta poczucie smutku: „Zupełnie o niej zapomniałem. Zawsze myślałem, że w moim życiu nie było nic dobrego” – powiedział.

Freud dostrzega analogię między zabawą i marzeniem sennym. W obu mamy do czynienia ze sceną i środkami dramaturgii, dzięki którym bawiący się lub śnią-

cy reżyseruje swoje fantazje, konflikty i pragnienia, poddając je w ten sposób pracownikowi. Twórca psychoanalizy zastanawia się, dlaczego dziecko, bawiąc się szpulką, powtarza trudną dla niego sytuację, dlaczego śniący przeżywa wielokrotnie we śnie traumatyczne wydarzenie, np. wypadek. I dochodzi do wniosku, że owo wydarzenie znajduje – pomimo zasady przyjemności – sposób i drogę, aby narzucić się wspomnieniu i stać przedmiotem psychicznej elaboracji. Tę zaledwie zarysowaną przez Freuda myśl podjęli i rozwinęli psychoanalitycy różnych orientacji: Jacques Lacan, Pierre Fedida, André Green, Donald Winnicott. W ich ujęciu dziecko powtarza w zabawie, reżyseruje na nowo nie samo wydarzenie, ale jego *f a n t a z m a t y c z n y* (to znaczy już w jakimś elementarnym stopniu przetworzony psychicznie) charakter.

Tym tropem poszła londyńska grupa badawcza skupiona wokół Pierre’a Fonagy i Margaret Target, tworząc *teorię mentalizacji*¹⁰, czyli zdolności dziecka do posiadania i rozumienia własnych i obcych stanów mentalnych, które modyfikują i regulują pierwotne impulsy. Fonagy wychodzi od stwierdzenia Winnicotta: „Kiedy niemowlę patrzy w twarz matki, widzi siebie”. Twarz matki pokazuje dziecku, co ono czuje. Pomaga mu w ten sposób uzyskać obraz jego własnego wewnętrznego stanu. Następuje to na drodze jednoczesnego odzwierciedlenia i przetworzenia uczuć dziecka poprzez zabawę z rzeczywistością. Polega ona na przesadzie, dramaturgii ekspresji i zarazem daniu do zrozumienia, że chodzi o spojrzenie z ukosa na rzeczywistość. Na przykład: dziecko wyraża jakiś negatywny afekt, lęk lub ból. Matka podejmuje ten afekt, jednocześnie wykrzywiając twarz i uspokajając dziecko. Inna sytuacja: dziecko strzela drewnianym pistoletem do ojca, który dramatycznie łapie się za serce, ale po chwili prostuje i uśmiecha. W ten sposób sygnalizuje, że można „grać” ze swoimi impulsami i życzeniami. Dramatyczne podkreślenie służy zerwaniu naturalnej więzi między osobą a ekspresją i przeniesieniu tego wyrażenia jako ekspresji własnego afektu. Podwójność – uznanie afektu dziecka i podkreślenie go w zabawowy sposób – stwarza możliwość dystansu jako pierwszego kroku ku symbolizacji afektu. Sens zabawy rzeczywistością polega na dramatyzacji afektu, odczuciu możliwości opanowania go i uczuciowej modyfikacji. Jeżeli matka zbyt mocno identyfikuje się ze stanem dziecka, np. z jego strachem, oddaje mu ten afekt nieprzetworzony i na ogół zabarwiony własnym lękiem, sprawiając, że boi się ono jeszcze bardziej. Jeżeli z kolei bagatelizuje ów lęk i uspokaja dziecko, stwarza schizofreniczną sytuację, w której odczuwa ono coś innego niż „powinno” czuć.

Naznaczenie

Zmaganie Freuda z tematem nieobecności jest szczególnie wyraźne w trzech pojęciach: *n a z n a c z e n i a*, *o b s a d z e n i a* i *ś l a d u*, o których już wspo-

⁹ W. Benjamin *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1980 („Denn der Satz ist die Mauer vor der Sprache des Originals, Wörtlichkeit die Arkade”).

¹⁰ P. Fonagy, M. Target, G. Gergely, E. Jurist *Affect Regulation, Mentalization and the Development of the Self*, Other Press, New York 2002.

niałam. Przedstawię je teraz nieco dokładniej. Są mi one potrzebne po to, abym mogła przeciwstawić psychiczne doświadczenie człowieka Freuda, nazwę go edy-palnym – doświadczeniu człowieka dzisiejszego. Taki jest cel mojego tekstu.

Pojęcie naznaczenia zrekonstruował Harold Lincke w swojej przełomowej książce *Utrata instynktu i tworzenie symboli*¹¹. Wyodrębnia w niej, obok genetycznej reprodukcji i uczenia się według schematu bodziec–reakcja, trzeci typ przekazywania znaczeń, mianowicie poprzez wczesne, nieświadome identyfikacje z pierwszymi obiektami: matką i ojcem. Nie chodzi tu jednak o identyfikację w sensie nabywania kompetencji, naśladowania czy utożsamienia z rolą, lecz o nieświadomą introjekcję. Identyfikujemy się z wczesnymi obiektami, tworząc psychiczne obrazy, *images*, które mają z jednej strony symboliczny charakter, a z drugiej taką siłę naznaczenia, jak reprodukcja genetyczna. Lincke pisze o *i d e n t y f i k a c y j n e j r e p r o d u k c j i*, aby podkreślić to podobieństwo z reprodukcją genetyczną, jaką jest nieusuwalność naznaczeń. Reprodukcję identyfikacyjną możemy zaobserwować w sile przetrwania symptomów neurotycznych czy perwersyjnych, chociaż są one afunkcjonalne z biologicznego punktu widzenia.

Zadajmy pytanie: jak naznacza obcość innego? Wpisanie momentu niespełnienia w przyjemność wysyła jednostkę w drogę. Odniesienie do samego siebie, czyli subiektywność, powstaje w drodze okrężnej ku własnej śmierci. Ta samoodnosząca się okrężność nie jest jednak refleksją. Jak przechować „ciężar niepomyślanego” (Derrida) naznaczenia? Jak przerwać ruch refleksyjności? To pytanie nurtowało wielu: Nietzschego, Heideggera, Lévinasa, Derridę. Aby przerwać ruch refleksyjności, naznaczenie musi przyjść z zewnątrz. Najpierw ktoś musi zadzwonić. Francuski psychoanalityk Jean Laplanche szuka odpowiedzi zarówno u Freuda (w jego koncepcji rozszczepionego, obcego wobec siebie „ja”), jak i u Lévinasa. Obce możemy napotkać tylko wówczas, kiedy jest ono dla nas punktem wyjścia, a jest ono dla nas punktem wyjścia tylko wtedy, kiedy nas naznacza, dotyka, konfrontuje z obcością w nas samych. Obcość tego, co nas naznacza, zostanie jednak zapoznana nie tylko wówczas, kiedy wychodzimy od siebie, ale również wtedy, kiedy wychodzimy od dialogu i niejako cywilizujemy obcego przez dopuszczenie go do wspólnoty komunikacyjnej. Psychoanaliza byłaby w tej sytuacji zaledwie zniesieniem zakłóceń komunikacyjnych w drodze do porozumienia¹². Inaczej rzecz się przedstawia, kiedy obcość obcego mnie się przytrafia, kiedy jej doświadczam, bo zwraca się do mnie i domaga odpowiedzi. Odpowiedź jest pęknięta: częściowo

¹¹ H. Lincke *Instinktverlust und Symbolbildung. Die psychoanalytische Theorie und die psychobiologischen Grundlagen des menschlichen Verhaltens*, Severin und Siedler, Berlin 1981.

¹² B. Waldenfels zarzuca (za Laplanchem) J. Habermasowi, ale również H.-G. Gadamerowi i P. Ricoeurowi takie rozumienie psychoanalizy, które redukuje obcość przez włączenie jej do wspólnoty komunikacyjnej. Por. B. Waldenfels *Der verführerische Andere*, w: L. Bayer, I. Quindeau *Die unbewusste Botschaft der Verführung*, Psychozial Verlag, Giessen 2004.

tłumaczy, częściowo wypiera. Freud pisze w liście do Wilhelma Fliessa: „Do tego, co klinicznie nazywamy wyparciem, dochodzi wówczas, kiedy tłumaczenie zawodzi”. Wyparte przyjmuje kształt „przeżytku”, „resztki”, ucieleśnia to, co tłumaczenie odrzuciło. Na przykład, kiedy dziecko obserwuje ojca bijącego inne dziecko, tłumaczy sobie postępowanie rodzica następująco: „mój ojciec nie kocha tego innego dziecka, kocha tylko mnie”. W ten sposób stabilizuje się wyobrażenie, którego ciemna strona, resztką np. w postaci masochistycznego pragnienia, żeby być owym bitym dzieckiem, zostaje wyparta¹³. Tak opisuje Laplanche nieświadomą komunikację między dorosłym i dzieckiem. Przekazy dorosłego są najpierw zawsze obce, naznaczają dziecko, kontaminują, czyli znaczą zawsze więcej, niż może ono wyczuć, są zagadkowe i ta zagadka zmusza je do tworzenia sensów. N a z n a - c z e n i e w s t e c z n e – owo całkowicie oryginalne odkrycie Freuda – rozumie Laplanche w ten sposób, że to, co wydarza się między innym i mną (prototypem jest tu sytuacja między dzieckiem i matką) przychodzi zawsze za wcześnie i zawsze za późno. Za wcześnie – mierzonym możliwością odpowiedzi na roszczenia, przemoc, uwiedzenie zawarte w przekazie. Za późno – mierzonym tym, co nas w nieoczekiwany sposób wyprowadza z równowagi. Doświadczenie jest możliwe w czasowym przesunięciu wobec samego siebie, *après coup*, jak zawsze w psychoanalizie¹⁴. Nie zna początku i nie zna bezpośredniości „twarzą w twarz”.

Jean Laplanche pyta, czym obcy naznacza przekaz, co czyni go obcym. Uważa, że seksualności nie da się wyprowadzić z alimentacji, bo „brakuje w niej znaku, który daje znak”. Dłaczego psychoanaliza, pozbawiwszy dzieci niewinności, miałaby pozostawić je matkom? Dłaczego miałyby przyjąć, że matka, obcując z dzieckiem, jest w stanie odłożyć na bok swoje fantazmatyczne życie, czyli przechowane w nim inne pragnienia? Matka przekazuje dziecku wiadomość, której nie jest ono w stanie odczytać, ale która wpisuje w nie jej fantazje i pragnienia.

Ślad i obsadzenie

Jak zwykle u Freuda, nowe koncepcje rodzą się z klinicznego doświadczenia. Obserwacja zaburzeń klinicznych, takich jak ciężka melancholia, anoreksja, destrukcyjny narcyzm, negatywna reakcja terapeutyczna – czyli psychopatologii, w których chory powtarza destrukcyjne doświadczenia przeciwko sobie samemu – doprowadziły Freuda do odkrycia struktur psychicznych, w których wyobrażenie (*Vorstellung*) nie odgrywa tak istotnej roli, jak w nerwicach. Badając specyfikę melancholii (psychopatologii żałoby), o której stanowi nie wyobrażenie, ale specyficzne obsadzenie: inkorporacja obiektu w siebie jak obce ciało, formułuje Freud *f u n d a m e n t a l n ą r ó ż n i c ę m i ę d z y o b s a d z e n i e m i w y o b r a ż e n i e m*. Zrywając z modelem wyobrażenia, wykonuje podwójny ruch.

¹³ Cyt. za: J. Laplanche, J.-B. Pontalis *Urphantasia*, S. Fischer Verlag, Frankfurt 1992, s. 164-165.

¹⁴ B. Waldenfels *Der verführerische Andere*, s. 218.

Z jednej strony podkreśla większą niż dotychczas siłę aktu (naznaczenia, działania, rozładowania), a z drugiej – w miejsce wyobrażenia zaczyna używać pojęcia śladu. Chodzi mu już nie o podmiotowe wyobrażenie sobie czegoś, ale o związane z obiektem i „zapisane” przez aparat psychiczny ślady pamięciowe. Ślad pamięciowy składa się z serii, ciągów z naczeniem (w sensie Lacanowskiego *signifiant*), a nie z pojedynczych wrażeń. Te ciągi obsadzają na nowo ślady pamięciowe i w ten sposób je przepisują. Powiedzieć: ślad i ślad przepisany to właściwie powiedzieć to samo. W pierwszym przypadku akcentujemy bardziej odcisnięcie, w drugim – powtórzenie drogi. Do pojęcia śladu należy zatem starcie (inaczej byłby obecnością), zerwanie bezpośredniego kontaktu ze źródłem, niemożliwość frontalnej konfrontacji, różnica sił, idiomatyczność i powtarzalność jednocześnie. Powtarzalność musi być wpisana w idiomatyczność, aby mówienie o pamięci, o powrocie stłumionego miało jakikolwiek sens¹⁵. Ślad mnesticzny powstaje tylko wówczas, gdy możliwe jest przejście tej samej drogi. Powtórzenie jest różnicowaniem. To, czego sobie nie przypominamy, doświadczamy jako symptomu, to znaczy naznaczenia: przez ślady i ich transkrypcje w czarodziejskim bloku nieświadomej pamięci¹⁶. Proces transmisji śladów pamięciowych jest cielesny i fantazmatyczny zarazem. Jacques Lacan wydobyl tę intuicję materialnej, cielesnej bezpośredniości, wyposażonej w długą historię¹⁷ we freudowskim modelu symptomu, który pozwolił mu połączyć w jednej formule ucieleśnienie, czyli niezniszczalność naznaczenia i temporalność: ciągłą transformację. „Histeryczka cierpi z powodu reminiscencji” – pisze Freud. To znaczy powtarza to, co wyparte, jak doświadczenie przeżywane w terażniejszości, a nie jako wspomnienie z przeszłości. Taki jest sens tego słynnego zdania.

Potrzeba i życzenie

Po co psychoanalizie potrzebna teoria popędów? Od wielu lat toczą się na ten temat spory. Psychoanalicy zadają sobie pytanie, jak w ogóle zdefiniować popęd? Czy jako działające siły czy też metapsychologicznie – jako zasady regulujące i strukturujące życie psychiczne? Czy może lepiej w ogóle zrezygnować z pojęcia popędu i zastąpić go systemem motywacyjnym? Uważam, że potrzebujemy pojęć granicznych, które mogłyby wyrazić to, co niereprezentowalne (np. niereprezentowalną destrukcję), a jednocześnie pozostawać w paradygmacie specyficznie ludzkiego tzn. nie wyłącznie biologicznie regulowanego zachowania. Takim pojęciem granicznym, usytuowanym na granicy między *soma* i *psyche*, jest popęd.

¹⁵ Por. J. Derrida *Dem Archiv verschrieben*.

¹⁶ G. Didi-Huberman *L'Image survivante*, Les Éditions de Minuit, Paris 2002, s. 323.

¹⁷ J. Lacan *Le Séminaire V (1957-58)*, Seuil, Paris 1973.

Freud rozumie popęd jako kompleksową strukturę, organizującą się dynamicznie w trakcie rozwoju. Opisuje ją przy pomocy triady pojęciowej: źródła, obiektu i celu (tzn. sposobu zaspokojenia). Jedynie źródło jest biologicznie dane, zakotwiczone w wydarzeniu somatycznym – wytwarzaniu wewnętrznego napięcia, od którego nie możemy uciec. Natomiast obiekt i cel są niejako „zadane”, zmienne. Oczywiście, wybór obiektu i celu nie jest dowolny, lecz zależy od wczesnych, nieświadomych identyfikacji, naznaczeń przez pierwsze obiekty: matkę i ojca. W tym sensie popędy mają swój los, ale nie jest to los biologiczny, pisał Freud, mając na myśli siłę naznaczenia i zdolność do przemyślenia. Jego poglądy ewoluują w kierunku odbiologizowania, upsychicznienia popędu – tak, aby można go było odróżnić zarówno od biologicznego instynktu, jak i od czysto mentalnego wyobrażenia.

Omówiona charakterystyka popędów prowadzi do kolejnego odróżnienia – między potrzebą i życzeniem. Oba powstają z wewnętrznego napięcia i domagają się zaspokojenia. Potrzeba dąży do tego celu najkrótszą drogą. Aby zaspokoić łaknienie, trzeba coś zjeść. Niemowlę nie jest w stanie zaspokoić własnych biologicznych potrzeb bez pomocy realnie obecnego, konkretnego obiektu, najczęściej matki. Inaczej w przypadku życzenia. Kiedy ono się pojawia, impuls psychiczny dąży do ponownego przywołania obrazu (śladu pamięciowego) pierwotnego zaspokojenia. To jest olbrzymia różnica. Obiekt realny zmienia się w fantazmatyczny. Jego przywołanie odbywa się najpierw drogą *quasi*-halucynacji. Angielski psychoanalityk, Wilfred R. Bion, wyposaża podstawową więź między matką i dzieckiem w elementy halucynacyjnego współbrzmienia, które nazywa: *rêverie*: dziecko wymyśla matkę, matka – dziecko. Tu rodzi się późniejsza tęsknota, która halucynowanemu obiektowi nadaje coś z Benjaminowskiej auratyczności: jedyności oryginału i niemożliwości zbliżenia się do niego. Powtórzmy: specyfiką życzenia jest zaspokojenie go nie przy pomocy realnych zewnętrznych obiektów, ale nieświadomych, fantazmatycznych przywołań przeżytych sytuacji, czyli przez symbolizację przeżytego doświadczenia, utrwaloną w śladach pamięciowych. Nieobecność uruchamia regresywną tęsknotę za utraconym obiektem (utraconym doświadczeniem) i motywuje do powtarzania go w postaci fantazji. Aby pojawiła się tęsknota do obiektu, musiał on naznaczać: głosem, spojrzeniem, zapachem, dotykiem, fragmentem sytuacji. Owe naznaczenia pobudzają życzenie ciągle na nowo w późniejszych doświadczeniach wraz z nieusuwalną różnicą między realnym i wyobrażonym.

Nie chodzi zatem, jak sądzi Habermas, o przetłumaczenie popędów na drodze symbolizacji (socjalizacji) w „kulturowo interpretowalne potrzeby”, ale o specyficzne skrzyżowanie somatycznego i semiotycznego. Struktura życzenia jest taka, że pragniemy wrócić do początku, odtwarzając znaki związane z pierwszymi zaspokojeniami, ale właśnie dlatego, że znaki są reprezentantami, nie możemy wrócić do początku. Nieobecność pierwotnego obiektu (reprezentowanego tylko w pamięci) jest warunkiem możliwości życzenia. Semiotyzacja życzenia uruchamia drogę nieusuwalnej różnicy między pierwotnym doświadczeniem z obiektem a jego fantazmatem, w którym to, co utracone, jest co prawda

reprezentowane, ale musi zostać utracone, aby mogło być reprezentowane. Tęsknimy za oryginałem i chodzimy po śladach¹⁸.

Jacques Lacan, Alfred Lorenzer, Jacques Derrida, Paul Ricoeur czy Robert Heim zrekonstruowali (każdy na swój sposób) podwójny dyskurs Freuda – skrzyżowanie energetyki i hermeneutyki, linii siły i linii sensu. Dostrzegli pewną r ó w n o l e g ł o ś ć m i ę d z y n i e s p e ł n i a l n o ś c i ą ż y c z e n i a z e w z g ł ę d u n a j e g o s e m i o t y z a c j ę i n i e z a s p o k a j a l n o ś c i ą p o p ę d u z e w z g ł ę d u n a z a k a z (i n c e s t u). Freud pisze, że stłumiony popęd nie poddaje się nigdy w swym dążeniu do zaspokojenia. Wszelkie surogaty, sublimacje i kompromisy są niewystarczające, aby przezwyciężyć napięcie wynikające z różnicy między znalezionym i poszukiwanym. W samej bowiem strukturze popędu leży jednoczesność przyjemności i zakazu. Oba porządki: semiotyczny i popędowy spotykają się w paradygmacie edypalnym: obiekt życzenia jest tożsamy z obiektem pragnienia. Dwie kulturotwórcze zasady: n i e o b e c n o ś c i i z a k a z u uruchamiają dynamikę pragnienia, każą szukać niemożliwego. Na tej okrężnej drodze powstaje subiektywność i autonomia, które strukturalizują edypalny paradygmat.

Druga nowoczesność

Dramat edypalnego trójkąta, czyli konieczność uporania się z jednoczesnością przyjemności i zakazu, pragnienia i niespełnienia, wyłączości i wykluczenia, zaspokojenia i poczucia winy to koncepcja Freuda, która zrodziła się z drugiej europejskiej nowoczesności i w odpowiedzi na nią. Opisuje psychiczne doświadczenie nowoczesnego człowieka, wykraczając jako teoria poza konkretny czas, w którym powstała. Ale jak zwykle u Freuda – jego pojęcia są jednym i drugim: teoretyczną konstrukcją i opisem doświadczeniowej rzeczywistości. Zajmę się teraz wyłącznie ostatnim aspektem.

Co charakteryzuje doświadczenie nowoczesnego mężczyzny i nowoczesnej kobiety z czasów Freuda? Mają już za sobą odczarowanie religii i metafizyki. Zastąpiła je koncepcja autonomicznego podmiotu jako źródła uniwersalnego rozumu, odcinając niejako jednostkę od jej indywidualnych doświadczeń. W centrum zainteresowania Europejczyków *fin de siècle'u* (1880-1920) pojawia się na nowo jednostkowość, a wraz z nią indywidualna seksualność, która staje się podstawą tożsamości. W swojej wielkiej panoramie *Wiek Freuda* pisze Eli Zaretsky, że psychoanaliza jest pierwszą teorią o s o b i s t e g o ż y c i a, k t ó r e n i e p r z e k ł a d a s i ę n a k a t e g o r i ę s o c j a l i z a c j i¹⁹. Freud odkrył idiosynkratyczne źródła motywów. Ich mapę tworzą przypadki i okoliczności, w jakich

¹⁸ R. Heim *Archäologie und Teleologie des unbewussten Wunsches. Zur begrifflichen Differenzierung von Bedürfnis, Wunsch und Begehren in der Psychoanalyse*, „Psyche” 1986 nr 9.

¹⁹ E. Zaretsky *Freuds Jahrhundert*, Paul Zsolanay Verlag, Wien 2006.

doszło do naznaczenia i powiązania pragnień z ważnymi osobami. Nieświadome przerywa bezpośredni związek między społeczną, kulturową i biograficzną sytuacją człowieka a jego wewnętrznym doświadczeniem. Psychoanaliza oddziela subiektywność od wzorów moralnych. Samokrytyczne poszukiwanie zła w sobie, jakie znamy z wielkiej lekcji introspekcji, którą był kalwinizm, zamienia w wysiłek neutralnej samoobserwacji. Zawieszając przejściowo konwencjonalny zdrowy rozsądek, uruchamia hermeneutyczny, nigdy niezakończony proces przyglądania się własnym doświadczeniom z perspektywy niedającej oddzielić się od owych osobistych doświadczeń, skłonności, pragnień i śladów. Bliższa jest rozumności Montaigne'a niż transcendentalnemu rozumowi Kanta.

Oczywiście poglądy Freuda ewoluowały, podobnie jak teorie psychoanalityczne. Jeśli na początku skłaniał się on do ujęcia Ja w kategoriach oświeceniowego samoopanowania, to później widział w nim instancję pośredniczącą między różnymi sprzecznymi wymogami: rzeczywistości i popędów, dążącą do utrzymania chwiejnej równowagi między nimi. Po tzw. „turn 1923” odkrył drugi podstawowy mechanizm obchodzenia się Ja z odrzucanymi treściami psychicznymi. Pierwszym było w y p a r c i e, drugim r o z s z c z e p i e n i e J a jako najbardziej archaicznej formy obrony przed lękiem, niedopuszczającej, aby antagonistyczne treści spotkały się ze sobą. W nowym ujęciu Ja nie jest już siedzibą rozumności i miary, a zatem sprzymierzeńcem psychoanalityka. Nie zawsze kieruje się wolą wyzdrowienia, lecz przeciwnie – powtarza swoje cierpienie. Zamiast sprzymierzeńcem – staje się „podwójnym agentem”, wyposażonym, jak wszystko w aparacie psychicznym, w znak pochodzenia „made in *id*” (Andre Green).

Psychoanaliza zakłada, że aby zachowanie (np. seksualne) stało się ludzkim, musi nastąpić transformacja tego, co zewnętrzne (biologiczne), w to, co wewnętrzne (psychiczne): potrzeby w życzenie, instynktu w pragnienie, cielesnego w symboliczne, funkcji w sens. Porządek biologiczny nie zostaje zakwestionowany, ale częściowo zawieszony. Kompleks Edypa nadaje się szczególnie dobrze do paradygmatycznego ujęcia owych procesów transformacji. Nie miejsce tutaj na bogatą literaturę przedmiotu, pokazującą, że pojęciowość Freuda daje się uzgodnić z naszą wiedzą biologiczną, antropologiczną i socjologiczną. Jądro kompleksu Edypa tworzy, jak wiemy, zespół ambiwalentnych, miłosnych i wrogich pragnień, jakie dziecko żywi wobec swych rodziców: pragnienie incestualne, obalające zakaz oraz pragnienie usunięcia konkurenta. Oba rodzą lęk i poczucie winy. Ich psychiczne przepracowanie jest konieczne dla uzyskania odrębnej tożsamości. Proces separacji od rodziców, wewnętrzna przemiana i uznanie zmodyfikowanych internalizacji, czyli moment pojednania, trwa całe życie. Internalizacja jest paradoksalna: niszczy i restauruje zarazem. Ten ruch tworzy strukturę psychiczną i umożliwia przyjęcie pozycji: „Dalej idę swoją drogą”²⁰. W pracy klinicznej obserwujemy często tę przemianę u pacjentów, kiedy przestają oskarżać, domagać się swoich praw,

²⁰ R. Reiche *Geschlechterspannung*, Psychosozial Verlag, Giessen 2000, s. 39.

podporządkowywać się albo przeciwnie – triumfować²¹. Przemiana incestualnej miłości w miłość do nieobjętych zakazami obiektów jest psychicznym osiągnięciem, opartym na zdolności do odłożenia na później. Ale najbardziej zdumiewającym osiągnięciem psychicznym jest zdolność do przemiany wrogości w uznanie poprzez identyfikację i zadośćuczynienie. Jest to zdolność do zmiany perspektywy, do wyobrażenia sobie pozycji drugiego. Tę właśnie zdolność jako naukę płynącą z psychoanalizy podkreślił izraelski pisarz Amoz Oz, kiedy przyjmował w 2004 roku pokojową nagrodę księgarzy niemieckich.

Późna nowoczesność

W ostatniej części mojego tekstu pozwolę sobie na kilka myśli dotyczących wewnętrznego doświadczenia ludzi w społeczeństwie późnej nowoczesności. Horyzont refleksji psychoanalityka zakreślony jest przez jednostkę-na-psychoanalitycznej sesji, a nie jednostkę-w-społeczeństwie. Między dyskursem klinicznym a socjologicznym istnieje luka. Zainspirowane psychoanalitycznie diagnozy nowoczesności grzeszą na ogół problematyczną ekstrapolacją. Dlatego poniższy fragment jest wyłącznie osobistą impresją psychoanalityczki na temat możliwych potencjałów zagrożeń. Po tych środkach ostrożności, chciałabym przeciwstawić w pięciu punktach tendencje, które – moim zdaniem – różnią doświadczenie człowieka edypalnego (tak będzie go dla uproszczenia nazywała) od doświadczenia człowieka późnej nowoczesności. Oto tendencje, które przeciwstawiam: 1. naznaczenie – konstrukcji; 2. nieobecność – obecności; 3. zakaz – nakazowi; 4. nierozporządkalność – protetyce; 5. drogę okrężną – drodze krótkiej.

1. Naznaczenie a konstrukcja

W pierwszej części przedstawiłam psychoanalityczną koncepcję naznaczeń. Są to, przypomnijmy, wczesne nieświadome identyfikacje z pierwszymi obiektami, niezniszczalne, ale jednocześnie zdolne do przemiany. To ujęcie podkreśla nierealitywizowalność cielesnego i płciowego człowieka, zdolnego i zmuszonego do tworzenia mentalnych reprezentacji. Konstruktywizm, reprezentowany w niektórych kierunkach *gender studies* (np. Judith Butler) czy terapii systemowej, ale przede wszystkim lansowany przez media zakłada, że możemy sobie tożsamość (seksualną) wybrać, zmienić, przykroić do własnych potrzeb i okoliczności. Konstrukcja miałaby zastąpić dynamikę naznaczenia i transformacji, kształtującą subiektywność. W podejściach tych nie docenia się zatem, czy wręcz zapoznaje moment tak istotny dla każdej formacji seksualnej, jak utrwalenie, związanie i zależność. Wielką zasługą Freuda było odłączenie (w znacznej mierze) tożsamości seksualnej od roli społecznej. Oznacza to, że jednostka musi sama nadać tej tożsamości kształt. Jednak konstruktywistyczna iluzja nieograniczonych możliwości wtrąca ją w niekiedy

groźny konflikt między odczuwanym intrapsychnicznie naznaczeniem a fantazją (albo przymusem) radykalnej przemiany w kogoś innego²². Jedną z moich młodych pacjentek, która psychicznie czuła się mężczyzną i cierpiała z tego powodu na ogromne poczucie winy, nie widziała innego sposobu na rozwiązanie swego konfliktu niż samobójstwo. Impuls samobójczy wracał za każdym razem, kiedy matka zwracała się do niej „Ulrike”, a nie jak zwykle „Uli”, które jest imieniem męskim i żeńskim jednocześnie.

2. Nieobecność a obecność

Jak pokazałam na przykładzie zabawy ze szpulką, nieobecność i niespełnienie otwierają przestrzeń dla symbolizacji i w ten sposób kształtują subiektywność. Zygmunt Bauman opisał drogę klasycznego pielgrzyma, odkładającego spełnienie na później²³. Melancholijne doświadczenie nowoczesnego pielgrzyma-space-rowicza zostało wystylizowane przez Charlesa Baudelaire’a i Waltera Benjamina jako symboliczna figura nowoczesnego, szybkiego życia miejskiego. Freud wpisał nieobecność i niespełnienie w samą istotę tego doświadczenia. Czas przeżywany przestaje mieć, co prawda, formę linearnej narracji, bo zostaje rozbity na epizody, ale nie traci sensu. *E r o z j a d ł u g o t r w a ł e g o d o ś w i a d c z e n i a* charakterystyczna dla nowoczesnego życia nie jest jeszcze *e r o z j ą s e n s u d o s w i a d c z e n i a*. W wierszu Baudelaire’a *Á une passante (Do przechodzącej)* tajemnicza kobieta mija przechodnia w „smutku swym majestatycznie” i niknie w miejskim tłumie: „Gdzieś daleko! Za późno! Nigdy więcej! Bo nie wiesz, dokąd idę, nie wiem, gdzie przepadła!”. To ulotne spotkanie odbywa się pod znakiem utraty, ale właśnie dlatego obiekt pożądania ma fantazmatyczną aurę, wyzwała tęsknotę, pragnienie i smutek.

Późnonowoczesny przechodzień spaceruje inaczej. Nawet jeżeli jego wzrok zatrzyma się na tajemniczej nieznaomej, będzie to spotkanie bez znaczenia, o którym za chwilę zapomni. W tłumie ulicznym zginie nie jego chwilowa bohaterka, lecz jego *p r a g n i e n i e*. Nie pozwalając mu się dotknąć, nie będzie w stanie zinternalizować niedostępnych obiektów. Odbierając im znaczenie, chroni się przed kształtującą subiektywność *r ó ż n i c ą m i ę d z y p o s z u k i w a n y m a z n a l e z i o n y*²⁴. Ich znaczenie wyczerpuje się w tym, czym są w danej chwili. Przechodzień odrywa je od swoich uczuć. Gdyby poczuł ów brak, ten zamiast

²² Fragmenty „Naznaczenie a konstrukcja” oraz „zakaz *versus* nakaz” opierają się w znacznym stopniu na przekonującej analizie Reimuta Reiche zamieszczonej w rozdziale *Total Sexual Outlet – eine Zeitdiagnose* z jego książki *Triebchicksal der Gesellschaft. Über den Strukturwandel der Psyche* (Campus Verlag, Frankfurt 2004).

²³ Z. Bauman *Flâneur, Spieler und Touristen. Essays zu postmodernen Lebensformen*, Hamburger Edition, Hamburg 1997.

²⁴ R. Heim *Utopie und Melancholie der vaterlosen Gesellschaft*, Psychosozial Verlag, Giessen 1999.

obudzić pragnienie, mógłby wyzwolić nadmierny lęk przed zależnością, a nie tęsknotę. Język niemiecki oddaje tę zamianę nieobecności i tęsknoty w uzależniającą obecność za pomocą gry słów: *Sucht* (uzależnienie) i *Sehnsucht* (tęsknota). Nieobecność nie wyzwala psychicznej siły do wytrzymania napięć, ale przeciwnie – zwiększa głód i lęk, zmuszając do natychmiastowego zaspokojenia w coraz większych dawkach. Przemiana pielgrzymów i przechodniów w konsumentów mogłaby zetrzeć resztkę utopijnej tęsknoty, „że czegoś brakuje”. Klinika zna doświadczenie depresji, kiedy zawodzi zdolność do utraty. Chory na depresję cierpi nie dlatego, że utracił obiekt, ale na brak owej inicjalnej utraty, którą pamiętamy z zabawy szpulką. **Cierpi, bo utracił utratę.**

3. Zakaz versus nakaz

Kod edypalny opisujący seksualność za pomocą semantyki zakazu, ukrycia, wstydu, winy, intymności, tajemnicy, namiętności jest przeciwieństwem dzisiejszego kodu seksualnego z jego semantyką otwartości, oczywistości, inscenizacji medialnej, przyjemności i zabawy. Ten stan społeczeństwa zachodniego, który socjologowie wyartykułowali jako *s p o ł e c z e ń s t w o z a b a w y* oznacza nie tylko nieograniczoną ilość ofert, ale sadystyczny przymus zabawy, wykluczający tych, którzy nie biorą w niej udziału jako przegrani. Jeśli przymus brzmi: „Korzystaj!”, „Maksimum przyjemności!”, „Twoje życie jest ograniczone!”, to powiedzieć można, że człowiek dzisiejszy zdaje się cierpieć z tego powodu, iż musi mieć za dużo przyjemności, a za mało umie pragnąć. Przymus zabawy zmienił kod seksualny. Tzw. „rewolucja seksualna” lat sześćdziesiątych miała jeszcze emancypacyjny i utopijny charakter – domagała się wyzwolenia z wąskich norm drobnomieszczańskiej rodziny i kojarzyła seksualność z utopijnymi celami: ekstazą, wolnością. Ten utopijny i emancypacyjny moment przyjemności zniknął z dzisiejszego kodu na rzecz pragmatycznego *have fun* i relacji seksualnej jako „pragmatycznie wynegocjowanej transakcji” (Anthony Giddens). Przyjemność stała się obowiązkiem. Mamy zatem do czynienia z paradoksalną sytuacją: „Więcej przyjemności, mniej seksu” (Reiche). Jak wykazały zakrojone na szeroką skalę empiryczne badania nad przemianą seksualności w Niemczech, zgłaszający się do poradni seksuologicznych pacjenci skarżyli się przed kilkunastu laty przede wszystkim na impotencję i anorgazmię, dzisiaj głównym symptomem jest „brak ochoty na seks”. Oferty na rynku są porażające, a mimo to nieskuteczne. Internetowa gra, typująca do seksu bez ochrony z zarażonymi wirusem HIV, niczym rosyjska ruletka, jest wyrazem tęsknoty za napięciem, płynącym kiedyś z zakazu i pokusy jego przekroczenia.

Reimut Reiche pisze, powołując się na wspomniane badania zachowań seksualnych, że daje się zaobserwować rozdwojenie między panseksualizmem, czyli agresywną obecnością seksualności w świecie reklamy i mediów, a deseksualizacją rzeczywistej seksualności²⁵. Uważa, że chodzi o dwie, warunkujące się wzajemnie

strony tego samego zjawiska: projekcję seksualnego podniecenia na zewnątrz – w świat internetu, talk-shows, reklamy, telewizyjnych spowiedzi, klubów zamiany partnerów etc. i ochronnego wycofania się jednostki przed tą inwazją. Jeżeli przyjąć, że sensem medialnej seksualizacji jest projekcyjne odciążenie jednostki, to uderza ono z całą siłą w tę jednostkę z powrotem, dając jej poczucie wybrakowania i niewystarczalności. Odwrotnością panseksualizmu, twierdzi Reiche, wydaje się lęk przed entropią seksualności.

4. Nierozporządzalność a protetyka

W psychoanalityczne ujęcie nieświadomego wpisana jest idea nierozporządzalności. Oznacza ona, że nie mogę dowolnie rozporządzać moim ciałem i pragnieniem. Joachim Küchenhoff uważa, że w wyniku biotechnologicznej rewolucji, a zwłaszcza jej ideologii, drastycznie zawęży się przestrzeń nierozporządzalności w nowoczesnym społeczeństwie²⁶. Popularność seksualnej protetyki i kosmetyki, silikonu i manipulacji genetycznej uruchamia fantazje o wszechmocy, nieśmiertelności, możliwości bycia kimś innym, niż się jest, co prowadzi do narcystycznego przeciążenia. Aby uchronić się przed doświadczeniem braku, człowiek mobilizuje protezy. Proteza nie jest po prostu obiektem zastępczym, pełni raczej funkcję fetysza, to znaczy ma regulować w tak doskonały sposób narcystyczną równowagę jednostki, aby nie musiała ona czuć się zagrożona doświadczeniem braku, który mógłby stać się źródłem cierpienia. Jeden z moich pacjentów przyszedł pewnego dnia z fantazją, że najlepiej byłoby wymienić sobie wszystkie życiowe organy i zastąpić je doskonale zdrowymi protezami. Wtedy mógłby przestać się bać. Oczywiście, szukanie sposobu na nieśmiertelność zawsze towarzyszyło kulturze. Ale środki, które stawia do dyspozycji biotechnologia i medialny dyskurs, zmieniają coś istotnego w tym odwiecznym pragnieniu. **J a k b y n i e c h o d z i ł o o p r a g n i e n i e n i e ś m i e r t e l n o ś c i (w) p o ż y c i u , a l e z a m i a s t ż y c i a .**

5. Droga okrężna a droga krótka

Psychoanaliza odkrywa subiektywność jako wysiłek drogi okrężnej. Zamiast bezpośredniego popędowego wyładowania, czyli najkrótszej drogi, człowiek „wybiera” długą drogę ropsychiczenia, czyli tworzenia symbolicznych reprezentacji. Społecznym odpowiednikiem minimalnych reprezentacji, bliskich możliwości wyładowania na zewnątrz, do ciała lub do psychiki są, pisze Andre Green, trzy wielkie, izolujące instytucje: więzienie, szpital i azyl psychiatryczny.

Droga okrężna korzysta, jak wiemy, z uprzestrzennienia, czyli tworzenia ograniczonych wewnętrznych przestrzeni, i z uczasowienia, koniecznych do prze-

²⁶ J. Küchenhoff *Öffentlichkeit und Körpererfahrung*, w: G. Schmidt, B. Strauss *Sexualität und Spätmoderne. Über den sexuellen Wandel der Sexualität*, Enke Verlag, Stuttgart 1998, s. 45.

miany i złagodzenia naznaczeń. Uwewnętrznione przestrzeń i czas, więc różnica między tu i tam, teraz i wtedy, trzymają nas przy życiu. Wydaje mi się, że paradygmat uprzestrzennienia i uczasowienia dzisiaj się załamuje.

Freud stworzył model aparatu psychicznego za pomocą kategorii przestrzennych. Skoro zróżnicowanie miejsc w aparacie psychicznym przerywa ciągłość i spontaniczność pamięci, to muszą być one jakoś wzajemnie odgraniczone, pozostawać w stosunku pewnej zewnętrżności. W modelu topologicznym wprowadza Freud ideę z e w n ę t r z n o ś c i w e w n ą t r z p s y c h i k i. Bez takiego użytecznego „zewnątrz” – wewnątrz niemożliwe byłyby przejścia przez takie granice, jak cenzura, wyparcie, przemieszczenie. A właśnie w modelu aparatu psychicznego jako *Wunderblocku* udało się Freudowi zintegrować podstawowe pojęcia psychoanalizy jako p o j ę c i a p r z e j ś c i a.

Terapia psychoanalityczna opiera się konstytutywnie na rozróżnieniu między „zewnątrz” i „wewnątrz”. Bez niego nie można byłoby pomyśleć internalizacji, projekcji, przeniesienia i przeciwprzeniesienia. To ostatnie nie polega na „wczuciu” ani na innej formie bezpośredniości. Zaczynamy rozumieć naszych pacjentów, kiedy przestajemy ich rozumieć. Histeryczka nie przypomina sobie, ale cierpi z powodu reminiscencji, to znaczy nieświadomie reinscenizuje traumatyczne wydarzenie, które tkwi niczym obce ciało w jej psychice. Nie ma do niego dostępu.

Za pomocą odgraniczenia „zewnątrz” od „wewnątrz” ukonstytuowany jest psychoanalityczny setting jako ograniczająca rama. Możliwość „zawierania niebezpiecznych afektów” przez analityka (*containment*) również opiera się na stworzeniu bezpiecznej przestrzeni przez ograniczenie. W „filozofii” wirtualnej przestrzeni ta granica staje się płynna, zewnętrzne nieodróżnialne od wewnętrznego, wirtualne od realnego. Z doświadczenia klinicznego wiemy, jak ważna jest dla pacjenta warstwa ochronna, skóra jako ochrona przed archaicznym lękiem, że ktoś (coś) może wtargnąć i zdeintegrować, zniszczyć od środka. Znane są psychotyczne lęki poparzonych.

Jeśli idzie o detemporalizację, to nie trzeba daleko szukać. Światowa Organizacja Zdrowia wymienia depresję jako drugą co do powszechności chorobę (po chorobach krążenia). Jej kliniczny obraz (zahamowanie, spowolnienie, brak energii) nazwać można ucieczką w beczasowość. Depresyjni mówią: „nie czekam na nic”. A zarazem pragną wyrwać się z uczucia pustki i beczasowości przez jakiś silny szok. Jedna z moich pacjentek powiedziała: „gdyby umarł ktoś bliski”. W jej słowach brzmiała tęsknota za możliwością żałoby i przemianą pustki w utratę. Żałoba prowadzi do uznania utraty i pożegnania utraconego. W depresji proces ten zostaje mniej lub bardziej zatrzymany. Jest próbą, pisze Pierre Fedida, utrzymania przy życiu trupa przez jego ciągłą ekshumację²⁷. Nieobecność odnosi się do doświadczenia utraty, ale stwarza możliwość symbolicznej restytucji utraconego obiektu. Natomiast pustka to jakby patrzeć w lustro, które niczego nie odbija.

Nieobecność staje się pustką, kiedy ulega detemporalizacji i odprzestrzennieniu, czyli zostaje pozbawiona strukturalnej możliwości symbolizacji, której punktem wyjścia jest zdolność do żałoby.

Bohaterowie są zmęczeni

Psychoanaliza była na początku ubiegłego stulecia teorią i praktyką indywidualnego życia, nieprzetłumaczalnego na biografię i socjalizację. Otwierając lukę między życiem a wzorem, stworzyła przestrzeń dla kształtowania się (cielesnej i seksualnej) subiektywności. Zarazem ograniczyła tę przestrzeń opisanymi przez mnie momentami: n a z n a c z e n i a, z a k a z u, u t r a t y, n i e r o z p o r z ą d z a l n o ś c i. Pobudziła w ten sposób człowieka do pójścia drogą okrężną, do przekształcenia, czyli porzucenia i zarazem uwewnętrznienia archaicznych obrazów z dzieciństwa poprzez pracę psychiczną. Przestrzeń między życiem i wzorem nie straciła dzisiaj ważności. Zmieniły się – w wyniku kompleksowych procesów nowoczesności – sposoby kształtowania tej przestrzeni, które schematycznie opisałam jako k o n s t r u k c j ę, n a k a z, o b e c n o ś ć i k r ó t k ą d r o g ę. Owe sposoby odczytać można jako uruchomienie przez jednostkę regresywnych rezerw, żeby uporać się z tym, co przerasta jej siły – obowiązek i przymus bycia sobą.

Francuski socjolog, Alain Ehrenberg opublikował kilka lat temu książkę pt. *La fatigue d'être soi (Wyczerpane Ja)*²⁸, w której za pomocą socjologicznej analizy popularnej prasy z ostatnich dwudziestu lat pokazał, jak obowiązek i zadanie stworzenia siebie prowadzi do syndromu wyczerpania. Do depresji, którą nazwał „chorobą niewystarczalności”. Za czasów Freuda jednostka uwięziona była w sieci zakazów, które tłumiły jej swobodną ekspresję i prowadziły do konfliktów winy, ale zarazem regulowały jej życie. Późnonowoczesny człowiek staje się niewolnikiem nakazu samorealizacji. Jeśli nie spełni tego wymogu, poczuje się przegrany i wykluczony. Narcystyczne uczucie wstydu zdaje się zastępować edypalne poczucie winy. Dzisiaj cierpimy na brak regulacji i nadmiar (przynajmniej potencjalnie) możliwości. Jedna z moich pacjentek, która przez cały tydzień wiele pracuje, co ją stabilizuje, musi podczas weekendu samą siebie wymyślić. Nie wie, czy ma pójść do kina, na pływalnię czy poczytać. Nie chodzi tu tylko o nadmiar możliwości, ale również o życzenie, aby weekend zrekompensował jej pracę w ciągu tygodnia i dał poczucie, że korzysta z życia i nie traci czasu. Ile trzeba włożyć psychicznego wysiłku, żeby nic nie stracić! Wymóg indywidualnej odpowiedzi na pytanie, jak chce się żyć, zwiększa lęk, że może się nie udać. Za depresyjnym wyczerpaniem kryje się obawa przed niezdolnością do życia. Nowoczesny „elastyczny człowiek” ucieleśnia iluzję życia jako rezerwuaru nieograniczonych możliwości. W dzisiejszych depresjach chodzi bardziej o utratę narcystycznej integralności niż o utratę obiektu.

²⁷ P. Fedida *L'Absence*, Gallimard, Paris 1978, s. 142.

²⁸ A. Ehrenberg *Das erschöpfte Selbst. Depression und Gesellschaft in der Gegenwart*, Campus, Frankfurt 2004.

Lęk przed narcystyczną dezintegracją ożywia z kolei symbiotyczne życzenia, aby pozostać w bezpiecznym i spełniającym wszelkie potrzeby, „matczynym” otoczeniu. Edypalne pragnienie innego zostaje zredukowane do znalezienia spełnienia w symbiozie z obiektem. Człowiek edypalny bierze na siebie ciężar różnicowania. Człowiek późnej nowoczesności zdaje się szukać rezerw w regresywnym obszarze, który zaciera rzeczywiste różnice, domagając się paradoksalnie i n d y w i d u a l n o ś c i b e z s u b i e k t y w n o ś c i, to znaczy bez cierpienia i porażek.

Terapia psychoanalityczna zakłada, przynajmniej potencjalnie, zdolność do zniesienia frustracji i wytrwałość długodystansowca. Jest zatem przeciwieństwem przyspieszenia w dzisiejszym społeczeństwie, w którym „być żywym” to „być szybkim”. Oczywiście, pacjenci przychodzą z kulturowo zabarwionymi życzeniami i roszczeniami. Chcieliby pozbyć się swoich symptomów i związanych z nimi cierpień najkrótszą drogą: techniki albo ezoteryki, które współpracują ze sobą w projekcie stania się kimś innym, nawet za cenę utraty tego, kim się jest, własnych doświadczeń. Terapia behawioralna oddziela człowieka od jego choroby i stara się usprawnić jego funkcjonowanie. Nieoczekiwanym efektem ekspansji rozumu instrumentalnego w zakresie psychoterapii jest kontrofensywa terapii ezoterycznych, które obiecują pozytywne odzwierciedlenie i radykalną przemianę. Ideologia antydepresyjnych leków nowej generacji, którą przeanalizował Ehrenberg, obiecuje jedno i drugie. Szczególnie prozac okazał się wielką utopią (wystarczy spojrzeć na tytuły książek: *Listening to prozac*, *From sad to glad*, *Prozac-solution* etc). Zaczęto go stosować, szczególnie we Francji i w Anglii nie tylko na ciężkie depresje, ale również na zmęczenie i zmiany nastrojów, czyli jako środek dopingowy, zwiększający wydajność, efektywność i szybkość. Prozac miał stać się nową, tym razem, doskonałą protezą. Nie jest moim zamiarem kwestionowanie innych form terapii. Zarówno terapia farmakologiczna, jak i korygująca zachowanie mają sens i są niezbędne. Obniżenie poziomu lęku, dysocjacji czy braku elementarnej energii życiowej jest bardzo często możliwe tylko dzięki lekarstwu antydepresyjnym. Podobnie kognitywne nabywanie kompetencji, wywodzące się z technicznej gałęzi kultury prowadzi do lepszego funkcjonowania. Chodzi mi o refleksję nad granicami owych zastosowań, szczególnie w sytuacjach, gdy przyjmują one absolutną formę jedyne rozwiązanie.

Psychoanaliza próbuje nie odrzucać projekcyjnie na zewnątrz doświadczeń utraty i zranienia, ale integrować w jednostce. Ludzie, którzy przychodzą do psychoanalitka, zdobywają doświadczenie jednocześnie pozytywne i negatywne. Są rozczarowani, ponieważ psychoanalityk niczego im nie sugeruje, niczego nie obiecuje, nie domaga się od nich pozytywnego myślenia, nie pociesza ich i nie udziela im rad. A jednocześnie są zdziwieni, bo być może jeszcze nikt nie słuchał ich tak uważnie i nie docenił, ile mają do powiedzenia. Uciekliby jednak, gdyby przypomnieć im zdanie Freuda o celu psychoanalizy, że ma ona przemienić neurotyczne nieszczęście w zwyczajne, ludzkie. Oprócz ograniczającej ramy psychoanalitycznego settingu i neutralnej postawy, analityk nie ma żadnej specjalnej techniki, która mogłaby go chronić przed ryzykiem i dotknięciem. Jacques Derrida powie-

dział w swoim przemówieniu do kilkuset psychoanalityków z całego świata, zebranych w amfiteatrze Sorbony: „Wystawiacie się obcości obcego bez pewności wyliczenia, bez alibi i na własne ryzyko”²⁹. To jest istota doświadczenia psychoanalitycznego, a może – kiedy przemyśleć słowa „bez alibi i na własne ryzyko” – doświadczenia w ogóle?

Próby pacjenta i jego psychoanalitka odzyskania i uznania osobistych doświadczeń, czyli integracji indywidualności z subiektywnością przebiegają różnie. Przypominam sobie pacjenta, sześćdziesięcioletniego menedżera na kierowniczym stanowisku, cierpiącego na hipochondrię, który przyszedł z życzeniem, aby uwolnić go od lęku. Chciał nauczyć się techniki, która by mu w tym pomogła. Nie można było do niego psychicznie dotrzeć. Przychodził jednak regularnie, kładł się na kozetkę i zasypiał. Niewiele się działo, ale po jakimś czasie pacjent odszukał kolegów ze szkoły sprzed kilkadziesiątu lat, wybrał się do Wrocławia, żeby obejrzeć dawny dom matki, zaczął zwracać się do siebie słowami: „Słuchaj, chłopcze!”. W ten sposób nawiązał kontakt z samym sobą, ze swoimi śladami. Zaczął tworzyć psychiczne reprezentacje, które zmniejszyły lęki o stan jego ciała. Pewnego dnia musiałam odwołać sesję. Pacjent zareagował fantazją, że przyczyną było zapewne samobójstwo któregoś z moich pacjentów. I uciekł. Lęk przed destrukcyjnym i nieobliczalnym obiektem, który przetworzył w hipochondrię, próbując go w ten sposób kontrolować, okazał się silniejszy. W analizie udało mu się uaktywnić wyobraźnię. Zarazem jednak ożywił fantazję groźnego obiektu (analizycki), przed którym mógł w tym momencie ochronić się tylko ucieczką.

Inny pacjent, młody, zdolny informatyk, stracił w wypadku samochodowym żonę. Cierpiał na chroniczną bezsenność. Mówił wyłącznie o informatyce, co rozumiałam jako sposób ochrony przed traumatycznymi przeżyciami. Ważne było, że przychodził i znalazł dla siebie przestrzeń, którą mógł wypełnić po swojemu. Po wielu sesjach informatyka zaprowadziła go do matematyki z czasów szkolnych, matematyka do klocków Lego z dzieciństwa i samotnych zabaw, które dawały mu poczucie bezpieczeństwa i mocy sprawczej. Te dziecinne zabawy przetworzył później, dzięki swoim zdolnościom, w osiągnięcia w dziedzinie matematyki i informatyki. W terapii analitycznej pozwolił sobie na konfrontację z nieświadomą fantazją, że o ile będzie bardzo wybitnym informatykiem, to uda mu się sprawić, że żona wróci. Dopiero przepracowanie tej fantazji i uznanie własnej bezsilności umożliwiło mu żałobę. Zaczął spać, a w snach zjawiała się jego żona. Żegając się, powiedział kiedyś, że nie chciałby stracić „metafizycznego wątku pamięci”, który otworzyła przed nim analiza. Wydaje mi się, że miał na myśli zdolność do zniesienia i przetworzenia psychicznych doświadczeń, której pozwolił rozwinąć się w swojej terapii.

²⁹ J. Derrida *Seelenstände der Psychoanalyse. Vortrag vor den Etats generaux de la Psychanalyse am 10. Juli 2000 im Grand Amphitheatre der Sorbonne*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 2002, s. 92.

Szkice

Ostatnia pacjentka, o której chciałabym wspomnieć, trzydziestoletnia nauczycielka łaciny, nie była w stanie znieść najmniejszej odmienności od drugiego. To, że nie mogła mnie całkowicie kontrolować, wywoływało w niej ataki paniki. W połowie sesji zaczynała liczyć rozpaczliwie minuty pozostałe do końca, nie chciała wyjść, upewniała się, czy nie umrę do następnego spotkania. Utożsamiała się ze mną w tak intensywny sposób, że nauczyła się polskiego, potrafiła recytować z pamięci *Pana Tadeusza*. Kiedyś pojechała do Wilna, poszła na cmentarz na Rossie i odnalazła tam grób kobiety, noszącej moje nazwisko. Jakiś mężczyzna powiedział jej, że może sprawdzić w archiwum cmentarnym, kto jest tam pochowany: „Kiedyś bym to zrobiła – powiedziała – ale zrezygnowałam. Położyłam tam kwiaty. I mam miejsce do marzeń. Ale to takie smutne”. W momencie uznania różnicy między sobą i mną, zamiast paniki powstało „miejsce do marzeń”. Dla mnie był sygnał, że odnalazłszy mój symboliczny grób, pacjentka będzie w stanie się ze mną pożegnać i żyć swoim życiem.

Każdy na swój sposób uczynił dobry użytek z czarodziejskiego bloku i szpulki.

Abstract

Ewa KOBYLŃSKA,
Warsaw School of Social Psychology

The magic block and the spool. Psychoanalysis and modernity

The Author reconstructs two grand Freudian metaphors: the magic block and bobbin spool, which enables her to juxtapose the experience of a psychical human from the Freud's time, referred to, for the present purpose, as 'oedipal', with the experience of a modern man, called 'late-modern'. The Author confronts five tendencies: (1) indestructibility of mark vs. randomness of construction; (2) absence as the condition of symbolisation vs. presence that prevents it; (3) ban (of incest) vs. order of self-fulfilment; unmanageability/non-disposability of what is human vs. creation of prostheses-fetishes; (5) circuitous path of the psyche vs. 'fast track': discharge or instantaneous fulfilment. The Author shows how comprehensive processes of modernity have contributed to altered methods of shaping subjectivity in the space between the individual's social and biographical situation and his/her internal experience, which space has been opened by psychoanalysis. These reflections are illustrated with clinical cases from the Author's own several years' psychoanalytical practice.

Dorota GŁOWACKA

Wstuchując się w ciszę. Estetyka pamięci o Zagładzie według Jean-François Lyotarda

Którzy się mnie nie boicie
bo jestem mały i wcale mnie nie ma
nie wypierajcie się mnie
zwróćcie mi pamięć po mnie
te słowa pożydowskie
te słowa poludzkie
tylko tych siedem słów

Jerzy Ficowski *Siedem słów*¹

Potrzeba poety, żeby to opisał, mnie brakuje słów.
Aba Beer, ocalały

Podczas wykładu zatytułowanego *Dyskusje, czyli formułowanie zdań po Auschwitz*, wygłoszonego w sierpniu 1980 roku w Cerisy la Salle, Jean-François Lyotard oznajmił, że nowym zadaniem, jakie stanęło przed filozofią w wyniku Zagłady, jest formułowanie zdań wokół nazwy *Auchwitz*. Musimy jednak zaniechać spekulatywnej syntezy (w Hegłowskim znaczeniu tej formuły), ponieważ *Auschwitz* jest zaprzeczeniem, którego nie da się powtórnie zanegować – tak aby otrzymać pozytywny rezultat w postaci konkretnego znaczenia tego pojęcia. W momencie, gdy dialektyka spekulatywna nie jest w stanie osiągnąć żadnego zysku, „choćby minimalnego, choćby w postaci «pięknej duszy»”², mechanizm *Aufhebung* zaczyna się, a jego

¹ Chodzi o słowa, którymi wołało dziecko zamykane w komorze gazowej Bergen Belsen: „Mamusi! Ja przecież byłem grzeczny! Ciemno, ciemno...” – stały się one inspiracją dla tego wiersza (J. Ficowski *Odczytywanie popiołów*, Londyn 1979, s. 21).

² J-F. Lyotard *Discussions or Phrasing after Auschwitz*, w: *The Lyotard Reader*, ed. by A. Benjamin, Blackwell, Oxford 1992, s. 364.

teoretyczne tryby przestają działać. Wobec tego cóż oznacza „formułowanie zdań po Auschwitz”? W jaki sposób przedstawić można zdanie, które łączy się „inaczej” z tą frazą? W niniejszej pracy, kierując się nakazem Lyotarda, spróbuję podjąć się tego zadania.

W moich dotychczasowych badaniach na temat literatury i sztuki Holocaustu wypowiedzi Lyotarda na temat Szoa były mi pomocne w co najmniej dwojaki sposób. Po pierwsze, mój dług wobec Lyotarda jest związany z historią osobistą. Jako że przebywam niejako na pograniczu dwóch kultur: północnoamerykańskiej oraz wschodnioeuropejskiej (a ściślej mówiąc, polskiej), od lat poszukuję sposobów przerzucenia mostów (*Übergänge*, by posłużyć się zapożyczoną przez Lyotarda terminologią Immanuela Kanta) nad przepaścią, która zdaje się oddzielać amerykańską wersję historii Zagłady Żydów od jej polskiego odpowiednika. W książce pod tytułem *Zatarg (Le Différend)* Lyotard stwierdza, że pomiędzy konstruktami narracyjnymi, opowiadającymi historię dwóch różnych narodów zachodzi jedynie zwykły spór, który można rozwiązać, gdyż obie opowieści należą do tego samego gatunku dyskursywnego. Rozróżnienie pomiędzy zwykłym sporem i zatargiem to jedna z podstawowych tez Lyotarda: „W odróżnieniu od sporu, zatarg jest przypadkiem, w którym nie da się sprawiedliwie rozwiązać konfliktu pomiędzy dwiema (co najmniej) stronami, z powodu braku reguły, która odnosiłaby się równocześnie do obu stron”³. Ponieważ, według Lyotarda, każdy spór można ostatecznie załagodzić, zastosowanie takiego modelu dyskursywnego do rozmaitych przykładów świadectwa o Zagładzie dałoby nam nadzieję, że ocalały może się z nami podzielić swoją historią, że zostanie on zrozumiany w ramach wspólnego języka, w którym zarzekamy się: „Nigdy więcej!”. A jednak spory na temat sposobów upamiętniania Szoa są często bardzo zaciekle i mamy uczucie, że powstały konflikt uchyla się próbom załagodzenia go w języku, w którym wypowiedziany zostaje imperatyw: „Pamiętaj!”. Sam Lyotard nakazuje nam zwracać uwagę na tego rodzaju odczucia, jako że często sygnalizują one, iż zachodzi coś, czego nie da się wypowiedzieć w języku, jakim się zazwyczaj posługujemy. To odczucie – swego rodzaju krnąbrna, afektywna pozostałość – opiera się wszelkim wysiłkom, by skutecznie przekazać innym świadectwo o Zagładzie.

Po drugie, osobiste doświadczenie niewspółmierności różnych sposobów narratywnego zapisywania Zagłady uczuliło mnie na istnienie rozmaitego rodzaju „zatargów”, często ulegających stłumieniu w ramach pewnego konstruktu dyskursywnego, który pozwolił sobie nazwać „holokaustowym gatunkiem dyskursywnym”. Stawką tego dyskursu jest pamięć o okrucieństwach Szoa – jak to nakazuje nam imperatyw „Pamiętaj!” – w imię lepszej przyszłości. Aby zalegalizować tego rodzaju grę językową (w znaczeniu, jakie nadał temu pojęciu Wittgenstein) i w ten sposób ustanowić się jako swoisty gatunek dyskursywny, świadectwo o Zagładzie musi bezustannie zapełniać luki, jakie niechybnie pojawiają się w wyniku rozmaitych sporów językowych.

W ostatnim dwudziestolecu zaobserwowaliśmy gwałtowny wzrost liczby rozmaitych prac i dzieł sztuki na temat Zagłady, z których wiele uzyskało miano „kontrowersyjnych” – z braku lepszego słowa na określenie zjawiska zacierania się granicy pomiędzy wiarygodnymi reakcjami na Szoa a estetyzującymi wytworami wyobraźni. Do tego rodzaju budzących sprzeciw sposobów przedstawiania Holocaustu należą, na przykład, komiks Arta Spiegelmana *Maus*, nagrodzony Oscarami film Roberta Benigniego *Życie jest piękne*, Pomnik ku Czczi Pomordowanych Żydów w Berlinie oraz wystawa w nowojorskim Muzeum Żydowskim, zatytułowana *Odzwierciedlając złoto. Sposoby przedstawienia nazizmu w sztuce współczesnej*. Kontrowersje pojawiające się wokół powyższych prac spowodowały niekończące się dysputy akademickie, które przeniknęły również do środków masowego przekazu, sygnalizując kryzys w dziedzinie sposobów upamiętniania Zagłady. Literatura i sztuka Holocaustu, jak również dyskusje ich dotyczące, stwarzają więc obszar dyskursywny, w którym tradycyjne związki pomiędzy etyką i estetyką domagają się przewartościowania. Proponuję nazwać ową radykalną niewspółmierność pomiędzy sakralizacją pamięci o Zagładzie a rzekomo obrazoburczą tendencją estetyczną – zatargiem pomiędzy frazą estetyczną i frazą etyczną⁴.

Twierdzę, że badacz zajmujący się Zagładą, bez względu na to, czy jest historykiem, filozofem, literaturoznawcą lub historykiem sztuki, staje przed zadaniem dawania świadectwa temu „zatargowi”.

Krytycy Lyotarda oskarżają go niejednokrotnie o to, iż – posługując się hasłami awangardy – podporządkowuje etykę i politykę „nadestetyce” wzniosłości, ponadto zaś stawiają mu zarzuty dotyczące logiki (czy raczej „paralogiki”) jego wywodów. Na przykład Allen Dunn, w pracy zatytułowanej *Tyrania sprawiedliwości, czyli etyka Lyotardowskiego zatargu*, wyraża obiekcje wobec nieodwołalnej sprzeczności, zawartej w Lyotardowskiej definicji zatargu: jest ona zarówno wyrazem etycznego wymogu sprawiedliwości społecznej, jak i estetyczną celebracją heterogeniczności⁵. Śmiem twierdzić, że tego rodzaju krytyka jest możliwa jedynie w ramach gry językowej, której celem jest podtrzymanie tradycyjnego rozróżnienia pomiędzy etyką i estetyką. Nie uwzględnia ona, na przykład, odniesień do Lévinasa w Lyotardowskim podejściu do etyki, czyli prób wyartykułowania pojęcia hete-

⁴ Lyotard używa francuskiego słowa „la phrase”, co znaczy dosłownie „zdanie”. W wersji angielskiej przetłumaczone zostało ono jako „phrase”, co w tym języku oznacza zazwyczaj „zwrot językowy” lub część zdania, lecz także, podobnie jak słowo francuskie, frazę muzyczną. Stąd decyzja posłużenia się analogicznym polskim wyrazem „frazą”. We wstępie do książki Lyotard wyjaśnia, że każda fraza powstaje według określonego zespołu reguł, które nazywa on „zależnością” (*le régime*), a które przetłumaczyłam jako „rodzina fraz”. Do tego rodzaju „zależności” należą, na przykład, wiedza, opis, sprawozdanie, pytanie, szeregowanie, ukazywanie i tak dalej. Sposób, w jaki poszczególne frazy są ze sobą połączone, zależy od tego, jaki cel jest im wyznaczony przez dany gatunek dyskursywny.

⁵ A. Dunn *A Tyranny of Justice: the Ethics of Lyotard's Differend*, „boundary 2” 1993 nr 1(20), s. 220.

³ J.-F. Lyotard *Le Différend*, Les Éditions de Minuit, Paris 1983, s. 9.

rogenicznosci poza tradycyjnym modelem wypracowanym przez zachodnią filozofię. Nie bierze ona również pod uwagę tego, że myśl Lyotarda zarówno wpisuje się, jak i polemizuje, z postheideggerowską krytyką estetycznej kategorii *mimesis* (zwłaszcza w pracach Jacques'a Derridy i Philippe'a Lacoue-Labarthe'a).

„Pogańskie” wypadki w dziedzinie filozofii w wykonaniu Jean-François Lyotarda polegają na negocjowaniu pogranicza pomiędzy etyką i estetyką, aby bezustannie przeddefiniowywać właściwe tym pojęciom obszary znaczeniowe⁶. Najważniejszy Lyotardowski „przyczynek do idei postmodernizmu” ma dwojaki charakter, a mianowicie, polega on na wznowieniu Kantowskiej idei wzniosłości, czyli kategorii z dziedziny estetyki, oraz sformułowaniu pojęcia zatargu, należącego przede wszystkim do obszaru etyki. W kontekście toczonych ostatnio dyskusji na temat granic przedstawialności – zwłaszcza w odniesieniu do polityki pamięci o Zagładzie – oba te pojęcia nabierają nowego, istotnego znaczenia.

By umiejscowić Lyotarda pomiędzy etyką a estetyką, prześledzić należy swą istną paronomazję, czyli zastępcze przesuwanie się trzech pojęć w całokształcie dzieła francuskiego filozofa, a mianowicie wzniosłości, zatargu oraz „żydów” (słowa pisanego małą literą). Przemyslenia na temat wzniosłości, czyli kategorii, która już u Kanta znajduje się na pograniczu etyki i estetyki, pojawiają się w wielu tekstach Lyotarda i osiągają punkt kulminacyjny w obszernym omówieniu *Krytyki władzy sądowniczej*, w książce *Lekcja na temat analizy wzniosłości*. Dokonując wnikliwej analizy tekstu Kanta, Lyotard interpretuje wzniosłość niejako wbrew literze dzieła niemieckiego filozofa, określając ją jako moment, który narusza architektoniczną konstrukcję władz umysłu oraz powoduje pęknięcie wewnątrz podmiotu (zamiast go zespalać, jak życzyłby sobie tego Kant).

Według Kanta, doświadczenie wzniosłości wynika stąd, że wyobraźnia nie potrafi przedstawić odpowiednika transcendentnej idei (takiej jak na przykład idea nieskończoności): napięta do granic, wyobraźnia niejako zapada się w przepaść i jest w stanie jedynie zasygnalizować swą niewspółmierność z tym, co przewyższa jej umiejscowienie przedstawiania. Klęska wyobraźni objawia się jako szok, „uczucie nagłego zatamowania sił witalnych”⁷, które przemienia się w jednoczesne doznanie bólu i przyjemności – bólu spowodowanego zagładą wyobraźni oraz przyjemności płynącej z wyłaniającego się przeczcucia, że istnieje „wyższa” sfera ponadmysłowa. Owo odczucie, że wyobraźnia niejako rozbija się o mur wyznaczający granice przedstawialności, nie zostaje zarejestrowane przez władze poznawcze,

⁶ Lyotard wyjaśnia, że wyraz „pogański” pochodzi od łacińskiego słowa *pagus*, oznaczającego „terytorium pograniczne, gdzie gatunki dyskursywne wchodziły w konflikt spowodowany różnymi sposobami łączenia zdań. To właśnie w ramach *pagus* tworzą się, a także rozpadają traktaty pokojowe (*pax*). *Vicus*, czyli dom, *Heim*, to obszar, w którym zatarg pomiędzy gatunkami dyskursywnymi pozostaje w zawieszaniu” (*Le Différend*, s. 218).

⁷ I. Kant *Critique of Judgement*, trans. by J.H. Bernard, Hafner Press, New York 1951, s. 82.

co oznacza, że afektywne doświadczenie wzniosłości nie pojawia się jako moment w kontinuum czasowym, nie zostaje zachowane w pamięci i nie staje się zaczątkiem konkretnego kształtu. Nieodtworzalna w schemacie przedstawialności wzniosłość „rozbija ramę, która scala wielorakość doznań oraz uchyla się schematyzmowi”⁸. Doświadczenie wzniosłości jest więc jedynie afektywnym świadectwem, że zachodzi wydarzenie przedstawiania, że umysł stara się, choćby bezskutecznie, nadać wrażeniom zmysłowym kształt i formę. Wzniosłość porzuca jednak piękno formy, której kontury wydają się oddalać w nieskończoność, hołduje zamiast tego bezkształtowi (*Formlosigkeit*) i pozostaje w bezustannym ruchu. Niemniej jednak, w ciągłym oczekiwaniu na wyłonienie się konkretnego kształtu, doświadczenie wzniosłości posiada niewyczerpane możliwości nadawania form i kształtów.

Lyotard powraca do teorii estetycznych Kanta, aby określić „kondycję postmodernistyczną”⁹. Kantowska analiza wzniosłości jako przedstawiania tego, co nieprzedstawialne przesycona jest nostalgią za nieuchwytną obecnością niewyrażalnego transcendentu (oraz, jak twierdzi Lyotard w artykule *Odpowiadając na pytanie: co to jest postmodernizm?*, tęsknotą za poprawną formą). Wzniosłość postmodernistyczna natomiast polega na przedstawianiu, w sposób negatywny, samego faktu, iż zachodzi „nieprzedstawialne”, a mianowicie minimalne wydarzenie, które Lyotard zapisuje za pomocą pytania *Czy to się wydarza? (Arrive-t-il?)*. Wzniosłość jest więc afektywnym świadectwem wydarzenia się pytania „czy to się wydarza?”, które dzięki temu, że jednak się wydarza, oddala groźbę „ostatecznej deprivacji”¹⁰. To, że się wydarza, twierdzi Lyotard, poprzedza pytanie natury poznawczej, odnoszące się do tego, co się wydarza: „Czy, raczej, pytanie poprzedza samo siebie [...]. Zdarzenie zachodzi jako znak zapytania, «poprzedzający» wydarzenie się tego pytania”¹¹. Zdarzenie jest proste, niezłożone i można je jedynie odczuć w stanie deprivacji – wewnętrznej ascezy czy wyrzekania się (Kant określa to „wyrzeczenie” terminem *Beraubung*, czyli odarcie podmiotu z wszelkich doznań natury patologicznej)¹². Nie odnosi się ono do nieosiągalnego, transcendentnego „tam”, lecz – wręcz przeciwnie – do t u i t e r a z zachodzącego wydarzenia, do inten-

⁸ J-F. Lyotard *Heidegger and the „jews”*, trans. by A. Michel and M.S. Roberts, University of Minnesota Press, Minneapolis 1990, s. 32.

⁹ *La Condition postmoderne: rapport sur le savoir* to tytuł przełomowej pracy Lyotarda, która ukazała się w 1979 roku (Les Editions de Minuit, Paris). Polski przekład: *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, przeł. M. Kowalska i J. Migasiński, Fundacja Aletheia, Warszawa 1997.

¹⁰ „Ostateczna deprivacja” to termin brytyjskiego filozofa Edmunda Burke’a, na którego powołuje się Lyotard (E. Burke *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, University of Notre Dame Press, London 1968).

¹¹ J-F. Lyotard *The Sublime and the Avant-garde*, w: *The Lyotard Reader*, s. 197.

¹² Termin „patologiczny” oznacza u Kanta, a więc pośrednio również u Lyotarda, „zmysłowy”.

sywności odczuwania. W jednym z późniejszych tekstów, zatytułowanym *Niewypowiedzalność, czyli zatarg sam w sobie*, Lyotard określa szczególne doświadczenie wzniosłości mianem „frazy afektywnej”: jest ona niewyraźna, gdyż nie przedstawia żadnego „uniwersum frazy”¹³ oraz zawsze zachodzi w czasie określonym przez „teraz”: „Odczucie pojawia się i zanika całkowicie w każdej zachodzącej chwili [...]. Za każdym razem jest ono absolutnie nowe”¹⁴.

Dlatego też to odczucie, które nowojorski malarz Barnett Newman nazwał onegdaj „odczuciem czasu”, jest problematyczne, jeśli chodzi o pamięć: w jaki sposób zapisać je w pamięci? W książce *Heidegger i „żydzi”* Lyotard powiada: „Tam, gdzie zachodzi wzniosłość (gdzie?), tam umysł przestaje funkcjonować. Gdy włącza się umysł, zanika wzniosłość. Podobnie jak śmierć, jest to odczucie niewspółmierne z czasem”¹⁵. Niemniej jednak, wskazuje ono, że coś, co wykracza poza świadomość, poruszyło władze umysłu, pozostawiając afektywne ślad.

W *Zatargu* Lyotard odwołuje się do kategorii wzniosłości, czyli do odczucia sygnalizującego istnienie dysonansu pomiędzy władzami rozumu a wyobraźnią jako władzą przedstawiania. Czyni tak po to, by pokazać, iż zatarg opiera się wszelkim próbom uchwycenia go w języku. Pierwsza *Nota na temat Kanta w Zatargu* wyszczególnia podstawowy konflikt zachodzący w każdym akcie przedstawiania pomiędzy poznającym podmiotem, odbierającym doznania afektywne, a „naturą”, czyli jego pierwszym interlokutorem. Podmiot „wie”, czy też raczej przeczuwa, że „coś” chce zostać wyrażone, lecz jest to niemożliwie w obrębie kategorii przestrzenno-czasowych. Nieokreślone doświadczenie wzniosłości sygnalizuje więc zatarg pomiędzy władzami rozumienia oraz odmiennością „natury”, która objawia się poznającemu podmiotowi w postaci różnorodnych doznań zmysłowych. Jest to swoiste uczucie, że „[i]stnieje pierwsza fraza, lecz nie pochodzi ona od podmiotu”¹⁶.

Lyotard definiuje zatarg jako „niestabilny stan oraz moment zachodzący w języku, podczas którego coś, co trzeba konieczności wyrazić, jest w danym momencie nieprzedstawialne”¹⁷. Dawanie świadectwa zakłada konieczność uszanowania doświadczenia heterogeniczności pomiędzy pojawiającymi się frazami, pomiędzy

13 Lyotard wyjaśnia: „Należy dodać, że nadawca i adresat są pozycjami dyskursywnymi przedstawionymi przez daną frazę. Mogą być one oznaczone lub nieoznaczone w danej frazie. Faza nie jest tekstem przekazywanym adresatowi przez nadawcę, od którego oboje są niezależni. Obie te pozycje dyskursywne, zaznaczone bądź niezaznaczone gramatycznie, jak również desygnat (*le référent*) oraz sens frazy umiejscowione są w uniwersum przedstawionym przez tę frazę” (*L'articulé ou le différend même*, w: *Figures et conflits rhétoriques*, dir. par M. Meyer, A. Lempereur, Université de Bruxelles, Bruxelles 1990, s. 27).

14 Tamże, s. 5.

15 J.-F. Lyotard *Heidegger and the „jews”*, s. 32.

16 J.-F. Lyotard *Le Différend*, s. 99.

17 Tamże, s. 29.

pozycjami (nadawcy, adresata, przekazu i desygnatu) w obrębie każdego „uniwersum frazy” oraz pomiędzy gatunkami dyskursywnymi. Chodzi o to, że w danym momencie zachodzić może tylko jedna fraza – pojawienie się danej frazy wyklucza zaistnienie jakiegokolwiek innej frazy, związek pomiędzy zachodzącą w danym momencie frazą a frazami należącymi do innych zbiorów frazowych jest agonistyczny. Ponadto, uniwersum każdej frazy jest naznaczone rozerwaniem związku pomiędzy nadawcą przekazu a jego odbiorcą. W trakcie pojawiania się dana fraza wchodzi również w konflikt pomiędzy różnymi gatunkami dyskursywnymi i gdy jeden z nich zaczyna dominować, pozostałe gatunki, jak również zachodzący pomiędzy nimi zatarg, zostają stłumione lub wręcz zniweczone. Zatem sam fakt, że zachodzi wydarzenie pojawiania się frazy w mowie, również zostaje stłumione. Celem gatunków dyskursywnych jest więc aktywne „zapominanie”, że to się wydarza jako fraza t u i t e r a z, w całej prostocie i poszczególności tego wydarzenia. Pozostaje jednak zatarg, który domaga się, by go wyrazić w języku. Jedy- nym potencjalnym łączem pomiędzy różnymi niewspółmiernymi frazami i gatunkami dyskursywnymi jest ów nieokreślony afekt, „nieme uczucie, które daje nam znać, że pojawia się zatarg, w który należy się wsłuchać”¹⁸. Proleptyczne „trzeba t o wyrazić”, określające zatarg, a w danej chwili sygnalizowane przez ciszę, jest właśnie tym, co wywołuje kolejne frazy, oddalając zagrożenie ostatecznej zagłady języka.

W *Zatargu* Lyotard zwraca szczególną uwagę na „frazę zobowiązania” (tryb rozkazujący, na przykład: „Słuchajcie!”), w której podkreślona jest obecność adresata, podczas gdy nadawca nie jest gramatycznie określony. We frazie zobowiązania, Ja Kantowskiego podmiotu transcendentnego, które – w ramach imperatywu kategorycznego – zarówno narzuca normę etyczną, jak i podporządkowuje się sformułowaniu: „należy czynić”, zawartym w tym imperatywie, zostaje wyparte ze swej uprzywilejowanej pozycji jako autor nakazu i zostaje poddane głosowi, który mu nakazuje.

„Zobowiązanie” jest więc frazą typowo żydowską, o czym świadczy talmudyczny nakaz „Usłysz, Izraelu!”. Żydzi, jak wyjaśnia Lyotard w *Heideggerze i „żydach”*, to społeczność, którą scala „prawo nakazujące posłuszeństwo wobec głosu Boga, które nie oszczędza im rozpaczy, jako że nie wiadomo, czego domaga się ten głos”¹⁹. Żydzi są więc narodem, który samym swym istnieniem daje świadectwo temu, że zachodzi wydarzenie boskiego nakazu, objawiającego się jako głos. By przekazać świadomość absolutnego charakteru tego zobowiązania, Lyotard cytuje Lévinasa, z jego *Czterech lektur talmudycznych (Quatres lectures talmudiques)*: „Czynią, zanim jeszcze usłyszą”²⁰. Imperatyw „Usłysz, Izraelu!” pozbawiony jest konkretnej treści, lecz zobowiązuje on adresata do sformułowania odpowiedzi. W tym sensie,

18 Tamże, s. 91.

19 J.-F. Lyotard *Heidegger and the „jews”*, s. 22.

20 J.-F. Lyotard *Le Différend*, s. 164.

jak twierdzi Lyotard, jest on antynomią zamkniętego aryjskiego konstruktu naracyjnego. W przeciwieństwie do frazy określającej żydowskie prawo, w której pozycje nadawcy i adresata przekazu są od siebie radykalnie oddzielone, w narracji aryjskiej wszelkie pozycje w obrębie uniwersum danej frazy skupiają się na pojedynczej nazwie własnej: „aryjski”. Mit aryjski sformułowany jest jako nakaz odnoszący się sam do siebie, ściśle zamykający krąg nadawców i odbiorców: „Jeśli jesteś Aryczykiem, wypowiedz, usłysz i poddaj się aryjskiej «pięknej śmierci» [...]. Gdy usłyszysz, przekaż lub wykonaj. Jeśli wykonujesz, przekaż lub usłysz. Jeśli przekazujesz, usłysz lub wykonaj. Następstwa są zawsze zwrotne”²¹. Czas przekazu z góry wpisany jest w mityczną przeszłość opowiadanych wydarzeń. Stawką narracji aryjskiej jest więc wykluczenie możliwości tworzenia nowych fraz oraz zasklepienie momentu zachodzenia frazy.

Nieprzypadkowo więc rozmaite próby wypowiedzenia niewyraźnej krzywdy, jakiej doznali Żydzi w następstwie Zagłady, oraz przywrócenia im ich zniweczonych „fraz” pojawiły się w postaci kolejnego nakazu: „Pamiętaj!” (*Zakhor!*). Pytanie, jakie należy zadać w kontekście Lyotardowskiej teorii formułowania zdań, brzmi następująco: co dzieje się z frazą „Pamiętaj!”, gdy zachodzi ona jako wydarzenie w języku? Czy nakaz ten jest logiczny, według praw rządzących językiem, czy jest on „sensowną frazą”? W holokaustowym gatunku dyskursywnym zatargi mnożą się na obrzeżach tej f r a z y p a m i ę c i, gdy nie jesteśmy jeszcze w stanie określić, co właściwie musimy pamiętać, lub w jaki sposób mamy l o pamiętać. W sformułowaniu „Usłysz, Izraelu!” adresat jest nazwany, podczas gdy imię (boskiego) nadawcy przekazu jest zakazane. Natomiast w nakazie „Pamiętaj!” adresat również nie jest nazwany. Kto jest tym adresatem? Czy występuje on w liczbie mnogiej czy pojedynczej? Choć kolejne zdania są logicznie konieczne, jako że według Lyotarda nawet milczenie jest frazą, sposób, w jaki adresat zdecyduje się na nią odpowiedzieć, jest dowolny. Zatem, poprzez analogię z przykładem Lyotarda zamieszczonym w *Zatargu*, gdy oficer wyskakuje z okopów z okrzykiem: *Avanti!* („Naprzód!”), na co żołnierze, którzy nie odczytują jego wypowiedzi jako rozkazu, odpowiadają *Bravo!* i pozostają w okopach, adresat frazy: „Pamiętaj!” może odpowiedzieć: „Dobrze powiedziane!” lub: „A co to mnie obchodzi?” i nie poczuć się osobiście zobowiązany. Tego rodzaju wypowiedzi wskazują na to, że adresat nakazu wycofuje się z pozycji odbiorcy we frazie, która miała zaistnieć jako fraza zobowiązania; nie posłuchał, nawet jeśli usłyszał. Fraza staje się zobowiązaniem tylko wtedy, gdy „adresat czuje się zobowiązany”²².

Po drugie, jeśli pozycja nadawcy nie jest gramatycznie oznaczona we frazie zobowiązania i pozostaje pusta, nieokreślona, kto jest nadawcą imperatywu „Pamiętaj!”? Kto nakazuje mi nie zapomnieć? Można sobie wyobrazić nadawcę jako głos dochodzący z komory gazowej w Bergen Belsen, tak jak w zacytowanym uprzednio wierszu Jerzego Ficowskiego, czy z bunkra w getcie warszawskim,

²¹ Tamże, s. 156.

²² Tamże, s. 160.

w ostatnich dniach powstania, a więc z miejsca nieuchronnej śmierci. W uniwersum frazy: „Pamiętaj!” nadawca nie może zaistnieć, jednak to właśnie ta nieobecność staje się źródłem nakazu. „Pamiętaj!” sygnalizuje więc absolutną transcendentność głosu, który nakazuje pamięć, podczas gdy rozziwu pomiędzy nadawcą a adresatem nie da się zniwelować. Fraza „Pamiętaj!” jest nieokreślona, nakazując nam uczestnictwo w „wydarzeniu pamięci”, choć nie posiadamy żadnych kryteriów, według których moglibyśmy zdecydować, kto posiada odpowiednie kompetencje, by wywiązać się z zadania przechowywania pamięci i dawania świadectwa.

Dawanie świadectwa nieokreśloności frazy „Pamiętaj!”, jak również samemu faktowi pojawiania się tej frazy w języku wymaga, byśmy uszanowali bezwzględna odmienność obszaru językowego, z którego wywodzi się ów imperatyw oraz abyśmy przyjęli do wiadomości, że nie da się go wyrazić w ramach znanych nam kategorii. W takim wypadku nikt, nawet ocalały, nie ma prawa nakazywać nam pamięci, czy też (o czym przekonaliśmy się w przypadku skandalu wokół książki Wilkomirskiego²³) osądzać, w jakim stopniu pamięć drugiego człowieka jest prawdziwa. Niemniej jednak, wielu z nas, zwłaszcza nauczycieli literatury Holokaustu, to właśnie czyni, gdyż uważamy się za kustoszów pamięci o Zagładzie. We wstępie do *Heideggera i „żydów”* David Carroll wyjaśnia, że książka Lyotarda ostrzega nas przed wynoszeniem Szoa do rangi moralnego absolutu. Tego rodzaju pietyzm nie jest zachowaniem pamięci, lecz „sposobem nadawania samemu sobie autorytetu wypowiedzania się, a tym samym uciszania tych, którzy rzekomo takiego prawa nie mają”²⁴.

Do czego odnosi się fraza: „Pamiętaj!”? Rzeczywistość, którą ona oznacza, nie jest w żaden sposób zaznaczona w samej frazie. Niemniej jednak, owo radykalne wyrugowanie tego, do czego fraza się odnosi, sprawia, że po nakazie wygłoszonym w trybie rozkazującym pojawiają się kolejne frazy, głównie sformułowania deskryptywne, które to opisują, być może w nieskończoność, zgodnie z przekonaniem: „Nigdy nie zapomnę tego, czy tamtego wydarzenia...”. Ma to miejsce na przykład w słynnym fragmencie *Nocy* Elie Wiesela – ocalałego, wybitnego pisarza i laureata Pokojowej Nagrody Nobla:

Nigdy nie zapomnę tamtej nocy, pierwszej nocy w obozie, która zmieniała moje życie w jedną długą noc, siedmiokrotnie przekłętą i siedem razy zapieczętowaną. Nigdy nie

²³ B. Wilkomirski *Bruchstücke*, Judischer Verlag im Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1995. Gdy wyszło na jaw, że książka Wilkomirskiego nie jest oparta na osobistych przeżyciach, *Fragmenty*, uprzednio zaliczane do kategorii wspomnień z Holokaustu, zostały zdegradowane do miana fałszerstwa i literackiego kiczu. Dylemat, co począć z książką, spowodował wycofanie jej z druku, najpierw przez wydawców niemieckich, a następnie amerykańskich. Wnikliwego sprawozdania ze skandalu dostarcza nam „ostateczny raport” Stephena Maechlera, oparty na historycznych badaniach nad życiem Wilkomirskiego, w książce *The Wilkomirski Affair: A Study in Biographical Truth* (Schocken Books, New York 2001).

²⁴ J-F. Lyotard *Heidegger and the „jews”*, s. X.

zapomnę dymu. Nigdy nie zapomnę twarzątek dzieci, których ciała w moich oczach unosiły się kłębam dymu ku cichemu, błękitnemu niebu.

Nigdy nie zapomnę płomieni, które na zawsze pochłonęły moją wiarę.

Nigdy nie zapomnę nocnej ciszy, która na wieki pozbawiła mnie chęci życia. Nigdy nie zapomnę tamtych chwil, które zamordowały mego Boga i duszę i obrócili w proch moje marzenia. Nigdy tego nie zapomnę, nawet gdyby przyszło mi żyć tak długo, jak samemu Bogu. Nigdy.²⁵

Lyotard stwierdza, że „Przyłączenie zdania, które jest komentarzem na temat nakazu do tego właśnie nakazu jest impertynencją”²⁶. Niemniej jednak, często wygłaszamy takie komentarze i w tym sensie nawet Wiesel jest „impertynencki”, choć taka zdrada wobec tego, co niewypowiedziane, jest nieunikniona. Jak pisze Lyotard: „W każdym razie, mówienie jest koniecznością”²⁷. Choć niewspółmierność pomiędzy frazą „Pamiętaj!” a wiedzą o Zagładzie jest nieuchronna, możliwości łączenia zdań z frazą pamięci są niezliczone. Od nas zależy, czy kolejne zdania przyczyniać się będą jedynie do propagowania hegemonii wiedzy, czyli kognitywnego gatunku dyskursywnego, a tym samym do stłumienia różni i zatuszowania faktu, że właśnie zachodzi fraza pamięci, czy też będą one nieść świadectwo nieokreśloności i w ten sposób wysuwać na plan pierwszy zachodzenie konfliktu: „Sam fakt, że zachodzi przedstawianie za pomocą danej frazy, nie może zostać przedstawiony w ramach tej frazy. [...] Lecz fraza, która po niej następuje, może przedstawić ten uprzedni moment przedstawiania i w ten sposób go usytuować”²⁸. W zdaniu, które następuje po danej frazie, możliwe jest więc stworzenie warunków sprzyjających zetknięciu się fraz pochodzących z odmiennych rodzin²⁹.

Śmiem twierdzić, że nawet „świadectwo” Binjamina Wilkomirskiego, pomimo że nie może być traktowane jako zapis prawdziwych wydarzeń, jest jednym z przykładów tego rodzaju przedstawiania, chociaż musimy odrzucić stanowczo roszczenia tekstu do autentyczności, czyli przynależności do gatunku zdań o charakterze poznawczym, autentyczności, która, zasadzając się na kryterium prawdy, zazwyczaj decyduje o tym, co stanowi możliwe do przyjęcia świadectwo. Dyskusje na temat Zagłady często przemieniają się w próby nadania wiarygodności faktom,

²⁵ E. Wiesel *Noc*, Wydawnictwo Państwowego Muzeum w Oświęcimiu, Oświęcim 1992, s. 39.

²⁶ J.-F. Lyotard *Le Différend*, s. 128.

²⁷ J.-F. Lyotard *Discussions or Phrasing after Auschwitz*, w: *The Lyotard Reader*, s. 364.

²⁸ J.-F. Lyotard *Le Différend*, s. 109.

²⁹ Amerykańska pisarka Avital Ronel wymienia film Clauda Lanzmanna *Szoa* jako przykład dzieła, które stwarza warunki takiego spotkania. Jako że film składa się z następujących po sobie wywiadów z ofiarami i oprawcami, którzy jednak nie spotykają się w kadrach filmu, choć opisują te same zdarzenia, silne emocje i odczucia, jakie film wywołuje w widzu, sprawiają, że to właśnie nie zamachem uprzednio niemożliwe spotkanie pomiędzy frazą żydowską i frazą nazistowską (A. Ronel *The Differends of Man*, „Diacritics” 1989 nr 3-4 (19), s. 65-75).

które odnoszą się do frazy „Pamiętaj!”, choć w ten sposób niweczmy ją jako frazę zobowiązania. Według Lyotarda, historia jako dyscyplina, która posługuje się zdaniami o charakterze konstatywnym, poznawczym, oraz objawia się nam jako składnica wiedzy, zapomina o wydarzeniu jako takim; musi zapomnieć, by utrzymać swój uprzywilejowany status. Lecz „cisza narzucona wiedzy nie narzuca jednocześnie ciszy zapomnienia. Narzuca ona odczucie”, czyli znak, że wydarza się coś, czego nie można wypowiedzieć w ramach „gry” dyskursywnej właściwej tej dyscyplinie wiedzy. Aby historyk mógł wstuchać się w milczenie emanujące z fraz, które zostały wyparte i trwają w zawieszaniu, którym nie dane było zaistnieć, musi on „zerwać z monopolem, jaki narzuca historii kognitywna rodzina fraz, i nadstawić ucha, by usłyszeć to, czego nie da się przedstawić w ramach określonych zasadami wiedzy poznawczej”³⁰.

Literatura Holocaustu często stara się wyrazić owo przygniatające milczenie, które zawisło nad frazą ocalałego. Dla przykładu, w sztuce pod tytułem *Stół* autorstwa Idy Fink, prokurator próbuje ustalić fakty dotyczące „akcji” Gestapo w getcie, w małym miasteczku na wschodzie Polski, podczas której wymordowano dwanaście tysięcy Żydów. Domaga się potwierdzających zbrodnię zeznań, które – według litery prawa – są niezbędne, by móc ukarać zbrodniarzy. Jednak zeznania świadków podczas przesłuchań nie potwierdzają się nawzajem i staje się coraz bardziej oczywiste, że prokurator nie otrzyma niezbitego dowodu zbrodni. Zamiast dowodu rzeczowego, świadkowie wygłaszają sądy o charakterze opisowym:

Grumbach: Plac był czarny od tłumy.

Prokurator: Przedtem powiedział pan, że ludzie zgromadzeni na rynku stali w głębi placu, *vis à vis* magistratu, i że pomiędzy zgromadzonymi a budynkiem magistratu była wolna, pusta przestrzeń.

Grumbach: Zgadza się.

Prokurator: A więc określenie „plac czarny od tłumy” nie jest całkiem ściśle. Ta wolna, pusta przestrzeń była – w odróżnieniu od przestrzeni zajętej przez tłum – powiedzmy: biała. Zwłaszcza że – jak pan wspomniał – nocą spadł świeży śnieg.

Grumbach: Zgadza się, panie prokuratorze.

[...]

Zachwacki: Ach, pan chce dowodów... Śnieg leżący na ulicach miasta był czerwony. Czerwony! Czy panu to nie wystarczy?

Prokurator: Niestety, panie Zachwacki, śnieg nie jest dowodem dla sędziów, zwłaszcza śnieg, który stopniał dwadzieścia pięć lat temu.³¹

Tego, co najważniejsze, a więc koszmaru przeprowadzonej przez Gestapo łapanki, przerażenia ofiar oraz ogromu mordy nie da się udowodnić. A jednak można je odczuć, czytając sztukę, pomimo braku dowodów rzeczowych. Niepojęty wymiar tragedii wyrażany jest przez chwile milczenia, zarówno ze strony zniecierpliwionego prokuratora, jak i widocznie skonfundowanych świadków, którzy daremnie

³⁰ J.-F. Lyotard *Le Différend*, s. 91, 92.

³¹ I. Fink *Stół*, w: *Ślady*, W.A.B, Warszawa 1996.

usiłują dostarczyć „dowodu”. W ten sposób fraza afektywna, niedopuszczalna w ramach historycznego gatunku dyskursywnego, opiera się przewadze fraz wiedzy.

Liotard oznajmia, jak wcześniej Adorno i inni, upadek estetyki „po Auschwitz.” Dodaje jednak, że sztuka istnieje nadal, nawet jeśli nie hołduje już pięknu i przekazuje jedynie „nicość” zachodzącego wydarzenia. Zadaniem artysty jest kontynuowanie sztuki poprzez dawanie świadectwa wydarzeniu się dzieła sztuki, które oznajmia jedynie swą własną nieprzedstawialność. Twierdzą, iż zwłaszcza w kontekście literatury i sztuki Holokaustu, ważne jest, abyśmy – nawet jeśli będzie to nieco naiwne – podzielili tę wiarę francuskiego filozofa. Często powołujemy się na Holokaust jako wydarzenie nieprzedstawialne *par excellence*, a więc oczywiście niełatwo jest analizować sposoby jego przedstawiania w kategoriach wzniosłości, określonego przez Kanta jako przedstawianie negatywne. Postanowiłam nie podążać tą drogą z obawy, że nawoływanie do konieczności przedstawienia tego, co nieprzedstawialne, w odniesieniu do Szoa stało się wręcz banalne i w zasadzie już nas emocjonalnie nie porusza. A jak przypomina nam Lyotard, ważne jest, byśmy zwracali uwagę na odczucia, na cały szereg wzniosłych uczuć, które sprawiają, że wciąż poszukujemy sposobów, by je wyrazić. Smutek (*der Kummer*), jak powiada Kant w *Krytyce władzy sądowniczej*, jest jednym z takich dojmujących odczuć, które wprawiają w ruch władzę umysłu³².

Pragnę dowieść, iż literatura i sztuka Holokaustu, jak również wywiązujące się wokół nich debaty, muszą uwzględnić zarówno „ból spowodowany przez milczenie”, jak i „przyjemność tworzenia” (Liotard), czyli afektywny paradoks wzniosłości. To pełne sprzeczności odczucie oznajmia nadejście niewypowiadalnej frazy „Czy to się wydarza?”, która, dając świadectwo „Pamiętaj!”, kwestionuje granice zarówno etyki, jak i estetyki. Litania makabrycznych wydarzeń w książce Wiesela porusza nas nie tylko z powodu dosłownego opisu palonych żywcem dzieci, ale również jako wydarzenie, jako modlitwa, tren żałobny, którego rytm, wraz z rytmem lektury czytelnika, zgłębia otchłanie bólu i rozpacz. W zupełnie inny, a jednak podobny sposób, w przypadku niektórych czytelników ujawnienie prawdy dotyczącej „wspomnień” Wilkomirskiego bynajmniej nie osłabia emocjonalnego wstrząsu, jaki powoduje to zastępcze świadectwo ludzkiego bólu, pograżonego w ciszy. Powróćmy więc do motywu ciszy.

Cisza, która spowodowała Lyotarda do napisania *Zatargu*, to milczenie ocalałych, którzy okazali się bezsilni wobec propagatorów kłamstwa oświęcimskiego (takich jak Robert Faurisson i jego poplecznicy), nie potrafiąc udowodnić – ponad wszelką wątpliwość – istnienia komór gazowych. Zatarg spowity jest w ciszę, jednak Lyotard twierdzi stanowczo, że ta cisza jest również frazą, w której stłumiono jedną lub więcej pozycji dyskursywnych. Milczenie w miejsce wypowiedzi może oznaczać niemożność wystowienia się, spowodowaną fizycznym lub psychicznym przymusem czy też odczuciem, że nie mam prawa na dany temat się wypowiadać, choć z drugiej strony, może być ona skutkiem niemocy języka wobec tre-

ści, których nie da się wypowiedzieć. Milczenie sygnalizować może również brak językowego desygnatu i tak właśnie interpretują milczenie ocalałych propagatorzy kłamstwa oświęcimskiego³³. I wreszcie, jak twierdzi Lyotard w *Heideggerze i „żydach”*, milczenie może oznaczać niemoc ze strony adresata czy też nieumiejętność słuchania, wsłuchiwanie się w głos ocalonego, tak jak stało się to w przypadku Heideggera i jego „tępej, ołowianej ciszy, która nie pozwala nic usłyszeć” i która tłumi nakaz czynienia sprawiedliwości. W każdym z tych przypadków milczenie nie oznacza zagłady mowy, lecz należy do języka i sygnalizuje, że niezbędne jest wypowiedzenie kolejnych zdań.

Motyw paraliżującej ciszy w następstwie Szoa, zmagania pomiędzy mową a milczeniem w świadectwach ocalałych oraz herkulesowego zadania wypowiedzenia kataklizmu za pośrednictwem języka, od lat znajduje się w centrum dyskusji na temat przedstawiania Zagłady. By znaleźć język, który opisałby zło wyrządzone ofiarom, oraz aby wykazać niesprawiedliwość, która uniemożliwia im konkretne dowiedzenie swych krzywd, muszą zostać wycofane negacje, które blokują ich frazy i powodują milczenie, a odbyć się to może poprzez nas, „wtórnych świadków”, którzy się w nie wsłuchujemy. Świadectwo Holokaustu dociera do nas z otchłani milczenia, pod groźbą ciszy ostatecznej, a my wypowiadamy to milczenie. Niemniej jednak, jeśli pytania dotyczące odpowiedzialności moralnej po Szoa dotyczą milczenia, nie możemy pominąć faktu, że w literaturze i sztuce Holokaustu oraz w dziennikach i wspomnieniach z Zagłady cisza jest również najsilniej oddziałującą figurą retoryczną, figurą wzniosłości, jak to opisał, wiele wieków przed Edmundem Burke, Longinus w traktacie *Peri Hupsos*.

Jednym z niezapomnianych przykładów takiej ciszy jest epizod w zakładzie fryzjerskim, podczas wywiadu z ocalałym Abrahamem Bombą, w filmie Lanzmanna *Szoa*, gdy były więzień obozu w Treblince i członek *Sonderkommando*, którego zadaniem było golenie kobiet pędzonych do komór gazowych, nagle załamuje się i nie jest w stanie, przez około pięć minut dręczącej ciszy, kontynuować sprawozdania. Z polskiej kinematografii przypomnijmy moment w filmie Andrzeja Wajdy pod tytułem *Korczak*. Po sekwencji przedstawiającej dzieci z sierocińca Korczaka w getcie warszawskim wtlaczane do wagonów bydłowych, przez kilka sekund widz ma przed oczyma jedynie pusty ekran – czyli coś w rodzaju filmowego odpowiednika frazy milczącej, frazy, która przywołuje imperatyw: „Pamiętaj!”.

W przypadku słowa drukowanego (pisanego) tego rodzaju cisza często zaznaczona jest wielokropkiem i w niektórych wspomnieniach ocalałych (jak na przykład w książce *Fragments of Isabella* autorstwa Isabelli Leitner) stanowi najczęstszy znak interpunkcyjny. W pamiętnikach z Zagłady, które pojawiły się w druku, a któ-

³³ W słynnym procesie Irving vs. Lipstadt, w którym rewizjonista, a uprzednio szanowany brytyjski historyk David Irving podał do sądu brytyjską historyczkę Deborah Lipstadt o zniesławienie, sędzia, wydając orzeczenie na korzyść Lipstadt, wykazał niezbicie, iż argumenty rewizjonistów są tego rodzaju interpretacją, przeprowadzoną „w złej intencji” i podszyte rasizmem.

re przeważnie pisane były w trakcie najkoszmarniejszych wydarzeń, trzy kropki oznaczają brakujące stronicie czy przerwane zdanie – wiele dzienników (jak na przykład *Pamiętnik Dawida Rubinowicza*³⁴) tak właśnie urywa się w pół zdania. Ponadto, składnia tekstów wywodzących się z Szoa nacechowana jest parataksą (zdania krótkie lub współrzędnie złożone), przez co odnosimy wrażenie, że rozpadł się porządek logiczny świata, opierający się na związkach przyczynowo-skutkowych. Jak zauważa Lyotard, odwołując się do słynnego porównania Ericha Auerbacha pomiędzy greckim i biblijnym stylem literackim³⁵, parataksa wskazuje na przepaść niebytu, która rozwiera się pomiędzy poszczególnymi zdaniami. W kontekście literatury Holokaustu, te właśnie minimalistyczne figury retoryczne wydobywają emocjonalną siłę przekazu i przywodzą nas na skraj tej przepaści, gdzie czytelnik doznaje szoku, że t o jednak zostaje wypowiedziane, że przecież czyta on następne zdanie, choć w miejsce t e g o miała być nicość. Według Lyotarda, parataksa to „połączenie, które zezwala na konstytutywne doświadczenie braku kontynuacji (lub niepamięci)”³⁶.

Stumienie frazy estetycznej w omówieniach literatury i sztuki Holokaustu oraz podporządkowanie jej kwestiom natury etycznej umożliwia dominację dyskursu etycznego. Zaanektowanie frazy „Pamiętaj!” przez etykę zaciera więc nader istotną różnicę zawartą w analogii pomiędzy zagładą ludzkiego życia a zagładą wyobraźni, która nie jest w stanie dostarczyć adekwatnego obrazu, choć przecież właśnie ta różnica, czy raczej zatarg, sprawia, że możliwe jest dalsze układanie zdań, niesienie świadectwa. Jak przypomina nam Lyotard w swej krytycznej analizie myśli estetycznej Kanta, przerzucanie mostów, jakiego dokonuje każda analogia, każde *als ob*, podtrzymuje rozziw właśnie poprzez próbę jego zniwelowania. Niemniej jednak czynniki natury estetycznej czy retorycznej często pomijane są w dyskusjach na temat sposobów dawania świadectwa z obawy, że zagłuszą one stojący na pierwszym miejscu imperatyw etyczny.

Twierdząc, że dawanie świadectwa tej konstytutywnej rozbieżności pomiędzy frazą etyczną a frazą estetyczną pozwala nam omawiać, uczyć i odczytywać literaturę i sztukę Holokaustu jako wydarzenia pamięci, a nie tylko jako przykład paradoksu „negatywnego przedstawiania”. „An-estetyka” Lyotarda, czyli zmagania filozofa na pograniczu etyki i estetyki, nakazują nam traktować doświadczenie pytania „Czy to się wydarza?” zarówno w sensie etycznego wyrazu doznanej krzywdy, jak i gestu estetycznego, gestu niespełanej wyobraźni, która przedstawia przede wszystkim „nicość” samego wydarzenia. Prawo rządzące frazą „Czy to się wydarza?” nie podlega żadnym regułom czy zdaniom preskryptywnym, ponieważ jest

³⁴ Ostatnie zdanie zapisane w *Pamiętniku* brzmi: „Gdy fura przyjechała, to była bardzo zakrwawiona. Kto” (*Pamiętnik Dawida Rubinowicza*, wstęp. J. Iwaskiewicz, posł. M. Jarochońska, Książka i Wiedza, Warszawa 2005, s. 96).

³⁵ Zob. E. Auerbach *Blizna Odyseusza*, w: *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, przeł. Z. Żabicki, PIW, Warszawa 1968.

³⁶ J.-F. Lyotard *Le Différend*, s. 104.

ono nieokreślone, a raczej w każdym momencie określa się na nowo. Lyotard nazywa – za Kantem, – wyobraźnią tę konstytutywną moc, która kieruje się prawem pozbawionym reguł i usiłuje je wyrazić: „Zadaniem wyobraźni nie jest jedynie wydawanie sądów estetycznych, posiada ona również moc stwarzania kryteriów – wciąż na nowo”³⁷. Wyobraźnia podąża nieskrępowana regułami, sięgając po coraz to nowe możliwości, po coraz to nową frazę. Jej zadaniem nie jest, jak tego być może życzyłby sobie Kant, spajanie różnorodności doznań w jedność podmiotu transcendentalnego, lecz wprawienie w ruch władz umysłu, poruszenie, dzięki któremu odczuwamy, że istnieje nieokreśloność. Takiego właśnie prawa domaga się: „Pamiętaj!”. Zachodzenie „Czy to się wydarza?” w „Pamiętaj!” pozwala frazie pamięci utwierdzić się, że jednak trwa, że nadal dajemy świadectwo. Wcale nie oznacza to, że wciąż jeszcze czekamy na Gertrudę Stein literatury Holokaustu czy Marcela Duchampa sztuki Holokaustu, by mogło się t o wydarzyć. Już się wydarzyło i wydarza się nadal, w wielu znanych mi pracach, choć w każdym takim momencie pamięci musimy zezwolić, by wydarzyło się na nowo.

Pamięć o Szoa w dniu dzisiejszym sparaliżowana jest groźbą, że zaginie ona wraz ze śmiercią ostatniego świadka, że już się więcej nie wydarzy. Stąd pośpiesznie zatuszowujemy ten lęk, powtarzając w kółko: „Nigdy więcej...”. Lyotard pisze: „Powiemy «co za okropna masakra, jakie to straszne...». Zawołamy «nigdy więcej!» i po wszystkim! Wypełniliśmy swój obowiązek”³⁸. W przeciwieństwie do takich ogólników, literatura Holokaustu j a k o b y (*als ob*) wypowiedzi frazę: „Pamiętaj!” t u i t e r a z, jako wydarzenie pamięci, podtrzymując je przy życiu. Właśnie to uporczywe opieranie się frazy pamięci jakimkolwiek jednorodnemu gatunkowi dyskursywnemu (opór, który między innymi objawia się tym, że literaturę Holokaustu trudno zaklasyfikować w ramach istniejących gatunków literackich) jest wyzwaniem rzuconym anonimowości pamięci o Szoa, przeciw bezosobowemu charakterowi faktów historycznych, które pogrążyłyby ją w zapomnieniu. Histeria spowodowana skandalem wokół fikcyjnych wspomnień Wilkomirskiego, to symptom lęku przed rozproszeniem się pamięci, gdy odejdą ostatni świadkowie. Rozpaczamy, czy rzeczywiście będziemy pamiętać, skoro nie potrafimy nawet dostrzec różnicy pomiędzy głosem autentycznej ofiary i plewami sfigowanej pamięci.

Ci z nas, którym zależy na pamięci, oczywiście obawiają się, że nie nastąpi kolejne zdanie po: „Pamiętaj!”, po tej pośmiertnej frazie, pochodzącej od zamordowanych ofiar, które nakazują nam, byśmy pozwolili im zaistnieć w języku. Miarą tego niepokoju jest wstrząs, „intensywność powodująca przemieszczenie ontologiczne”, właściwe wzniosłości³⁹. Tym samym wstrząs ten jest źródłem pozytyw-

³⁷ J.-F. Lyotard *Just Gaming*, trans. by W. Godzich, University of Minnesota Press, Minneapolis 1989, s. 17.

³⁸ J.-F. Lyotard *Heidegger and the „jews”*, s. 26.

³⁹ J.-F. Lyotard *The Sublime...*, s. 206.

nego odczucia, że zagrożenie zostało oddalone poprzez t u i t e r a z wydarzenia pamięci, które sygnalizuje przedział czasowy, w jakim zachodzi dawanie świadectwa. Daje nam ono pewność, że nie tylko konieczne są kolejne zdania, ale również, o czym wiedział już Edmund Burke, że „w naszej mocy leży tworzenie za pomocą słów takich kombinacji, jakie nie byłyby możliwe w żaden inny sposób”⁴⁰.

Heidegger i „żydzi” to w znacznym stopniu podjęta przez samego Lyotarda próba tworzenia zdań na obrzeżach frazy: „Pamiętaj!”. Lyotard wie, że niepamięć nie jest pochodną pamięci, lecz raczej tym, co poprzedza pamięć jako punkt początkowy, czyli konstytutywną niemożnością zapamiętania. Dlatego też zgodziłby się zapewne, że to, co nazwałam frazą pamięci, nacechowane jest nieokreślonością: pamiętamy jedynie, że c o ś pogrążyło się w mroku zapomnienia. Lyotard pisze „żydzi” małą literą, by odróżnić tę kategorię od „prawdziwych Żydów”, którym przyszło zapłacić najwyższą cenę za próbę wyeliminowania „wydarzenia” przez aryjskich morderców. Dla Lyotarda „żydzi” oznaczają to, co nieprzedstawialne, o czym Europa musiała zapomnieć, by ukonstytuować się historycznie i co w związku z tym opiera się podstawom myśli europejskiej. Owi „żydzi” to ludzie, którzy strzegą pamięci o tym, czego zapamiętać nie można, świadkowie owego nie-miejsca, w którym rodzi się ludzka myśl. Podobnie w artykule *Ocalały* Lyotard dowodzi, że „ocalały” jest zapisem frazy: „Czy to się wydarza?”, świadkiem, że „wciąż zachodzi coś nieokreślonego, gdy w zasadzie nie powinno mieć miejsca, nie powinno być w stanie, nie powinno było tego wytrzymać”⁴¹. Ocalały znajduje się więc w paradoksalnej sytuacji wobec mowy, gdyż poprzez samo swe istnienie daje on świadectwo, iż wyeliminowana została, zamierzona przez oprawców, możliwość jego nieistnienia, pozbawienia go możliwości wypowiedzania zdań.

Lyotard pisze, że „filozofia rozumiana jako system architektoniczny legła w gruzach, lecz pismo ruin, mikrologii, graffiti, wciąż jest możliwe”⁴². Filozofia jest dla niego gatunkiem dyskursywnym opierającym się na regule, której wciąż należy poszukiwać na nowo, a więc wzniosłość jest niejako kwintesencją filozoficznych poszukiwań. Lecz czy nie powinniśmy również zastosować tej definicji do Holocaustowego gatunku dyskursywnego jako pisma ruin, którego zadaniem, tak jak filozofii, jest dalsze formułowanie zdań bez żadnych reguł? Lyotard pyta: „A jeśli stawką myśli ludzkiej wcale nie jest konsensus a właśnie zatarg?”⁴³. Moim zdaniem, to samo pytanie odnosi się do literatury i sztuki Holocaustu, powołanej do życia „po Auschwitz”, w której połączenia pomiędzy następującymi po sobie frazami nie są określane przez reguły orzekające, w jaki sposób mamy pamiętać ofiary Szoa, lecz raczej przez ciągłe, niewyczerpane poszukiwanie takich reguł. Sztu-

40 Tamże, s. 205.

41 J-F. Lyotard *The Survivor, w: Toward the Postmodern*, ed. by R. Harvey and M.S. Roberts, Humanities Press, New Jersey 1993, s. 145.

42 J-F. Lyotard *Heidegger and the „jews”*, s. 43.

43 J-F. Lyotard *The Survivor*, s. 84.

ka pamięci od początku wywłaszczona jest przez nieokreśloność, którą jednak stara się uchwycić. Literatura Holocaustu nie zajmuje się głównie tym, czego chcemy się dowiedzieć, ale tym, co czujemy. Stawia nas przed dylematem, w jaki sposób przekazać można uczucia, którymi podzielić się nie da. Na ostrzeżenie Allena Dunna, że Lyotardowskie „porównanie artystycznej potrzeby bycia wciąż oryginalnym z wołaniem ofiary obozu o sprawiedliwość jest niebezpieczne”⁴⁴, można odpowiedzieć: „Tak, ponoszę takie ryzyko za każdym razem, gdy przyłączam swoje własne zdanie do: «Pamiętaj!», niemniej powinnam to uczynić”.

Lyotard proponuje tezę, że to, co niezapomniane, a co trwa uparcie w trakcie zapominania, przedstawione zostaje jedynie by znów nam umknąć, by znów pogrążyć się w niepamięci:

„Za każdym razem, gdy dokonujemy aktu przedstawiania, zapisujemy coś w pamięci, coś co mogłoby się wydawać świetną obroną przed zapominaniem. Wierzę, że jest dokładnie na odwrót. Tylko to, co zostało zapisane może zostać zapomniane, gdyż tylko wtedy możemy wymazać to z pamięci... Oczywiście, należy zapisywać, w słowach, w obrazach. Nie możemy uciec przed koniecznością przedstawiania. Ale co innego czynić po to, by uratować pamięć, a co innego, by zachować tę pozostałość, to niezapomniane zapomniane, w piśmie.”⁴⁵

Nieobecnego odnośnika frazy: „Pamiętaj!”, tak jak i „żydów”, nie da się zapamiętać jako takiego. Pamiętamy jedynie, że coś umknęło pamięci, że o czymś bezustannie zapominamy: jest to zjawisko równocześnie zachodzącej amnezji i *anamnesis*. Wydarzenie się frazy pamięci nie pojawia się na płaszczyźnie przedstawiania, lecz „ta właśnie nieobecność zezwała na ukazanie czegoś innego, owego sprzecznego odczucia pewnego rodzaju «obecności», która z całą pewnością nie jest obecna, lecz która musi zostać zapomniana, by mogła zostać przedstawiona. Jest to kwintesencja nie tylko artystycznej awangardy, lecz także „żydów”⁴⁶. Podczas gdy zwyczajnej pamięci po prostu udaje się zapomnieć, Lyotard, jak gdyby opierając się na jednej z chasydzkich opowieści Elie Wiesela, ostrzega nas, że „musi nam wystarczyć, że pamiętamy, że trzeba pamiętać, że powinno się pamiętać”⁴⁷.

44 A. Dunn *A Tyranny of Justice...*, s. 220.

45 J-F. Lyotard *Heidegger and the „jews”*, s. 26. Lyotard zaleca przedstawianie tego, co nieprzedstawialne, w sposób odbiegający od technik realistycznych oraz daje przykład filmu Lanzmanna jako być może jedynego dzieła, które przestrzega tej dyrektywy. Ta szczodra pochwała *Szoa*, choć niewątpliwie zasłużona, nie oddaje jednak sprawiedliwości wielu innym wymienionym dziełom, choćby inspirowanemu przez Holocaust malarstwu artystów takich, jak Mindy Weisel, Mordechai Ardon czy Samuel Bak.

46 Tamże, s. 4.

47 Tamże, s. 38. W powieści *Bramy lasu* Wiesel opowiada historię rabina, który pomimo że zapomniał słów modlitwy, prosi Boga, by uratował jego lud: „Następnie przyszła kolej na rabiego Izraela z Rydzyna, by przezwyciężyć trudności. Siedząc w fotelu, z głową wtuloną w dłoń, tak rzekł do Boga: «Nie potrafię rozpalic

Literatura Holocaustu – sztuka nadmiaru pamięci oraz ruin pamięci – staje się zapisem zatargu. Poszukuje ona sposobów wyrażenia niemożności zarówno zachowania w pamięci, jak i zapomnienia, choć oczywiście wiemy, obawiamy się, że to pójdzie w niepamięć. Twierdzą, że obecnym zadaniem literatury i sztuki Holocaustu, jak również zajmującej się tą tematyką filozofii, jest dawanie świadectwa wydarzeniu pamięci, frazie: „Pamiętaj!”, w taki sposób, by nie zdławić znaku zapytania nad: „Czy to się wydarza?”. Artysta, krytyk, nauczyciel jest stróżem pamięci, którego zadaniem jest wsłuchiwanie się w poszum różni i odczuwanie w samym sobie pęknięcia w strukturze pamięci, nawet jeśli wszystkie instrumenty do pomiaru siły wstrząsów uległy zniszczeniu, by użyć znanej Lyotardowskiej metafory sejsmicznej⁴⁸.

Gdy przestają działać instrumenty badawcze, a słowa zieją pustką, pozostaje nam „rozwarcie, którego nie da się poszerzyć, a które jest osądem, lekturą, uczeniem się, pisaniem, niezmaconym dorastaniem – u dziecka”⁴⁹. Lyotard pisze, że nie przez przypadek bohater *Nocy* Wiesela jest dzieckiem, lecz to samo powiedzieć można na temat wielu innych przykładów literatury i sztuki Holocaustu, poczynając od *Dziennika Anny Frank*, poprzez *Los utracony* Imre Kertésza i niesławną powieść Wilkomirskiego czy też prace malarskie, takie jak *Lalka z Auschwitz* Mordechaia Arдона. Wszystkie one usiłują pochwycić moment dziecięcego zdziwienia i w ten sposób uwolnić z pamięci to, co niezapamiętywalne, lecz przez to nieopogrzebane jeszcze przez pietyzm, który zawsze próbuje zaszufładować: „Pamiętaj!”. Powyższa refleksja miała na celu wykazanie, jak bardzo istotne jest, byśmy – właśnie dziś – wsłuchiwali się w: „Pamiętaj!”. Zakończę cytatem z komiksu Arta Spiegelmana *Maus*; może on posłużyć za krótki komentarz do Lyotardowskiego „zatargu” w obrębie kultury masowej. Spiegelman, dorosły syn ocalałych, posługuje się komiksem, by opowiedzieć o tragicznych przejściach swoich rodziców w gettach, a następnie w Oświęcimiu. Na jednym z rysunków, w tomie drugim, widzimy artystę podczas sesji psychoterapeutycznej, podczas której leczy się z depresji wywołanej niebawym sukcesem pierwszego tomu *Maus*. Terapeuta, który jest również jednym z ocalałych, stwierdza: „Tak czy inaczej, ofiary już nie

ofiarnego ognia i nie znam słów modlitwy. Nie mogę nawet znaleźć miejsca w lesie, gdzie należy rozpalić ogień. Potrafię jedynie opowiedzieć historię i to musi wystarczyć: I wystarczyło” (*The Gates of the Forest*, trans. by F. Frenaye, Holt, Rinehart and Winston, New York 1966).

⁴⁸ W rozdziale *Odniesienie, nazwa* Lyotard, próbując opisać, w jaki sposób ocalali doświadczają skutków katastrofy, posługuje się analogią z trzęsieniem ziemi, w którym zniszczone zostały wszelkie instrumenty do pomiaru siły kataklizmu, a więc nie można go opisać zgodnie z wymogami nauki. Przypomina mi to anegdotę z powieści Juliana Strykowskiego *Wielki strach* (Czytelnik, Warszawa 1990), w której członek rady starszych gminy żydowskiej prosi wójta o pomoc, gdyż ich wioska doszczętnie spłonęła. Wójt domaga się sprawozdania z pożaru, na co stary Żyd odpowiada, że sprawozdanie spłonęło razem z całą wioską.

⁴⁹ J-F. Lyotard *Heidegger and the „jews”*, s. 3.

żyją i nie opowiedzą nic ze swego punktu widzenia, może więc nie trzeba już więcej opowieści”. Autor i zarazem główny bohater komiksu odpowiada: „Mhm. Samuel Beckett powiedział: «Każde słowo jest jak niepotrzebna plama na ciszy i nicności»”. Kolejny rysunek jest „milczący” i zamiast „dymków” ze słowami tylko dym z papierosa unosi się nad głowami rysunkowych postaci. A jednak na następnym rysunku Art dołącza kolejne zdanie, przerzucając pomost nad przepaścią milczenia. Stwierdza: „Ale z drugiej strony, on to p o w i e d z i a ł”⁵⁰.

Abstract

Dorota GLOWACKA,
The University of King's College (Canada)

Lending an Ear to the Silence Phrase: Lyotard's Aesthetics of Holocaust Memory

Drawing on Jean-François Lyotard's concept of the *differend*, Glowacka points out a radical incommensurability between different ways of „speaking about Auschwitz”. She argues that Holocaust literature has become the site of the conflict between ethics and aesthetics, and she refers to this conflict as the *differend* between the aesthetic and ethical phrases. Holocaust remembrance today requires that we bear witness to this *differend*. In his writings on the sublime, Lyotard redefines Kant's category as the affective testimony to the happening of the event. In *The Differend*, he deploys the idiom of the sublime to communicate the *differend*'s resistance to representation, which can only be signaled through a silent feeling. Lyotard relates this silence to the silence imposed on Holocaust survivors' „phrase” by the regimen of knowledge. In Holocaust literature, however, „silence” is also a powerful rhetorical figure, the figure of the sublime. Yet, considerations that fall under the domain of rhetoric and aesthetics are often excluded from the debates about the Shoah since they are thought to be subservient with respect to the ethics of memory. Glowacka argues against the subsuming of aesthetics by ethics within „the Holocaust genre of discourse”: on the contrary, it is the force of the tension between them that constitutes the affective force of Holocaust literature. In this way, Holocaust literature bears witness to the continuity of Holocaust memory, to the life of the memory phrase „Remember!”

⁵⁰ A. Spiegelman *Maus*, t. 2, Wyd. Post, Kraków 2001.

Qui d'un ardant brasier tire son Alliment;
Ce qui donneroit Mort aux autres Creatures
Suppedite a nos Coeurs les douces nourriture,
Qui les font vivre au fort d'un Amoureux tourm.³

Miłość zatem jest ogniem i umieraniem, lecz to dziwne umieranie daje wciąż nowe siły, które podsycają życie. Kocham, więc żyjąc umieram. Tak mówi nie tylko Petrarca, lecz i jego mniej lub bardziej utalentowani uczniowie w odległej Sarmacji. „Jedno stąpieniem też tego podpieram, / żem żyw: acz konam, jeszcze nie umieram” – stwierdzi w płaczącym wyznaniu *Ad amicam* (w. 41-42) Anonim-Protestant⁴. „I żyć – umierać oraz muszę” – poskarży się Mikołaj Grodziński⁵. Zniesławiony w podręcznikach szkolnych, będący przekładem z *Ad un cadavere* Giambattisty Marina, sonet Jana Andrzeja Morsztyna *Do trupa* jedynie powtarza tę samą i jakże już w drugiej połowie XVII wieku konwencjonalną skargę:

Leżysz zabity i jam też zabity,
Ty – strzałą śmierci, ja strzałą miłości.
[...]
Ja się nie mogę, stawszy się żywiołem
Wiecznych mych ogniów, rozsypać popiołem
(w. 1-2, 13-14)⁶

Jeśli przyznamy się dziś do „umierania z miłości”, podejrzewani będziemy jedynie o niezbyt wyszukaną i z gruntu sentymentalną hiperbolę. Z miłości się nie umiera, dla miłości się żyje. Ta klisza języka erotycznego jest jednak hiperbolą tylko ze współczesnego punktu widzenia, w odniesieniu zaś do wiedzy i wyobraźni dawnych wieków staje się niepokojąco dosłowna. W tym świecie bowiem miłość jest egzystencjalnym, fizjologicznym, a nawet metafizycznym kryzysem, niebezpiecznym balansowaniem na granicy życia i śmierci. Dzieje się tak co najmniej z kilku powodów.

Nieszczęście, któremu na imię miłość, dopada człowieka poprzez oczy. Zgodnie z tradycją platońską przyjmowano, że proces widzenia jest aktywny, oczy emitują promienie świetlne. Jak pisał jeszcze w 1551 Wojciech Novicampianus w traktacie anatomicznym *Fabricatio hominis*, „widzenie powstaje przez [...] współpromieniowanie, mianowicie przez zbieg promienia wzrokowego i widzianego przedmiotu, które spotykają się w przezroczystym środku, tak że promień przenosi ze

Mirosława HANUSIEWICZ

Miłość i śmierć. O niektórych kliszach wyobraźni erotycznej w poezji staropolskiej

O viva morte, o dilectoso male,
Come puoi tanto in me, s'io nol consento
(*Canzoniere* CXXXII *S'amor non è,*
che dunque è quel ch'io sento... w. 7-8)¹

Sławne wersy sonetu Petarki *S'amor non è* są artykulacją jednego z najdawniejszych toposów miłosnych literatury europejskiej. Miłość, „rozkoszne cierpienie”, jest „żywą śmiercią”. Kochanek balansuje na cienkiej granicy między istnieniem a nieistnieniem, to samo uczucie wtrąca go nieodwołalnie w cielesność i zarazem odziera z ciała, jest najbardziej intensywnym doświadczeniem własnej egzystencji i jednocześnie poznaniem jej granic. W innym miejscu powie Petrarca: „Da mia morte mi pasco, et vivo in fiamme: stranio cibo, et mirabil salamandra...” (CCVII w. 40-41). W emblematyce europejskiej właśnie obraz salamandry często wyrażał ten paradoks; od czasów Pliniusza Starszego wiadomo przecież, że żyje ona w ogniu². W *Emblemata amatoria* Daniela Heinsiusa znajdziemy taką oto inskrypcję do ikonu przedstawiającego salamandrę w płomieniach:

Quel est le feu d'Amour? Sy vous voulez l'apprendre
Regardez le pourtrait de ceste Salemandre,

¹ Cyt. wg wyd.: F. Petrarca *Canzoniere*, ed. R. Antonelli, G. Contini, D. Ponchiroli, Torino 1992.

² *Naturalis historia* 10, 67. Por. także: „Istnieje zwierzę zwane salamandrą. Fizjolog powiedział o niej, że kiedy wejdzie do ognistego pieca, w całym piecu gaśnie ogień, a kiedy wejdzie do paleniska w łaźni, ono gaśnie” (*Fizjolog*, przeł. K. Jajdzewska, Prószyński i Ska, Warszawa 2003, s. 51).

³ Cyt. wg wyd.: D. Heinsius *Théâtre d'amour*, vollständiger Nachdruck der kolorierten *Emblemata amatoria*, hrsg. C.-P. Warncke, Köln 2004, f. 18.

⁴ Anonim-Protestant *Erotyki, fraszki, obrazki, epigramaty*, wyd. I. Chrzanowski, Kraków 1903.

⁵ Cyt. wg: A. Nowicka-Jeżowa *Siedemnastowieczne erotyki z kodeksu rękopiśmiennego „Historiae Jagellonicae” Mikołaja Grodzińskiego*, w: *Miscellanea staropolskie* 5, red. T. Ulewicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1980, s. 155-222.

⁶ J.A. Morsztyn *Utwory zebrane*, oprac. L. Kukulski, PWN, Warszawa 1971.

sobą z przezroczystego środka do oczu przyjęty przez siebie obraz”⁷. W emitowanych przez oczy promieniach kryją się *spiritus animales*, „duchy z ognia pochodzące”, jak nazwał je w swym medycznym poradniku Andrzej Glaber z Kobyliny⁸. Bywają one złowrogie, o czym do dziś pamięta choćby ludowy przesąd, każący chronić niemowlęta przed złym spojrzeniem. I właśnie miłość ma wiele wspólnego z owym niebezpiecznym porażeniem przez *spiritus animales* utajone w promieniach oczu. Trudno wskazać w literaturze europejskiej najwcześniejsze teksty literackie, w których owa świadomość znajdowałaby wyraz, ale niewątpliwie bez trudu można dostrzec go już u poetów *dolce stil nuovo*. „Veggio negli occhi de la donna mia/ un lume pien di spiriti d’amore” – pisał Guido Cavalcanti (XXVI, w. 1-2)⁹. Dyskursywnie jednak ów proces „miłosnej infekcji” dokonującej się drogą poprzez oczy opisze dopiero Marsiglio Ficino w czwartym rozdziale siódmej oracji z *Commentarium in Convivium platonis de Amore*, po nim zaś, już bardziej popularnie, Baltazar Castiglione w *Il libro del Cortegiano*. Objasniał Ficino, że

oko otwarte i utkwione w kimś wystrzeliwuje swe promienie w oczy osoby, która się znajduje blisko, i [...] za pomocą tych strzał, będących wehikułami duchów, kieruje do niej tchnienie krwi (*vapor sanguinis*), które nazywamy duchem. Tak zatruta strzała przenika oczy, a gdy wejdzie do serca tego, do którego kołaczę, szuka jego piersi jako swej właściwej siedziby.¹⁰

A zatem tak zaczyna się nieszczęście; ukryte w promieniach oczu zatrute strzały mieszają się z „tchnieniem krwi”, by uderzyć w duchowe i biologiczne centrum przyszłego amanta. „Oczy są więc ukryte jak na wojnie żołnierze czyhający w zasadzce; i jeśli kształt całego ciała jest piękny i pięknie złożony, przyciąga do siebie i nęci tego, kto patrzy nań z daleka, póki się nie zbliży; natychmiast zaś, gdy jest blisko, oczy wysyłają strzały i rzucają urok, jakby były trujące” – dopowie jeszcze Baltazar Castiglione¹¹. Nie należy zatem sądzić, że zakochujemy się w urodzie postaci, lśniących włosach i różanych ustach, a już pewnie najmniej w duchowych przymiotach wybranej istoty – to jedynie sygnały, które każą nam podejść bliżej. Decydujący i w zasadzie jedyny cios zadają oczy. I warto podkreślić, że już w cytowanych traktatach o miłości pojawia się w tym kontekście metaforyka militarna, aktywowane zostaje pole stylistyczne wojny i śmierci. Oczy zabijają, bo zarażają

⁷ Wojciech Nowopolski, autor „*Fabricatio hominis*” (1551), *pierwszego podręcznika anatomii w Polsce*, przekł. i wstęp S. Szpilczyński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1977 s. 97.

⁸ Andrzej Glaber z Kobyliny *Gadki o składności członków człowieczych z Arystotelesa i też inszych mędrcoń wybrane*, wyd. J. Rostafiński, Kraków 1893, s. 19.

⁹ Cyt. wg: *Poeti del dolce stil novo*, a cura di G. Contini, Milano–Napoli 1991.

¹⁰ M. Ficino *Commentaire sur le Banquet de Platon*, trad. M. Raymond, Paris 1978, s. 247.

¹¹ B. Castiglione *Il libro del Cortegiano*, con prefazione di L. Corio, Milano 1929, s. 228.

miłością, złowrogie „duchy” docierają do serca niczym zmutowany wirus. Jest w tym przekonaniu i w charakterystyce procesu zakochiwania się potencjał semantyczny, który każe myśleć o ukochanej czy ukochanym jako o złowrogim krzywdzicielu, nieprzyjacielu bądź czarowniku, częściej jednak czarownicy czyhającej na nieświadome serca i umysły. Nic zatem dziwnego, że odpowiedni paragraf poświęcony sposobom postępowania z tymi, którzy na skutek czarów zapadli na miłość, znajdujemy w piętnastowiecznym osławionym *Malleus maleficarum* Henryka Kramera i Jakuba Sprengera. W polskim przekładzie Stanisława Ząbkowica, wydanym w Krakowie w 1614 roku, jest to część zatytułowana *Lekarstwa służące uczarowanym w miłości*. Czytamy w niej, że „miłość nieporządna, jednego ku drugiemu, z trojkiej przyczyny pochodzić może: naprzód z nieostrożności oczu, potem z pokusy szatańskiej samej, na koniec z sprawy czarownic z szatanmi społecznej”¹².

To, rzecz jasna, poziom analizy i refleksji, który inspirował prześladowania i procedury inkwizycyjne. Nawet jednak i w subtelnym ujęciu Ficina miłość ma wiele wspólnego z inwazją, w której biorą udział demony i zaburzają równowagę psychofizyczną amanta¹³. Jeśli nie jest złem, to niewątpliwie okazuje się kryzysem, stanem niebezpiecznym i mogącym prowadzić do nieszczęścia, o ile rozum i duch nie zdołają zapanować nad niszczącą pasją.

Pamiętając o tych kontekstach, dość dosłownie wypada czytać narzekania poetów na śmiertelne strzały zadawane przez oczy dam. Anonim-Protestant, drugorzędny poeta polskiego renesansu, owszem, powtarza stereotypowe formuły, lecz są to stereotypy tyleż literackie, ile naukowe i fizjologiczne:

Jedno promyki, coć się w oczach błyszczą,
Ty serca ludzkie niepomału niszczą;
Temi więc wszytki do śmierci zabijasz,
Acz jedny trafiasz, a drugie też mijasz.

(3. *Alia ad eandem*, w. 27-34)

Oczywiście, przeświadczenie dotyczące natury procesu zakochiwania się „drogą poprzez oczy”, w istocie medyczne, będzie jednak obudowywane obrazami już czysto literackimi, z których najpopularniejszy okaże się obraz uzbrojonego po zęby Kupidyna czającego się w niewinnych oczach panny – w poezji staropolskiej, rzecz ciekawa, są to – wbrew zakorzenionemu stereotypowi – przede wszystkim oczy ciemne, „gagatkowe” (czyli w barwie ciemnego bursztynu), czarne, „jak węgle prawe”. Tam, jak pisze Zimorowic, Kupido instaluje swój niebezpieczny rymsztunek:

¹² *Postępek zwierchowny w czarach, a także sposób uchronienia się ich, i lekarstwo na nie w dwóch częściach zamykający [...] na polski przełożone przez Stanisława Ząbkowica...*, w druk. S. Kempiniego, Kraków 1614, s. 57.

¹³ D.A. Beecher *Quattrocento Views on the Eroticization of the Imagination*, w: *Eros and Anteros: The Medical Traditions of Love in the Renaissance*, ed. by D.A. Beecher and M. Ciavolella, Toronto 1992, s. 50-56.

oto nad piorun przeraźliwsze strzały
z twych oczu na mnie miecie bożek mały,
których ani się może człowiek schronić,
ani zasłonić.

Pieszczone dziecko, skąd wždy na mą mękę
tak mierne oko, tak żartką masz mękę?
W której to kuźni miękkie twoje strzały
hartu dostały?

Tyś winna, tyś mu oczu pożyczyla,
twego to wzroku, nie jego rąk siła,
[...]

(*Roksolanki* II, 17 w. 5-14)¹⁴

Szymon Zimorowic, poeta wyraźnie zafascynowany możliwościami obrazowymi i metaforycznymi, jakie daje przekonanie o promieniotwórczej naturze oczu, z upodobaniem będzie czynił je źródłem gromów i błyskawic, ognia wzniecającego straszliwe pożary. Lecz znów – pamiętajmy, że ogień miłości, Bożej czy ludzkiej, który tak intensywnie płonie w staropolskiej, a zwłaszcza barokowej poezji, może się okazać metaforą w znacznie mniejszym stopniu, niż skłonni bylibyśmy tego oczekiwać. W świecie siedemnastowiecznej wyobraźni (i wiedzy) człowiek wciąż jest mikrokosmosem, złożonym z żywiołów, i ogień w nim płonący okazuje się najzupełniej realny. „Przez gorączkę mnie ogień na śmierć pali” (*Decymka myśli świętych* IX, w. 29) – powie Stanisław Herakliusz Lubomirski, rozwijając temat owych żywiołów, które – choć współtworzą ludzkie ciało – w niepomyślnych okolicznościach „człowieka niejednego morzą” (w. 24)¹⁵. Także więc ogień miłości ma swoją rzeczywistość i na ogół nadmierną temperaturę. Erotyczne pragnienie podnosi ją i sprawia, że krew zaczyna wrzeć; gdy kochankowie zaznają fizycznego spełnienia, owa wrząca krew w organizmie mężczyzny przemienia się w nasienie, seksualna frustracja jednak, przy wciąż wysokiej temperaturze owego wewnętrznego ognia, prowadzi wszakże do ciężkiej choroby. Doprawdy, pochodnia Kupidyna okazuje się w dawnej poezji symbolem dużo mniej konwencjonalnym, niż moglibyśmy przypuszczać...¹⁶

Gdy oczy wypuszczają swe zatrute strzały i złowrogi ogień z wolna obejmuje ciało zakochanego, można już postawić diagnozę: to *aegritudo amoris*, choroba miłosna, na którą co najmniej od czasów Galena medycy na próżno szukają lekarstwa. Na ogół uważano ją za odmianę melancholii, której źródłem jest nierówno-

waga humoralna i zaburzenia wyobraźni oraz władzy osądu¹⁷. Na przełomie IV i V wieku Orybazjusz zestawiał jej najważniejsze symptomy: smutek, bezsenność, jadłowstręt, osłabienie całego ciała, puste oczy bez wyrazu, przyspieszony puls. Teoretyk miłości dwornej, Andreas Capellanus, w części trzeciej swego sławnego traktatu *De amore* przestrzegał przed tym, że z powodu miłości i spraw Wenery ciała ludzkie chorują, zakochani tracą apetyt, cierpią na bezsenność, pojawiają się groźne gorączki i szaleństwo¹⁸. Od XIII wieku dolegliwość ta – na skutek pewnych lingwistycznych nieporozumień związanych z przekładami pism Orybazjusza – nosi już nazwę *amor hereos* i zarówno przez Gerarda de Berry, jak i Arnalda de Villanova uważana jest za chorobę szlachetnie urodzonych, biorącą się zresztą ze zbyt wygodnego trybu życia i obfitości rozkoszy. Bo przecież jeśli ktoś traktuje swe ciało z odpowiednią surowością, temu miłość nie w głowie...¹⁹ Na ogół medycy zgadzają się co do tego, że choroba ma aspekt psychologiczny i fizjologiczny, a takie rozumienie jej istoty wpływa na zalecenia dotyczące kuracji. Awicenna na przykład sugeruje, by łączyć postępowanie, które być może nazwalibyśmy dziś „psychoterapią” (udzielanie amantowi dobrych rad) z terapią fizyczną (kąpiele, puszczenie krwi etc.)²⁰. Nieleczona choroba miłosna prowadzi niechybnie do śmierci. W czasach nowożytnych miłosna epidemia bynajmniej nie osłabła i nie stała się mniej interesująca dla medyków. Do połowy XVIII wieku w Europie Zachodniej wyszły drukiem co najmniej czterdzieści dwie dysertacje psychiatryczne, w których podejmowano zagadnienie choroby miłosnej.

I choć w Polsce, jak pisał Łukasz Górnicki, „z okna nie miłują”, a zdaniem niektórych medyków, żyjący w chłodnym klimacie Scyci i Sarmaci mniej byli podatni na *aegritudo amoris*, to przecież związana z nią topika pojawia się w literaturze polskiej niemal od pierwszej chwili, w której w ogóle zaczyna być w niej artykułowany jakikolwiek dyskurs miłosny. W istocie bowiem – rzecz ciekawa – opis symptomów choroby miłosnej starożytni medycy zawdzięczają poezji i literaturze. Miłość jest chorobą, cierpieniem i prowadzi do śmierci – oto motyw zasadniczy. Widzimy go na przykład w sporządzonej przez Kochanowskiego parafrazie utworu Katulla, choć nie Katullus pierwszy zestawiał ów katalog nieszczęść amanta:

Bo skoro najmniej wzrok skłonię ku tobie,
Słowa nie mogę domagać się w sobie;

¹⁴ Sz. Zimorowic *Roksolanki to jest ruskie panny*, wyd. R. Grześkowiak, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1999.

¹⁵ S.H. Lubomirski *Poezje zebrane*, t. I-II, wyd. A. Karpiński, Semper, Warszawa 1995.

¹⁶ Ph. Ford *Jean Salmon Macrin's „Epithalamiorum Liber” and the Joys of Conjugal Love*, w: *Eros et Priapus. Erotisme et obscénité dans la littérature néo-latine*, études reunites et présentées par I. De Smet et Ph. Ford, Droz, Genève 1997, s. 69-70.

¹⁷ M.F. Wack *From Mental Faculties to Magical Philters: The Entry of Magic into Academic Medical Writing on Lovesickness, 13th-17th Centuries*, w: *Eros and Anteros...*, s. 9.

¹⁸ A. Le Chapelain *Traité de l'amour courtois*, intr., trad. et notes par C. Buridant, Klincksieck, Paris 1974, s. 195.

¹⁹ M. Ciavolella *La „malattia d'amore” dall'Antichità al Medioevo*, Bulzoni, Roma 1976, s. 26-70.

²⁰ M. Peri *Malato d'amore. La medicina dei poeti e la poesia dei medici*, Soveria Mannelli-Messina 1996, s. 27.

Język mi zmilknie, płomień się w mię kradnie,
 W uszu mi piszczy, noc przed oczy padnie,
 Pot przez mię bije, drzę wszystkie i bladną,
 Tylko że martwy przed tobą nie padną.
 (Fraszki II, 91, *Do Amy*, w. 7-12)²¹

Klasyczny zestaw symptomów choroby miłosnej, o którym tu mowa, pochodzi ze sławnej „ody patograficznej” Safony, którą parafrazował Katullus w „*Ille mi par esse deo videtur*”. Ten właśnie tekst zainteresował poetę z Czarnolasu. Niewiele później deklaracje miłosnych dolegliwości prowadzących niechybnie do śmierci ukształtują się już w poezji staropolskiej w topos. Miłość bez cierpienia staje się retorycznie niewiarygodna, a prawdopodobieństwo zgonu amanta to zwykły argument mający zjednać przychylność dziewczyny. Może być formułowany serio i nie bez dramatycznego patosu, jak na przykład u Hieronima Morsztyna czy Mikołaja Grodzińskiego:

Patrzę olsnąwszy, wołam bez języka,
 W grób żywo idę – ratuj kto nędznika.
 (H. Morsztyn, *Związany miłością*, w. 3-4)

Dotądem cię nazwał sercem i żywotem,
 Teraz mą śmiercią nazwę, nazwę i kłopotem.
 Śmiercią nazwę, a słusznie, bo mię ciężko morzysz,
 Oczekiwając konam, rychłoli otworzysz.
 (M. Grodziński, „*Dotądem ci nazywał sercem i żywotem...*”,
 w. 1-4)

Ten sam argument jednak równie często pojawia się w wersji buffo, np.:

Moja dziewczyno, jużci ja umrę,
 Zbuduj mi, proszę, pod pierzyną trunnę.
 Jak zmartwychwstanę, tobie się dostanę,
 Moja dziewczyno, moje kochanie.
 (Lutnia wdzięcznej melodyj 18,
 Taniec „*Moja dziewczyno, coć po tym było?...*”,
 w. 285-288)²²

Oczywiście, jak uczyli medycy, miłosne spełnienie leczy z tej groźnej choroby i przymówki niedoszłych kochanków dadzą się zinterpretować jako prośby o niezbędne lekarstwo. Nieszczęśni! Nie wiedzą jeszcze, że śmierć czai się również w cielesnej rozkoszy.

W renesansowej Europie śmiała, zmysłowa erotyka najwięcej zawdzięcza inspiracji płynącej z odkrywanej na nowo poezji Katulla. Rękopis z X wieku, zawie-

²¹ J. Kochanowski *Dzieła polskie*, oprac. J. Krzyżanowski, PIW, Warszawa 1969, s. 198.

²² Cyt. wg: *Polska liryka mieszczańska. Pieśni – tańce – padwany*, wyd. K. Badecki, Lwów 1936.

rający poezje piewcy Lesbii, praktycznie nieznaną w wiekach średnich, odkryty został na przełomie XIII i XIV wieku i skopiowany, dzięki czemu wiersze Katulla najpierw pojawiły się w różnych rękopiśmiennych antologiach, później zostały po raz pierwszy wydane w Wenecji w roku 1472 przez Wendelina von Speyera. Wkrótce powstawać zaczęły liczne komentarze, m.in. Angela Poliziana, Battisty Guarina, Antonia Partenia i innych humanistów, często będące w istocie wykładami Katullusowej poezji, tak jak to było chociażby w wypadku Marc-Antoine’a de Mureta. To jego wykłady w Collège de Boncourt przyczyniły się do ukształtowania się swojej mody na Katulla, zwłaszcza u poetów Plejady, Ronsarda i Du Bellaya. Ale Katullus najsilniej oddziałł na poetów nowołacińskich – na Giovanniego Pontana, Marulla, Sannazara, Navagera, Buchanana, Secundusa; w drugiej połowie XV i w pierwszej połowie XVI stulecia z całą pewnością można już mówić o wyraźnym, bardzo charakterystycznym na poziomie zarówno tematyki, jak i stylistyki nurcie neokatulliańskim w poezji europejskiej²³. Będzie on miał swój typowy gatunek – *endecasyllabos*, w językach wernakularnych znajdujący prosty odpowiednik w krótkich wierszach jedenastozgłoskowych. Poruszy znamieny temat – zmysłową pieśczętę kochanki. Będzie go cechowało charakterystyczne słownictwo z obfitością deminutywów, prozaizacja wypowiedzi, repetycje i poliptoty, rozpoznawalne, motywy takie jak pocałunek czy wróbel (Lesbii), który w poezjach tego nurtu będzie czytelnym symbolem fallicznym²⁴. Wiersze neokatulliańskie dawały jakże nietypowy w poezji postpetrarkowskiej wzór miłości spełnionej, więcej – była to bardziej miłosna igraszka niż miłość, bardziej rozkosz i pieśczęta niż szlachetna frustracja.

Nurt neokatulliański okazał się bardzo istotny dla kształtowania się języka erotycznego w poezji europejskiej; w Polsce jego zwiastuny odnajdujemy dość wcześnie, w erotykach Mikołaja Sępa Szarzyńskiego. Autorzy najnowszego wydania krytycznego odkryli w tej tajemniczej kolekcji wierszy przekład jednego z neokatulliańskich wierszy George’a Buchanana (fraszka *Do Zosie*, *Er 2*, ma wzór w epigramacie *Ad Neaeram* ze zbioru *Endecasyllabon*, napisanego przez szkockiego humanistę w okresie portugalskim, nie cenionym zresztą przez niego samego zbyt wysoko)²⁵, a przecież znajdujemy tu też bodaj pierwsze w poezji polskiej wiersze o pocałunkach (*Er 7 Do Anusie*, *Er 18 Fraszka do Kasie*), które – znów za sprawą Katulla, w literaturze nowożytnej zaś Johanna Secundusa – również stawały się w okresie renesansu odrębnym gatunkiem (*basium*). Ten nurt nie zakorzeni się

²³ J. Haig Gaisser *Catullus and His Renaissance Readers*, Oxford University Press, Oxford 1993, s. 17-25, 67-150, 194.

²⁴ Ph. Ford *Jean Salmon Macrin’s...*, s. 68.

²⁵ M. Sęp Szarzyński *Poezje zebrane*, wyd. R. Grześkowiak, A. Karpiński przy współpracy K. Mrowcewicz, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2001, s. 239; por. R. Menzies Fergusson *Buchanan’s Erotic Verse*, w: *George Buchanan: A Memorial 1506-1906*, ed. by D.A. Millar, St Andrews–London 1907, s. 143-149.

zbyt silnie w poezji sarmackiej i zawsze nosić będzie znamiona literackiego importu, jak na przykład w marinistycznych erotykach Piotra Kostki czy Mikołaja Grodzińskiego bądź w poezji Jana Andrzeja Morsztyna, który przynajmniej jeden wiersz Secundusa niewątpliwie przetłumaczył (*Basium VI* to wzór wiersza *Do Jagi, Er 40*). Być może prześwietlające „pocałunkową” metaforykę platońskie i neoplatońskie koncepcje okazały się zbyt odległe od staropolskiej mentalności? Jeżeli nawet tak było, to mimo wszystko były one w Sarmacji znane, na co wskazuje sama literatura.

O ile zgon jest rozłączeniem duszy i ciała, to w dawnej kulturze miłosne karezy kochanków okazywały się niebezpieczną acz jakże kuszącą igraszką z Thanatosem. Niektóre wątki tradycji platońskiej, żywe w kulturze renesansu i baroku, utrwały przekonanie o tymczasowych i – by tak rzec – niezobowiązujących eskapadach duszy poza ciało. Okazją do tego był przede wszystkim sen, który – jak pisał Kochanowski – „uczy umierać człowieka”. We śnie może (pouczał o tym Ficino) nastąpić chwilowe odłączenie duszy od ciała (*vacatio*), tak że dostępne stają się dla niej doświadczenia intelektualne niezależne od zmysłowych²⁶. Takiemu rozstaniu z duszą sprzyjają jednak również inne okoliczności.

Do nich należy niewątpliwie pocałunek. Zarówno w tradycji judeochrześcijańskiej, jak i klasycznej wskazać można ślady przekonania, iż podczas pocałunku dokonuje się wymiana dusz. Platonowi przypisywano epigramat *Antologii Palańskiej*:

Dusza była na moich wargach, gdy całowałem Agatona.
Biedna dusza! Miała nadzieję, że przeniknie w niego.

W Kościele chrześcijańskim pocałunek pokoju – warto zaznaczyć, że był to pocałunek w usta – stał się symbolem wzajemnego przekazywania sobie Ducha, ożywającego mistyczne Ciało Chrystusa. Ta właśnie tradycja będzie żywa u pisarzy chrześcijańskich. U św. Ambrożego czytamy wyraźnie, iż „ci, którzy się całują, nie poprzestają jedynie na złączeniu warg, lecz zdają się przekazywać sobie wzajemnie ducha”²⁷. Oczywiście, wieki średnie będą miały do pocałunku stosunek co najmniej ambiwalentny. W tradycji miłości dwornej zachowa on wysoką pozycję symbolu związku damy i jej rycerza, przybierając formę bądź to znanego gestu rytuału feudalnego (w Prowansji), bądź intymnego pocałunku kochanków (na północy Francji). Jest znakiem życia i śmierci, jak ten, który w ostatniej chwili na zawsze złączy Tristana i Izoldę, ale jest też obietnicą, zapowiedzią bliższego związku i grzechem ciała. Tak traktują go średniowieczne penitencjarze, nie zawsze wszakże zgodne co do tego, czy jest on grzechem lekkim czy ciężkim. Ciężar grzechu zale-

²⁶ B. Otwinowska *Sen w poezji Jana Kochanowskiego*, w: *Jan Kochanowski 1584-1984. Epoka – twórczość – recepcja*, t. I, red. J. Pelc, P. Buchwald-Pelcowa, B. Otwinowska, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1989, s. 408.

²⁷ N.J. Perella *The Kiss Sacred and Profane. An Interpretative History of Kiss Symbolism and Related Religio-Erotic Themes*, Berkeley–Los Angeles 1969.

ży na przykład od miejsca, w którym kochankowie dopuścili się występku, oraz... od stopnia podniecenia samego grzesznika, na co zdają się wskazywać na przykład rozróżnienia wprowadzane w popularnym penitencjarzu Burcharda de Worms *Corrector sive Medicus* (XI w.):

Dedisti osculum alicui feminae per immundum desiderium, et sic te polluisti? Sic fecisti, tres dies in pane et aqua. Si intra ecclesiam hoc contigerat, XX dies in pane et aqua [...].²⁸

Jeśli badać właśnie penitencjarze, to stwierdzić można, że z upływem wieków pocałunek traktuje się z coraz większą tolerancją, a renesansowy neoplatonizm z nową siłą powróci do idei wymiany dusz w pocałunku. Ficino wprawdzie temat ten pominął, lecz pamiętać trzeba, że pisał on o intelektualnej miłości (przyjaźni) między mężczyznami, oczywiście rezygnującej z „niskiego” dotyku. Ale już u inspirowanych się neoplatonizmem autorów popularnych renesansowych traktatów o miłości idea wymiany dusz zostaje wyartykułowana bardzo dobitnie. Tak pisze o pocałunku Baltazar Castiglione:

[kochanka] cieszy złączenie z damą ust w pocałunku, nie ze względu na pobudzenie nieczystych pragnień, lecz dlatego, że czuje on, iż ten związek otwiera drogę duszom, które – pociągane jedna ku drugiej przez wzajemne pragnienie – na przemian przenikają z jednego ciała w drugie i tak się mieszają, że każde [z kochanków] ma dwie dusze, a zarazem jedna jedyna złożona z dwóch ożywia oba ciała.²⁹

Jakże podobne formuły znajdujemy w *Discorsi Annibale Romei* z 1586 roku:

pocałunek jest raczej połączeniem dusz niż ciał, bo przez pocałunek dokonuje się najrozkoszniejsze przejście najwyższych duchów z jednego serca do drugiego, dusze kochanków pozostają zespolone przez nierozzerwalny węzeł miłości, tak że z dwóch powstaje jedna, która – w ten sposób złożona – kieruje dwoma ciałami; dlatego pałający czystą miłością pragną dostąpić pocałunku jako prawdziwego zespolenia dusz.³⁰

Tak pojęty pocałunek można więc do pewnego stopnia traktować jako sakrament, w poezji erotycznej jednak idea wymiany dusz będzie aktywizowała raczej niereligijne, a – by tak rzec – mortualne konteksty. Bo jeśli dusza opuszcza ciało kochanka, to przecież może nie wrócić. A co począć bez duszy? I tu właśnie otwiera się nader rozległe pole poetyckiej eksploracji. Kochankowie, którzy dzielą się oddechem i zarazem wymieniają między sobą dusze, w ekstazie przekraczają granice zmysłowej rzeczywistości. Pocałunek staje się śmiercią, a zarazem reanimacją, jest utratą duszy i tożsamości, lecz w tym samym momencie również odrodzeniem

²⁸ Cyt. za: Y. Carré *Le Baiser sur la bouche au Moyen Age. Rites, symbols, mentalité à travers les textes et les images, XIe-XV^e siècles*, Paris 1992, s. 77.

²⁹ B. Castiglione *Il libro del Cortegiano*, s. 289.

³⁰ Cyt. za: R. Kelso *Doctrine for the Lady of the Renaissance*, Urbana–Chicago–London 1978, s. 139.

i transformacją. Kochankowie umierają dla samych siebie i odzyskują życie w osobie umiłowanego, pocałunek-śmierć otwiera ich na wieczność i ponownie sprowadza do świata żywych³¹. „Vita, iacebam / exanimis” – napisze w *Basium XIII* (w. 1-2) Secundus, rozwinie w kolejnych wersach obraz Styksu i Charonowej łodzi, do której wszakże kochankowi nie dane było wsiąść, bo wilgotny pocałunek Neery przywrócił go życiu: *Cum tu „suaviolum, educens pulmonis ab imo, / Afflasti siccis irriguum labiis”* (w. 7-8)³².

Ekstaza, ta miłosna i ta religijna, jest granicą śmierci i życia. Jeśli poeta nieznacznie obniży ton i stylistykę, motyw pocałunku-śmierci, w którym kochankowie tracą dusze, może otworzyć nowe przestrzenie znaczeń. Bo skoro całując, traci się duszę, to czyż nie jest on podobny do pojedynku, morderstwa, „zabójcu”? Tym bardziej, że i tu czasem leje się krew. O tym pisze jakże dobrze wykształcony na wzorach romańskich Jan Andrzej Morsztyn:

Kiedyś mi gęby, śliczna dziewczko, dała,
Dusza z ust moich w twoje przeleciała;
Nie ujdiesz skargi
Na twe śliczne wargi,
Że się bawią widomym zabojem;
Drugi raz gęby
Dawaj jak przez zęby:
Smaczna-ć ona, ale się jej bojem.

Przypomnij sobie, że podczas tej sprawy
Potok z warg moich przepuścił się krwawy,
Co było znakiem,
Że nieznacznym szlakiem
Serce, gospoda krwie, wzięło rany
[...]

(*Pieśni 15, Pocałowanie*, w. 1-13)

Miłosna pieszczota jest tu niewątpliwie agresją, „widomym zabojem”, tryska krew, a dusza przelatuje w usta „ślicznej dziewczki”. W barokowej poezji erotycznej śmiałość ekspresji często bierze się właśnie z owego uruchomienia leksyki bitewno-militarnej i połączenia jej z obrazowaniem naturalistycznym. To w końcu walka o duszę. W anonimowym polskim przekładzie sielanki Guarina *Pastor fido* chór śpiewa osobną pieśń na chwałę pocałunku, w którym „dwie dusze wiernie miłujących/ Mile się z sobą wzajemnie zbiegają”. Lecz ten z bohaterów, który pocałunku zakosztował, Myrtyllo, znów mówi już raczej o walce:

Już tu w te wargi dusza się zebrała,
Ergaście, wszytka już tu osiadała,

³¹ R.A. Gooley *The Metaphor of the Kiss in Renaissance Poetry*, New York–San Francisco–Bern–Baltimore 1993 s. 15-19.

³² Tamże, s. 19.

I życie tylko me w oczekiwaniu
Tych pociech było, w ustach całowaniu.
[...]
Czując śmiertelny raz, co mi zadały
Zabójcze wargi, gdy mnie całowały,
Małom zębami nie ścisnął, nie skrwawił
I z jej krwi pomście mej ofiarę sprawił.³³

Pocałunek jednak dopiero rozpoczyna miłosną bitwę. W *Orlandzie szalonym* w wersji Piotra Kochanowskiego Ryciaryn tak mówi o swej nocy miłosnej z Fior-dyspiną:

W bębny nie bito, w trąby trębacz nie grali,
Kiedyśmy bój miłości z sobą rozczynali;
Początkiem pierwszym były częste całowania
Naszej wojny, naszego onego potkania.
(XXV, w. 1-4)

Retoryczne odrzucenie owych wojennych trąb i bębnow czyni je tym głośniejszymi. Miłosna walka kochanków będzie jednym z tych najśmielszych obrazów barokowej erotyki, która, mieszając obrazy rozkoszy i cierpienia, przydawać im będzie szczyptę perwersji. Owszem, to w tym czasie pojawią się w naszej poezji obrazy gwałtu – w *Orlandzie szalonym* właśnie i w obu staropolskich przekładach *Amintasa* Torquata Tassa oraz w dość licznych fraszkach. Właśnie w owych żartobliwych fraszkach militarne i mortualne konteksty cielesnych igraszek przywoływane będą dość często. Mimo pozornego podobieństwa, nie ma tu jednak żadnego związku z miłosną ekstazą jako „małą śmiercią”, kolejnym neoplatońskim motywem, który na przykład u Szekspira i Johna Donne’a był metonimią erotycznego spełnienia. W poezji polskiej ten motyw pojawia się bardzo rzadko i tylko u najbardziej wyrafinowanych poetów, jak na przykład u Jana Andrzeja Morsztyna:

Taką uciechą będąc opojony,
Ulałem potem zapalone skronie
I ze wszystkich sił swoich obnażony
Padłem wpółmartwy na jej ślicznym łonie
[...]

(*Lutnia 41, Sen*, w. 9-12)

O! Gdybyż wolno równym powołaniem
Dla tej, której się ognie we mnie niecą,
Umrzeć, złożywszy pierwej usta z usty!

(*Lutnia 172, Do motyla*, w. 12-14)

Dla większości staropolskich poetów miłość cielesna bywa bitwą z racji czysto – by tak rzec – technicznych skojarzeń. I choć zna je dobrze także poezja ludowa,

³³ Cyt. wg: *Pastor fido albo Konterfekt wiernej miłości, z włoskiego języka przetłumaczony*, w druk. Ch. Laurera, Toruń 1722, s. 73-75.

nieobce były one przecież i Panu Podskarbiemu. *Coitus* to miłosna szermierka, więc dziewczynie, która jest „rozdawcą trosk” i „przyczyną śmierci” grozi się, iż może „polec tymże sztychem” od ciosu „pujnału” (*Lutnia* 136, *Żart do panny*, w. 2, 6, 10). W obscenicznym *Nadgrobkowi kusiovi* tytułowe orężę jest oplakiwane jako instrument krwawych potyczek z „wdzięcznymi pannami”, z których „żadna się z nim częstego potkania nie chroni / I sama się na taki sztych narazić spieszy” (*Fraszki* 8, w. 37-42). Częściej jednak źródła wyobraźni w sarmackich fraszkach obscenicznym są identyczne z ludowymi – metaforyka aktu miłosnego czerpie ze sfery kulinarnej, rolniczej, ogrodniczej, zoologicznej, muzycznej... Różnorodność bywa tu nieprzebrana i właściwie wszystko można skojarzyć z erotyką. Lecz nie ma to już nic wspólnego, rzecz jasna, z mistycznym tonem śmierci w ekstazie.

Staropolski język erotyczny w swej wersji stylistycznie „wysokiej” jest właściwie literackim importem, a proces przyswajania obrazowych klisz, które wypracowała poezja klasyczna i nowołacińska oraz średniowieczna i nowożytna poezja romańska, zaczyna się dopiero od Kochanowskiego³⁴. Konsternacja Łukasza Górnickiego, który nie bez zażenowania pomijał „przysprosniejsze” fragmenty dzieła Castiglione’a (wśród nich ten o pocałunku), dobrze świadczy o dystansie dzielącym staropolską kulturę miłosną od wzorów zachodnioeuropejskich. I stwierdzić trzeba, że w poezji staropolskiej proces adaptacji tych wzorów nie dokonał się w pełni. Ukształtował się język wyznania, skargi, miłosnej perswazji i uwodzenia, w niewielkim jednak stopniu uformowała się wysoka stylistyka służąca opisowi cielesnej pieszczoty, a więc erotyce w ścisłym sensie. Gdy przyjdzie mówić o miłosnym spełnieniu, poezja staropolska nieuchronnie zmierza ku rubasznemu *obscoenum*. W tym świecie obscenicznym jest, oczywiście, barwna, śmiała, zmysłowa, kipiąca wyobraźnią, ale też stylistyczna reguła tego, co niskie, przesuwa tak opisywaną miłość cielesną w obszar sprośnych żartów, dziedzinę niebezpiecznie bliską innym zwierzęcym zachowaniom fizjologicznym. I w tej dziedzinie ją zamyka.

A jednak neoplatońskie tajemnice miłości, choć tylko częściowo, odsłoniły się przed poezją polską właśnie w dobie staropolskiej i stały się fundamentem jej stylu „wysokiego”. Obrazowe klisze wpisane w pole semantyczne i stylistyczne miłości jako żywej śmierci są tu, jak w innych literaturach europejskich, odniesione do konkretnych przeświadczeń filozoficznych bądź nawet medycznych dotyczących natury miłości. Bo ta rodzi się z zatrutego spojrzenia, goreje żywym ogniem, wyniszcza śmiertelną chorobą, pozbawia duszy w ekstatycznych pieszczotach... Doprawdy, straszną rzeczą jest miłość. Miłość jak śmierć. Może i lepiej, że w sarmackich ogrodach fraszek ostatecznie jednak triumfowało życie.

Abstract

Mirosława HANUSIEWICZ,
The John Paul II Catholic University of Lublin

Love and Death. Some clichés of erotic imagination in Polish Baroque poetry

This article presents cultural and literary-historical conditions for the *topos* of dying of love, or, Love as Death, as an erotic language cliché. As a starting point, it is indicated that despite any appearances, the formula is not hyperbolic in nature, as it refers one to the Ancient medical knowledge and the conviction – also developed in the Mediaeval and modern-age culture – that love is a *sui generis* existential crisis, a sort of sickness attacking the lovers' souls and bodies. Also, subsequent stages of erotic initiation tended sometimes to be interpreted as moments of momentary parting of the soul and the body, moments of ecstasy that was, after all, essentially affiliated with death. The present article shows how such convictions concerning love inspired poetic images in Old-Polish verse, and how convictions like those penetrated into Polish poetry from foreign literatures, particularly owing to the Renaissance neo-Catullian current and Romanesque patterns.

³⁴ Na temat języka i wyobraźni erotycznej w poezji barokowej obszerniej piszę w książce *Pięć stopni miłości. O wyobraźni erotycznej w polskiej poezji barokowej*, Semper, Warszawa 2004.

Roztrząsania i rozbiory

Opowieść o poezji, która chce się przedrzeć do rzeczywistości

Tytuł książki Marka Zaleskiego *Zamiast*¹, poza zręczną aliteracją, która wiąże go z nazwiskiem autora, tyleż wskazuje kierunek interpretacji dzieła Miłosza, co budzi odczucia ambiwalentne. Bo „zamiast” sugeruje ekwiwalent, a doświadczenie podpowiada, że surogaty bywają mniej doskonałe od tego, co zastępują, że owo „zamiast” to zazwyczaj ledwie namiastka oczekiwanego. Dalej: zważywszy na nazwiska dla tej książki najważniejsze (Miłosza będącego jej bohaterem i Zaleskiego, autora znanych i uznanych tekstów o twórczości noblisty) owo „zamiast”, jako tytułowa rekomendacja pomieszczonych tekstów, pobrzmiwa nieco asekuracyjnie. Nasuwa myśl o udanej skromności (pokorze?) – to prawda, rzadkiej dziś w literaturoznawczym świecie, ale jednak kokieteryjnej. Pisanie Zaleskiego od lat doskonale zestraja się z pisanem Miłosza, wcale nie jest „zamiast” – jest na swoim miejscu, dobrym i zasłużonym, szczególnie dla miłoszologii.

Spieszę dopowiedzieć, że niepokój wywołany tytułem był chwilowy, bo w tekście *Zamiast wstępu* autor precyzuje zwołujący na manowce zakres tytułowego słowa – precyzuje po Barthes’owsku i po Miłoszowsku:

Jeśli ktoś tak mądry i wrażliwy jak Roland Barthes powiada, że tekst literacki jest miejscem bardzo szczególnej komunikacji i tak naprawdę w niczym nie może nam pomóc, bo służy przede wszystkim samemu sobie, jest „tam, gdzie nas nie ma”, to nie pisze tego ze złą wiarą ani nie kłamie. Również w świecie Miłosza literatura jest bardzo zawodną instancją: zawsze jest tylko [...] zamiast czyjejs obecności, zamiast tego, „jak było naprawdę”. (s. 6)

Sens owego „zamiast” najdobitniej jednak wybrzmiewa w rozdziale o tym tytule (przedostatnim), gdy uzyskuje wykładnię Maurica Blanchota. Z jego bowiem „on-

¹ M. Zaleski *Zamiast. O twórczości Czesława Miłosza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 275. Kolejne cytaty lokalizuję w tekście.

tologią literatury” zderza Zaleski, dość ryzykownie a – jak się okaże – nader przekonywająco, zapatrywania Miłosza:

Zatem język, zdaniem Blanchota, obdarzony jest podstępą ambiwalencją: siłą anihilacji i siłą pozorów przywracania. Co zjawia się w języku, pojawia się z a m i a s t rzeczywistości [...] Coś znika z rzeczywistości, aby pojawić się w tekście. Pisanie powołuje do życia literaturę, ale usuwa w niebyt świat [...]. Pisanie jest więc meblowaniem pustki i zanikaniem. (s. 205-206)

Tytułowe „zamiast” powraca w rozmaitych wariantach, w kilku miejscach książki, zgrabnie ją segmentując, w niby-refrenicznych powtórzeniach dokonując kolejnych odsłon swoich znaczeń – tych zawierających się w dziele Miłosza i tych, które wyprowadza ze słowa tego (lub ze stosowanych do metodologii) Zaleski. „Zamiast”, występujące tu w charakterze dyskretnego łącznika pomiędzy omówieniami wielu utworów noblisty (wierszy, poematów, esejów, powieści, *Abecadeł...*) i rozmaitych ich aspektów, wybrzmiewa zarazem wielokrotnie jako pointa, tyleż domykająca sens myślowego wywodu, co przedłużająca jego trwanie o niewypowiedziane, a sugerowane treści:

Dlatego chyba Miłosz swoją książkę uznaje w końcu za coś w sobie sprzecznego i nieoczywistego, za rzecz napisaną „zamiast powieści, zamiast eseju o dwudziestym wieku, zamiast pamiętnika”. W *Innym abecadle* nawet znane słowa i pojęcia pod piórem Miłosza często stają się, wbrew naszym przyzwyczajeniom i oczekiwaniom, hieroglifami tego, co nieoczywiste, czyli znakami z alfabetu rzeczywistości. (s. 120)

Jest w nim ciągle głód życia, a czułość i gniew czyni go naszym współczesnym, ba, nawet dzieckiem epoki, w której słowem-zakłębieniem otwierającym drzwi do pokoju, gdzie ukryto prawdę o naszych czasach, będzie – być może – właśnie gorzkie słowo „zamiast”. (s. 121)

To, co znajdzie się w poetyckim przedstawieniu, jest zawsze z a m i a s t rzeczywistości. [...] Nasza wiedza o właściwej językowi retoryczności staje się sprawczynią deziluzji. (s. 240)

W czytaniu Miłosza, dzięki jakości tej literatury, owo „zamiast” niesie prawdziwą satysfakcję. W czytaniu Zaleskiego o Miłoszu – także. Bo Zaleski, jak na rasowego badacza przystało (jak sam przyznaje: zakosztował już „owocu z literaturoznawczego drzewa wiadomości dobrego i złego” – s. 6.), uzbrojony w potężną erudycję, zawsze mający na podorzędziu gotowe narzędzia i ważne konteksty, czyta Miłosza mądrze i z empatią. Empatię podkreślam, gdyż stanowiąc nie tak częsty komponent specjalistycznych interpretacji, skądinąd metodologicznie sprawnych i ważnych, gwarantuje dobrą ich „temperaturę”, niekoniernie pulsującą emocjami interpretatora (to naukowym tekstom zawsze szkodzi), za to odsłaniającą, by tak rzec, jego drogę poszukiwania, troskę o odczytanie – możliwie najwierniejsze, wieloaspektowe – sensów, o które toczy się gra. A w przypadku książki Zaleskiego są to sensory wyprowadzane na drodze licznych pytań stawianych pojedynczemu utworowi, sytuowanemu wobec całości dzieła Miłosza i szerzej, hermeneutycznie, wobec kręgu kulturowych odniesień, precyzyjnie wykreślonego dla potrzeb każdego tekstu, sygnowanemu nazwiskami-znakami, za którymi stoi określony świat

topogląd czy też pogląd literaturoznawczy. Dodam, że rozpiętość przywoływanych odniesień, lektur i metod jest imponująca, od literatury przez filozofię, teologię, antropologię, historyczno- i teoretycznoliterackie konteksty, po pouczające wy-cieczki na teren nauk ścisłych, np. do teorii newtonowskich i postnewtonowskich, gdy potrzebne są do „rewidującej” analizy zapatrywań Miłosza w *Ziemi Ulro*.

Interpretacyjna empatia Zaleskiego, którą cenię, jest w jego pisaniu o Miłoszu „poręczeniem dobrej woli”, „rękojmią otwartości” na tekst, na zaszyfrowane w nim znaczenia, które tak łatwo wypaczyć (lub nadinterpretować) z pomocą zgrabnie stosowanych metodologii. Jeśli brzmi to naiwnie – trudno, godzę się na zarzut prostoduszności, bo stawką jest tu dla mnie ranga literatury, która bywa w dzisiejszym literaturoznawstwie spychana na drugi plan, ustępując miejsca teorii, przecieź wobec niej służebnej. Zatem niekłamana wrażliwość interpretatora, ujawniająca się na różnych poziomach jego wywodu, przekonuje mnie, iż – by użyć określenia bliskiego Zaleskiemu Barthes’a – jeśli „nieposzanowanie”, „sponiewieranie”² tekstu, jego maksymalne rozwarstwienie jest niezbędnym warunkiem prawomocnej interpretacji, drogą do odsłonięcia jego wielości, to dokonuje się ono w dobrej wierze, w celu wydobywania urody i mądrości tekstu artystycznego stanowiącego przedmiot dociekań, nie zaś dla popisu erudycyjnego krytyka, demonstrującego metodologiczną sprawność.

Nie ma wątpliwości, że metodologiczna sprawność jest walorem postępowania Zaleskiego. Narzędzia, które stosuje do czytania-pisania Miłosza są rozmaite, dobrze (choć momentami zaskakująco) dobrane. Uderza to szczególnie w końcowych partiach książki, gdzie królują Maurice Blanchot, Jaques Derrida, Harold Bloom... To zresztą dziwić nie może: na tę książkę, co potwierdza *Nota bibliograficzna*, złożyły się artykuły pisane przez ponad dwadzieścia lat – czego konsekwencją jest nie tylko panoramiczny obraz dzieła Miłosza, systematycznie zgłębianego przez Zaleskiego, ale i swoisty zapis własnej „drogi twórczej” badacza, napotykanych przezeń metodologicznych fascynacji i teoretycznych mód, które podsuwały rozmaite klucze analityczne.

Owe zmieniające się metodologie, oczywiście niezbędne dla umocowania (wyprowadzenia?) kolejnych tez, często jednak hermetyczne, omawiane szeroko i wcale nie sprzyjające klarowności wywodu, nie przesłaniają w książce ani tekstów Miłosza, ani – by tak to ryzykownie określić – „podmiotowego” sposobu ich prezentacji, dyktowanego pasją zauroczonego i rozumiejącego czytelnika. Zaleski nie chowa się za gardą teorii, nie kryje swojej – ludzkiej po prostu – fascynacji lekturą Miłosza, fascynacji może nawet momentami cenniejszej od zaangażowania literaturoznawcy, bo bezinteresownej, autentycznej, dowodzącej siły tego dzieła. Powiada między innymi:

Autor *Ocalenia* należy do tych twórców, którzy swoich czytelników pozostawiają z nadzieją, że literatura – a już poezja w szczególności! – choć nie wywołuje w świecie żad-

² Por.: R. Barthes *S/Z*, Seuil, Paris 1970, s. 21-22.

nych widocznych następstw, to jednak sprawia, że istnieje on dla nas „bardziej”: jakby w stopniu wyższym. Prawdziwie i problematycznie, obiecując i niepokojąc. I tak też świat istnieje dla mnie w pisarstwie Miłosza. (s. 5)

Czym jednak wytłumaczyć tajemniczą i krzepiącą pewność, że z tej powieści (*Dolina Issy* – dop. mój. D.O.-W.) nie tyle dowiaduję się o rzeczywistości więcej, co dowiaduję się o niej b a r d z i e j, że jawi mi się ona w stopniu wyższym, aniżeli gdy tkwię w niej na co dzień? I że chciałbym ją kiedyś przeżyć jako swoją własną? (s. 40)

Książka Marka Zaleskiego składa się z czternastu rozdziałów, pośród których znakomita większość skupia się na aspektowej interpretacji (przez pryzmat wyodrębnionego problemu, istotnego i oryginalnie rozpatrzonego) pojedynczego tekstu. Rozdziały początkowe tak są ułożone, że dobrze obrazują genologiczną rozpiętość twórczości Miłosza oraz – pośrednio – dzieje jego polskiej recepcji po Noblu: od poezji, przez *Dolinę Issy*, eseje, *Ziemię Ulro*, *Rok myśliwego*, *Inne abecadło*, „piosenki” (rozdział dziewiąty, z ciekawą, osadzoną w rozległym kontekście kulturowym i historycznoliterackim analizą wierszy z piosenką w tytule, lub „odwołujących się przez sposób swojej organizacji” do tego gatunku).

Zarazem eksponowane w interpretacyjnym wywodzie zagadnienia, wyrastające z utworów Miłosza, układają się w przegląd istotnych „składników” jego dzieła, stanowiąc niemal katalog cech, zagadnień, pytań i konstatacji dla tej twórczości zasadniczych, dających obraz jej specyfiki. W początkowych rozdziałach Zaleski stawia także – i po części rozstrzyga – kwestie problematyczne (zwłaszcza w początkach krytycznej recepcji noblisty), sytuujące Miłosza wobec klasycyzmu i romantyzmu. Do tych wątków wielokrotnie zresztą powraca w różnych partiach książki, czasami na marginesie innych tematów, umacniając nowymi argumentami swoje wnioski wcześniejsze. *Notabene*, to powracanie do problemów, pytań pojawiających się w interpretacji Miłoszowego dzieła, jest stałą „zasadą kompozycyjną” *Zamiast*: kolejne rozdziały wchodzą tu ze sobą w dialog, dopowiadają wcześniej postawione kwestie, rozwijają je lub posilkują się wcześniejszymi uzgodnieniami.

Tak jest w przypadku rozważań nad uwikłaniem Miłosza w romantyzm, szczególnie zaś jego literackich i biograficznych paraleli z Mickiewiczem (także świadomie kreowanych). Te zagadnienia najpierw są omawiane (a w części zaszyfrowane) w czwartym rozdziale, stanowiącym recenzję książki Elżbiety Kiślak *Walka Jakuba z aniołem. Czesław Miłosz wobec romantyzmu*, a potem – pogłębione i rozwinięte w formę znakomitego studium – pojawiają się w rozdziale końcowym *Arcywzór biografii poety* (z kapitalną pointą w postaci przywołanej koncepcji Harolda Blooma). Także rozdział *Miłosz, poeta powtórzenia* (to bez wątpienia jeden z najważniejszych tekstów Zaleskiego) powtarza tezę naszkicowaną w rozdziale wcześniejszym, w krótkiej refleksji nad książką *Tb*. Omówione tam wątki, już na prawach sygnałów, powracają w rozdziale trzynastym, będącym arcyciekawą, prawdziwie odkrywczą interpretacją *Orfeusza i Eurydyki*.

Zaleski więc także powtarza – ale jak powtarza! Za każdym razem uzbraja tezę w nowe, coraz potężniejsze narzędzia metodologiczne, rozwija argumentację, odsłania kolejne aspekty i sensory danej figury, estetyczne i szerzej: światopoglądowe,

wpisując ją w poczet reguł artystycznych i zamyśleń kulturowych Miłosza. I – prawem powtórzenia (także gorzkiego, bo jego sensory – jak uzasadnia to Zaleski – są mimo wszystko ledwie „nadzieją, którą podmywają wątpliwości, a nawet niewiara” – s. 189) – trzeba nam teraz wrócić do ustaleń badacza, bo rozumienie Miłosza bez nich czy mimo nich będzie niepełne.

O ile, jak sygnalizowałam, początkowe rozdziały *Zamiast* dają w interpretacji pojedynczych zazwyczaj tekstów swoistą „panoramę” literatury Miłosza, demonstrując jej przekrój genologiczny i najistotniejszy „katalog zagadnień”, o tyle rozdziały dalsze (*Poezja jako wstawianictwo*, *Miłosz, poeta powtórzenia*, *Zamiast*, *Arcywzór poety*) przynoszą ogląd – by tak rzec – „makrofigur” obecnych w tej twórczości, a zarazem analizę rewidującą i znacznie rozszerzającą dotychczasowe ustalenia miłoszologii. Tu Zaleski w pełni (a może jeszcze wcale nie? Nie mnie wyrokować o pełni możliwości badacza!) rozwija skrzydła i z imponującą swobodą porusza się po obszarach Miłoszowego dzieła, tych – być może – szczególnie problematycznych, obwarowanych sporą ilością sugestywnych odczytań, by zaproponować własne rozpoznania. Czyni to często w sposób ryzykowny, dociekając sensów tej literatury przez pryzmat metodologii nader, zdawałoby się, odległych od światopoglądu w niej zapisanego. Tak dzieje się w przypadku interpretacji *Orfeusza i Eurydyki*, gdy jako obszernie przygotowanie do uzasadnienia własnych tez zreferuje koncepcję Blanchota (wspartą omówieniami Richarda Stamelmana). Tak jest również w rozdziale *Miłosz, poeta powtórzenia*, kiedy kontekstem teoretycznym dla utworów noblisty staje się m.in. Derridańska wykładnia powtórzenia (iteracji czy iterowalności) i książka Johna D. Caputo *Radical Hermeneutics*. Zaleski ma oczywiście świadomość rozdźwięku między przekonaniem zawartym w dziele Miłosza a teoriami, które stosuje do ich wyluszczenia lub wyostrenia. Píše na przykład:

Myślenie Miłosza znajduje się na antypodach myślenia Blanchota, choć i Miłoszowi jako nowoczesnemu poecie przychodzi dzielić wspólną z autorem *L'Espace littéraire* wiedzę o ontologicznym pęknięciu między językiem a rzeczywistością. Tyle, że wyciąga on z tej wiedzy radykalnie inne wnioski i pozostaje w związku z tym na gruncie innej mitologii literatury. (s. 218-219)

– albo, przy okazji cytowanych De Mana i Melberga;

Koncepcja powtórzenia jako osnowa dla figury „całości” znajduje u Miłosza oczywiście radykalnie inny język i z innej jest wywodzona tradycji. (s. 187)

Oczywiście, może się w toku lektury przywołanych rozdziałów narodzić wątpliwość, dlaczego Zaleski „przykłada” do Miłosza teorie raczej rozbieżne z jego literackim światopoglądem. Mojej lekturze tych partii książki, przy całym szacunku dla dobrych, zwartych wywodów metodologicznych, towarzyszyło w każdym razie przekorne pytanie: czy ten (skądinąd cenny) wykład pojawia się z a - m i a s t interpretacji Miłosza? I jaki będzie punkt dojścia, bo tymczasem wszystko niemal zdaje się przeczyć wspólnocie myśli? I czy aby utwory noblisty nie stanowią tu ledwie pretekstu do zaprezentowania teorii, która zafrapowała badacza?

Przyznaję więc z pokorą (i satysfakcją czytelnika), że nieufność była na wyrost. Zaleski „punkty dojścia” swojej interpretacji serwuje znakomicie, zjawia się ona ostatecznie nie tylko jako prawomocna, ale i trzymająca w napięciu, budująca efekt niespodzianki. Niespodzianki prawdziwie kształcącej. Momentami jest trochę tak, jak z dobrze zrobionym barokowym konceptem: najpierw uderza kontrast, paradoks, po chwili jednak przychodzi przyjemność (estetyczna i poznawcza), gdy przeprowadzone zestawienie uświadamia „nieoczywistą oczywistość”.

Napisałam wcześniej, że w końcowych rozdziałach książki zajmują autora głównie „makrofigury” pisarstwa Miłosza, prezentowane przez Zaleskiego jako klucze do tej literatury, zarazem sytuujące ją wobec kręgu kulturowej tradycji i „zwrotu językowego”. Być może właśnie fakt, iż autor *Zamiast* śledzi przemianę czy też oscylację pewnych większych całości, tematów, wątków mitycznych, stosunku Miłosza do czasu, do możliwości języka i siły (oraz bezradności) literatury – zatem, by tak rzec, zajmuje się makroanalizą – sprawia, że momentami pojawiają się uproszczenia w mikroanalizie i zbyt chyba pochopnie sformułowane wnioski. Tak rzecz się ma np. przy zestawieniu metafor z *Orfeusza i Eurydyki* oraz z *Na trąbach i na cytrze*. Pisze Zaleski:

Obraz śpiącego „z policzkiem na rozgrzanej ziemi” jest metaforą pocieszenia: sen bywa figurą życiodajnego zapomnienia [...], po którym pamięć wróci z nową siłą, odzyskując – w powtórzeniu – wizerunek ukochanej. [...] Ale ten obraz poetycki jest zarazem figurą utraconej i odzyskanej jedności, przymierza z bytem w jego całości, metaforą zgody na istnienie. *Notabene* ta sama metafora, i w podobnej funkcji, pojawia się w wierszu z dytambicznego cyklu *Na trąbach i na cytrze* z tomu *Miasto bez imienia*: „Na wielu brzegach jednocześnie leżę z policzkiem na piasku/ i słyszę jak bijąc w ekstatyczne bębny nadbiega ten sam ocean. (s. 246-247)

Otóż mam wrażenie, że tak jednoznacznie („ta sama metafora”) nie można tu określić analogii. Choć bowiem konstrukcja metafory jest podobna (podmiot leży z policzkiem na...) – to właśnie owo „na” wnosi przecież dość odmienne sensory symboliczne. Co innego „rozgrzana ziemia”, co innego zaś „piasek”, który w dodatku za moment może zostać podmyty („nadbiega ten sam ocean”). Symbolika telluryczna jest jednak raczej odległa od znaczeń ewokowanych przez nietrwały piasek. Gdy zważy się jeszcze na konotacje metaforyczne piasku w poezji Miłosza, np. w dawnym wierszu *Na plaży* („Na piaskach warczy przyplływ oceanu / Kraby w ciemnościach walczyć na nich będą” – i dalej: „Fala przyplwy mokrym piaskiem chluszcze, / Gwiazdzista sól błyszczący w zimnej pustce”), to należałoby ewentualnie rozważyć rozdźwięk między „rozgrzaną ziemią”, a piaskiem skojarzonym z „nadbiegającym oceanem”. W moim rozumieniu – silniej rysują się tu różnice niż tożsamość. To jednak analityczny drobiazg, nie umniejszający przecież zasadności konstatacji Zaleskiego co do sensów oraz funkcji „makrofigur” w twórczości Miłosza. Upominam się o niego, bo cenię poetyckie drobiazgi, nimi także żywi się prawdziwa poezja.

Zamiast Marka Zaleskiego to książka mądra i pięknie napisana. Jak powiada autor (za Haroldem Bloomem) w jej finale: „każda lektura jest tylko «niedoczyta-

niem», każda jest błędna”. Jeśli więc jako literaturoznawcy jesteśmy skazani na „błędy” – życzymy sobie, by były one takiego formatu, jak „niedoczytanie” Zaleskiego.

Danuta OPACKA-WALASEK

Abstract

**Danuta OPACKA-WALASEK,
University of Silesia (Katowice)**

A story on poetry trying to pave its way into reality

Review of Marek Zaleski's book *Zamiast. O twórczości Czesława Miłosza* ['Instead. On Czesław Miłosz's output'], (Cracow 2005).

The author discusses the basic interpretative contexts used by Mr. Zaleski in his afterthought on the oeuvre of the author of *Ocalenie*. Equivalence of literature is primarily discussed: literature is always 'instead' or 'in place of' the reality, also becoming an attempt at reconstruction of the world and at filling in the emptiness. But, it is also about adding meanings to those carried by reality as such. The author draws our attention on the philosophical contexts (Blanchot, Bloom, Derrida, others) in which Mr. Zaleski has placed Czesław Miłosz's oeuvre.

Tekst, więzienie, kalejdoskop

Łatwo zgodzić się z opinią, że istnieją trzy modele pisarstwa autobiograficznego, odpowiadające funkcjom na schemacie Bühlera-Jakobsona, tworzące przejrzyste, klasyczny „trójkąt autobiograficzny” Małgorzaty Czermińskiej: wyznanie, wyzwanie i świadectwo¹. Wydaje się on figurą stabilną, bo równoboczną i przez to niepodważalną, szczelną i niepodatną na modyfikacje, gdyż wskazuje trzy możliwości tematyczne narracji, wyczerpujące całokształt literatury dokumentu osobistego. Triady wciąż budzą zaufanie, choćby przez sentyment do utraconej symetrii i władzy teorii. Książka Jerzego Madejskiego *Deformacje biografii*² również jest trójdzielna i w swych kolejnych częściach konfrontuje autobiografię z kontekstami nie zawsze wszakże oczywistymi: „teorią”, „wyzwaniem” i „historią”. O ile hasła otwarcia i zamknięcia wydają się w pełni zrozumiałe, bo wskazują na obszary z (auto)biografistyką sąsiadujące, o tyle komentarza wymaga kategoria usytuowana w centrum, a więc więzienie. Ta bowiem kieruje uwagę na uwikłania już nie konstytutywne, lecz fakultatywne, obejmujące tylko pewien nurt pisarstwa, choć z punktu widzenia spisu treści *Deformacji biografii* jeszcze nie tak łatwo przewidzieć jego zakres: czy wyodrębniany będzie wedle kryterium tematycznego, czy może wyznaczony sytuacją nadawcy i rodzajem obiegu. Widać więc, że figura Ma-

¹ M. Czermińska *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Universitas, Kraków 2000.

² J. Madejski *Deformacje biografii*, Wydawnictwo Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2004, s. 310.

dejskiego nie aspiruje do (post)strukturalistycznego muzeum uniwersalnych modeli, a raczej zakreśla trzy zachodzące na siebie kręgi zagadnień, które nie uzurpują sobie władzy nad całym, znacznie rozleglejszym imperium autobiografizmu. Niezależnie od tych wstępnych zastrzeżeń, jakie budzi niepokojąca asymetria hasła, trójkąt prowokuje do konfrontacji wierzchołków na zasadzie kombinacji każdego z każdym. Czyni tak już na wstępnym etapie lektury, gdyż potem ostrość przeciwstawień ulegnie zatarciu.

Przede wszystkim intryguje opozycja „wyzwanie–historia”, nasuwając wiele skojarzeń metaforycznych (w tym także gorzko ironiczne oraz nie całkiem poważne) – zresztą zaniechanych przez autora, który nie jest zainteresowany sztucznym uspójnianiem swego tryptyku, jakby odrzucał szarlatanerię geometrii i nie szukał struktur tam, gdzie woli w porządku opisywanych zjawisk ostrożnie skonstatować przypadek. Oczywiście, najpierw chodzi o antynomię „zamknięcie–otwarcie”; potem także o bardziej zasadnicze przeciwstawienie miejsca czasowi; wreszcie o konfrontację doświadczenia indywidualnego z dziejami społecznymi. Ale w książce wyabstrahowane tu napięcia mienia się tak szeroką gamą odcieni, że nie tylko zamazują kontur trójkąta, ale i przemieszczają jego wierzchołki. Z każdą stronką lektury staje się coraz bardziej jasne, że ważniejsza niż konstruowanie nowej teorii biografii jest dla autora prezentacja jej historycznoliterackich wariantów. Obserwujemy więc model w ruchu, czyli kalejdoskop, którego każde poruszenie zmienia konfigurację elementów odbijanych w trójkątnym tunelu luster. Kalejdoskop to urządzenie, gdzie właśnie symetria generuje nieskończone układy niedające się oswoić przez teorię, a przewidywalne jedynie probabilistycznie w astronomicznej statystyce.

Za punkt wyjścia służy podwójna perspektywa pisarstwa autobiograficznego i dualizm prowadzonych nad nim badań. Pierwszy nurt, reprezentowany przez Paula de Mana, a na polskim gruncie Czermińską, dotyczy modalności tekstu i polega na badaniu szeroko pojętego autobiografizmu. Drugi, lansowany przez Philippe’a Lejeune’a (ale wywodzący się od Goethego *Dichtung und Wahrheit*), a u nas uprawiany m.in. przez Romana Zimanda, to ujęcie gatunkowe, obejmujące niewielki obszar obwarowany „paktem referencjalnym”. Madejski opowiada się za koncepcją pierwszą, przekonując, że chodzi mu o zjawisko znacznie szersze niż formy autobiograficzne. Dlatego z tytułowych „deformacji biografii” trzeba wyczytać najpierw jeszcze jedną definicję literatury w ogóle – jako dziedziny, która na różne sposoby zaklina doświadczenie osobiste i wyzwala refleksję nad szeroko pojmowanym biografizmem wszelkie z piśmiennictwa.

Część pierwsza: *Autobiografia i teoria*, najbardziej zwarta myślowo i służąca uspójnieniu następujących po niej dwóch zbiorów szkiców analitycznych, sygnalizuje podtytułem kierunek, w którym będzie przebiegało tropienie biografii w różnych odmianach pisarstwa: *Od manifestu do autobiografii*. To, co wstępne, zazwyczaj bywa bezdyskusyjne, jednak właśnie już w tej fazie wkracza autor w strefę nieoczywistości. By dotrzeć do źródeł zjawiska autobiografizmu, wybiera bowiem drogę szczególną, by nie rzec ścieżkę określną, która wydaje się wprawdzie równo-

prawna, ale bynajmniej nie jedyna ani typowa, co niestety sugeruje zawartość tej części pracy. Przebieg drogi wskazuje bowiem, że autobiografizm jest ubocznym produktem procedury naukowej. Chodzi o dyskurs literaturoznawczy, postrzegany jako forma nacechowana podmiotowością i w różny sposób tę podmiotowość ujawniająca – zależnie od wyróżnionych czterech typów. Pierwszy to „dyskurs manifestu” – „nastawiony na zdobywanie i panowanie”, niekiedy wręcz ustalenie monopolu na komentarz o wybitnym pisarzu czy myślicielu, a przemawiający niejako „w imieniu dyscypliny”. Podobnie zinstytucjonalizowany jest „dyskurs pamfletu”, którego charakterystyczną cechą jest to, iż eksponuje błędy cudze, czyli innego badacza. Obydwa typy są tradycyjne i prezentują twarde stanowiska opiniotwórcze. Z kolei „dyskurs anegdotyczny”, znajdujący uzasadnienie w Gadamerowskiej idei „rozmowy z tekstem”, właściwy jest postmodernizmowi, a wyróżnia go słabe i ostrożne formułowanie tez, inwencja literacka z elementami ludycznymi, kpina z systematyzacji i tendencją do karnawalizowania nauki. Wreszcie ostatni – lecz w kontekście całej pracy pierwszoplanowy – „dyskurs autobiograficzny” wynika z przeświadczenia, iż w pojmowaniu przeszłości nastąpiło przejście od *history* do *mistory*, i eksponuje prywatność badacza. O ile w przypadku trzech poprzednich dyskursów pominąłem egzemplifikację, tu powinienem ją przytoczyć, choćby ze względu na egzotyczne zestawienie przykładów: proza autobiograficzna Michała Głowińskiego oraz powieści profesorskie Davida Lodge’a i Malcolma Bradbury’ego.

Z tego rekonesansu mogłoby wynikać, że klasyczny trójkąt został zastąpiony niemniej klasycznym kwadratem. Ale badaczowi raczej nie chodzi o model, a jedynie trzystopniową drogę dojścia do centrum labiryntu, którym jest oczywiście dyskursu typ czwarty. Można zapytać, na ile taka ekspozycja wobec dalszych rozważań nad (auto)biografizmem jest zasadna i funkcjonalna. Autor zapewne musiał zauważyć, że odkryte przezeń akademickie źródło autobiografizmu nie jest jedynym; trudno jednak zgodzić się z sugestią jego reprezentatywności, jeśli służy za wprowadzenie do dalszych partii książki, obejmujących zagadnienia szczegółowe oraz interpretacje dzieł wybranych z różnych obszarów współczesnej literatury polskiej. Otóż egzemplifikacja sprawia wrażenie przypadkowej albo nawet przewrotnej, gdyż następująca bezpośrednio po niej część druga – i główna, jeśli wziąć pod uwagę proporcje objętości – to *(Auto)biografia i więzienie*. Ten przeskok z uniwersyteckiego campusu od razu za kratki może wyglądać niepokojąco groteskowo (choć przecież media raz po raz utwierdzają nas w rosnącym prawdopodobieństwie takich wędrówek). Ale wyglądać tak wcale nie musi – jeśli uznamy konwencję książki, będącej zbiorem szkiców o niekoniecznym następstwie i luźno ze sobą powiązanych za pomocą hasła „autobiografizm”, które – choć wykazują śladową łączliwość wątków – nie podlegają żelaznym prawom wzajemnej implikacji. Napisałem „żelazne prawa” i „łańcuch”, co niestety już świadczy o uwikłaniu mej wyobraźni w zapowiedzianą tematykę więzienną... A więc istnieje jakiś potencjalny ciąg skojarzeniowy, nie chcę jednak na marginesie interesującej książki rozwijać pamfletu ani dyskursu anegdotycznego, zwłaszcza że trudno nie zastanawiać się

nad kwalifikacją samych *Deformacji biografii* do jednego z proponowanych przez autora porządków. Do końca też nie wiadomo, do którego z wyodrębnionych typów dyskursu naukowego Madejski się przyznaje, gdyż wszystkie cztery zostały w jakiś sposób wyjaskrawione i zdezawuowane, a przykłady czynią z nich, jeśli nie karykatury, to jakieś formy patologicznych wynaturzeń. Pierwszy jest śmieszny, bo przestarzały; drugi – złośliwy i nieuczciwy nawet z punktu widzenia erystyki; trzeci – wątpliwy poznawczo i grożący zamętem; wreszcie czwarty wydaje się, jeśli nie odwrotem w postępowaniu poznawczym, to jakimś unikiem czy asekuracją. Rzetelność prowadzonych wywodów dość jednoznacznie wskazuje na „dyskurs manifestu” i tego nie jest w stanie zmienić dokonany przez autora w części pierwszej krytycznie nań zorientowany metadyskurs. Tak jak w całej dzisiejszej humanistyce: świadomość sztuczności konwencji uprawiania nauki nie zwalnia z wypowiedzania się w jej ciasnych zinstytucjonalizowanych ramach i zmusza do porzucenia rojeń o wolności metajęzyka (tu znów próba wyjścia na zewnątrz przywołuje natrętną metaforę tekstu jako więzienia).

Zgodnie z przebiegiem lektury przyjdzie zresztą do więzienia wrócić (jak do magła się bohater *Jeziora Bodeńskiego*, zaskakując tą dziwną tęsknotą swego strażnika). Część drugą otwiera rekonesans, ujawniający rozległy horyzont badawczy; zarówno przez obfitą egzemplifikację historycznoliteracką, podaną w porządku wyliczeniowym, jak cytowane opracowania rodzime (Zimand, Barańczak) i obcojęzyczne (Erving Goffman, Bruce Franklin, Michel Foucault), które uzasadniają postulat autora, by wydzielić literaturę więzienną jako pewną odmianę piśmiennictwa – ponadgatunkową, ponadjęzykową (ważna jest bowiem perspektywa komparatystyczna), wreszcie ponadliteracką, gdyż zaciera się granica fikcjonalności i dokumentu. Światowy kanon literatury więziennej tworzą m.in.: Owidiusz, Boecjusz, Villon, Morus, Lovelace, Bunyan, de Sade, Pellico, Dostojewski, Wilde, Gramsci, Genet i Havel. Polski: Piłsudski, Nałkowska, Czuchnowski, Krasieński, Kijowski, Nowakowski, Anderman, Szczypiorski, Michnik... (Nie ma natomiast na przykład Ficowskiego i Dygata). Tym, co w powyższym zbiorze narzuca się od razu, jest zróżnicowanie epok, gatunków, a przede wszystkim sytuacji komunikacyjnej więziennego pisania. Ponieważ jednak zbliżone okoliczności genezy utworów nie determinują ich wewnętrznej relacji nadawczo-odbiorczej, mamy ogromny rozrzut nie tylko tematyki, ale i statusu podmiotów. Są bowiem więźniowie kryminalni obok politycznych, zamknięci w obozach pracy obok zesańców, osądzeni sprawiedliwie obok niewinnych. Madejski pomija kwestie oceny moralnej i słuszności wyroków, a szuka spoiwa metodologicznego dla wspólnego motywu sytuacji zamknięcia penitenta: opisu dokonanego zarówno przez niego samego, jak przez współwięźnia, przez zewnętrznego badacza więziennego dokumentu, wreszcie kreatora opartej na autentyku fikcji literackiej. Dość precyzyjnie wyznacza jednak zakres bibliograficzny badanego zjawiska i we wstępnym szkicu „*Po obiedzie znowu opowiadanie...*” *Poetyka relacji więziennych* tak go precyzuje: „Przez relacje więzienne rozumiem wszystkie teksty, które pisane były w czasie przymusowej izolacji albo – sporządzone później – do tego czasu się odnoszą. [...] Zakła-

dam więc, że podstawą włączenia jakiegoś tekstu w obręb więziennych narracji jest ich realny, a nie fikcyjny charakter”. Chodzi więc o wytwory piśmiennicze „których autor rzeczywiście miał za sobą pobyt w więzieniu (areszcie, ośrodku odosobnienia, internowania). Ważne jest, że poszczególne narracje są odpowiedzią na określoną sytuację egzystencjalną. Pozbawienie wolności, jako przeżycie traumatyczne, zostaje oswojone przez jakąś formę opowieści” (s. 90). A dalej pisze badacz o „więziennym impulsie narracyjnym” jako wyróżniku dzieł, których „nie sposób zrozumieć bez uwzględnienia faktu, iż są wystawieniem sytuacji uwięzienia” (s. 91). Następnie wyróżnia trzy typy tekstów i każdy wspiera jednym syntetycznie omówionym przykładem. W s p o m n i e n i e w i ę z i e n n e reprezentuje książka Leszka Proroka „*Smutne pół rycerzy żywych*”. *Wspomnienia*, w której elementy „organizacji naddanej”, romantyczne odwołania, intertekstualne uwagi metaliterackie i metatekstowe dystansują autora wobec Ja przeżywającego i opowiadanej historii. To cechy swoiste tekstu Proroka, natomiast do typowych dla narracji więziennej badacz zalicza myśl autora o wymierzeniu swym prześladowcom kary, którą jest zapis, i swoiste „przesłuchiwanie” oprawcy przez próbę jego sportretowania. W i ę z i e n n y d z i e n n i k powstaje przede wszystkim dla zapełniania czasu odosobnienia i jego bieżącego dokumentowania. Szczególny przykład reprezentujący ten typ, jakim są *Zapiski więzienne* Stefana kardynała Wyszyńskiego, znów ujawnia cechy fakultatywne: celem prymasa jest bowiem praca duchowa, toteż sięga po motyw naśladowania świętych męczenników i oficjalny ton katechezy. Wreszcie trzeci typ stanowi w i ę z i e n n a k s i ą ż k a m ó w i o n a, wsparta klasycznym przykładem: *Rozmowami z katem* Kazimierza Moczarskiego. Zdaniem badacza są one „tekstem, który w największym stopniu [...] wprowadza w skomplikowane relacje między mówieniem, pamięcią, pisaniem i drukowaniem” (s. 110). A dalej przywołuje pracę Zofii Mitosek, która dokonała śmiałego uogólnienia, stwierdzając, że w tej książce „praca pisania przekreśla granicę między literaturą a autentycykiem”³.

Oczywiście, każde wyliczenie, a tym bardziej triada, prowokuje rewizję, testującą jej podatność na inkluzję: czy naprawdę trzy wymienione formy wyczerpują zakres zjawiska? W tym wypadku jednak proponowana klasyfikacja wydaje się niepodważalna, gdyż opiera się na przejrzystym kryterium czasu narracji.

Jak widać, Madejski wybrał na egzemplifikację głównie dzieła więźniów szlacheckich, bo politycznych i skazanych niewinnie – co zresztą chyba odpowiada ich proporcji pośród autorów publikowanych. Interesujące byłoby jednak pokazać także duszę złoczyńcy (nie mówiąc już o sumieniu mordercy) obarczonego poczuciem winy, czyli całą etyczną stroną sytuacji uwięzionego i jej wpływ na ukształtowanie relacji. Gatunek *criminal biography*, o którym zresztą autor wspomina, znajduje tylko ilustrację pośrednią, jako głos Jürgena Stroopa wpisany w narrację sprawiedliwego współwięźnia.

³ Z. Mitosek *Semantyczne aspekty literatury faktu*, w: tejsze *Mimesis. Zjawisko i problem*, PWN, Warszawa 1997, s. 277.

Kończy te rozpoznania wniosek wyprowadzony z antropologii: jeśli przyjąć definicję człowieka jako „gatunku opowiadającego i słuchającego opowieści”, to „relacje więzienne przekreślają autoteliczność narracji. U skazanych stają się one, jak u Szeherazydy, sposobem na przetrwanie” (s. 114).

Dopełnieniem „penitencjarnej” części książki są trzy szkice analityczne: o cyklu opowiadań Nałkowskiej *Ściany świata*, o *Murach Hebronu* Stasiuka oraz o motywach używek więziennych. Najznakomitsze uwagi interpretacyjne dotyczą poetyki nowel Stasiuka, o którym zresztą pisał Madejski już wielokrotnie jako wytrawny krytyk:

Powstaje wrażenie, jakby Stasiuk nie tyle opowiadał o swoich przeżyciach, ile był pisarzem, może reportażystą, prowadzącym obserwację uczestniczącą, albo badaczem folklorystą, spisującym zasłyszane opowieści, próbującym zrozumieć specyfikę zamknięcia i od czasu do czasu dokonującym egzystencjalnego uogólnienia, co widać w *Opowieści jednej nocy*. Oczywiście nie ma znaczenia, czy tak było w rzeczywistości, ważne, że tak to jest zrobione, jakby te opowiadania nie miały sankcji autobiograficznej. I to tak zdecydowanie odróżnia je od tych narracji późniejszych, które są – by tak rzec – narracjami pierwszego stopnia. (s. 140-141)

Stasiuk bowiem – według Madejskiego, zarówno jako badawczego krytyka, jak i krytycznego badacza – czerpie siłę swej prozy z teatralizacji i osiąga najlepsze efekty tam, gdzie zrywa z iluzją autobiografizmu i odchodzi od bezpośredniego wyznania ku epickiej opowieści. Właściwie *Opowieść jednej nocy* stanowi w tej książce, jedyny wprawdzie, ale bardzo przekonujący przykład pozaetycznego i egzystencjalnego zapisu doświadczeń więziennych. A zarazem odsyła poza mury więzienia, na zewnątrz obranego kręgu zjawisk – do narodzin fikcji literackiej właśnie, gdyż kieruje uwagę na fenomen samego aktu opowiadania, na potrzebę fabulacji, którą wytwarza zamknięcie. Także takie jak w pominiętym *Dekameronie* Boccaccia. Ponadto autor na koniec formułuje śmiałą hipotezę, wyprowadzając z narracji więziennych zdefiniowany przez Ricoeura typ narracyjnej tożsamości. Szkoda, że tak ważnym akordem już kończy swój najlepszy w całym zbiorze szkic, bo poruszona kwestia warta jest rozwinięcia, nawet w osobnym eseju.

Ostatnią część książki otwierają uwagi o nowym history(cy)zmie – jako wieloznacznie pojmowanej metodzie, zakładającej, że nie ma jednej prawdy materialnej ani rzeczywistości empirycznej, natomiast trzeba uznać historyczność tekstu i tekstowość historii. Ten wstęp warto skonfrontować z tytułem całego tomu *Deformacje biografii*, który sugeruje właśnie substancjalność biografii, a nie jej proceduralność. Wynika zeń ponadto, że słowo „biografia” oznacza tu jakiś przedpiśmienny stan życia, a nie narrację o nim. Powstaje zatem wątpliwość: czy może istnieje biografia „niezdeformowana”? A w podtekście tego pytania czyha już następne: czy istnieje jakakolwiek prawda poza, ponad, a zwłaszcza p r z e d wypowiedzią? Jeśli eksperymentalnie rozstrzygnąć te kwestie pozytywnie, to trzeba pytać dalej: co w biografii jest owym implikowanym przez tytuł porządkiem „niezdeformowanym”? Z części pierwszej wynika, że zanalizowane zostały cztery typy odkształ-

ceń, ale dotyczą one dyskursu naukowego zamiast biografii, a co więcej – to właśnie biografia została uznana za jeden z czynników deformujących pisarstwo literaturoznawcze. Dopiero w dalszych partiach książki perspektywa niepostrzeżenie się odwraca i środkowa część próbuje dowieść, iż jedną z możliwych deformacji narzuca sytuacja uwięzienia autora. Ale czy w tym odkształceniu nie chodzi raczej o coś więcej – o zjawisko dla narracji więziennej nieswoiste: o wymarzoną perspektywę dla każdego pamiętnikarstwa, szukającego przecież zawsze oparcia w martwym punkcie teraźniejszości, w pozycji *quasi-finalnej*, skąd można prowadzić retrospektywne obserwacje?

Wydaje się oczywiste, że w części trzeciej, o historii, musiał się znaleźć również przedruk szkicu o tomie Różewicza *Matka odchodzi*, który pierwotnie zamieścił Madejski w pracy zbiorowej wydanej w ramach redagowanej przez siebie serii *Rozbiory* (podobnie zresztą jak następny tekst o *Wariacjach pocztowych* Kazimierza Brandysa, analizowanych jako przykład powieści historycznej). Najciekawsze uwagi dotyczą narracji Różewicza, w której osobliwie przenikają się dwie modalności, trafnie nazwane tu „zasadą cytatu” i „zasadą antologii”, wyznaczając eksponowany bądź ukrywany gest Różewicza-redaktora przytaczanych słów braci Stanisława i Janusza oraz pamiętnika Stefanii. Różewiczowska gra wewnątrz i zewnątrz poezji znalazła więc zastosowanie również w tej sylwie wspomnieniowej. Dotyczy ona zarówno tekstu, jak i dokumentowanego życia – interferencji biografii z historią:

Matka odchodzi jest tomem osobistym. Ale zadziwiająco dużo w nim materii historycznej, społecznej i tekstologicznej. Te inne składniki są wzbogaceniem osobistego i autobiograficznego wymiaru tomu. Ale i odwrotnie: autobiografizm jest sposobem docierania do historyczności: zarówno jednostkowej, jak i zbiorowej. Przede wszystkim jednak do przeszłości rodzinnej, w której matka jest centrum. Jednak próba uchwycenia związków z matką stanowi zarazem odpowiedź na pytanie, jak dochodzi do ukonstytuowania przeszłości i, co najważniejsze, jak budowana jest tożsamość człowieka i pisarza. (s. 253)

W szkicu *Socrealizm i diarysta* przedmiotem refleksji jest *Dziennik (1944-1958)* Wacława Kubackiego, w którym już chronologia wskazuje na pewien konflikt bądź kompromis między założeniami intymistyki a presją ideologii i wymogami propagandy. Uwaga badacza skupia się więc zarówno na problemie referencji, jak i możliwości wyrażania, gdyż chodzi o zdiagnozowanie stosunku diarysty do zapisywanej na bieżąco rzeczywistości lat pięćdziesiątych. Analizowany tekst niewątpliwie stanowi dokument ważny, lecz trudny, gdyż nie da się zeń wyczytać wprost ani prawdy historycznej (i to wcale nie dlatego, że w koncepcji nowego historyzmu taka nie istnieje), ani szczerości zawartych w nim ocen; obydwa aspekty wzajemnie się oświetlają, ale i relatywizują, toteż analiza musi być prowadzona z uwzględnieniem tych podwójnych uwikłań. Cytowane fragmenty dziennika układają się więc w zagadkę: wprawdzie Kubacki marksistą nie był, lecz nie wiadomo, do jakich ustępstw wobec przymusu systemu był zdolny, gdyż swych poglądów na ogół nie ujawnia, a jeśli już porywa się na jakąś ocenę, formułuje ją arcypowściągliwie,

natomiast samych zdarzeń komentować nie chce. Dotyczy to wszystkich trzech gatunków pisarskich, których obecność interpretator wskazuje w tych osobliwych zapiskach: kroniki wydarzeń politycznych, pracy filologa (uwiklanego w weryfikację twórczości najnowszej i socrealistyczne „uzdatnianie” tradycji), wreszcie impresji z podróży służbowych. Nie można tu przyjąć zasady mowy ezopowej czy „dwutematyczności”, a nawet mówić trudno o jakiejś logice przemilczeń. Puentując swe dociekania badacz pisze, iż Kubacki –

nie dostrzega systemowych cech porządku totalitarnego, a dokonuje osvajania rzeczywistości w zgodzie ze standardami ładu społecznego, który znał sprzed wojny. Ale ze względu na takie właściwości diarystyka Kubackiego – bardziej niż do pokazywania indywidualnych wyborów – może być materiałem do rekonstruowania tego, co nazywamy dziś w naukach historycznych badaniem mentalności. (s. 224)

Zagadka jednak pozostaje nierozwiązana i domaga się jakiegoś interpretacyjnego wyboru, zwłaszcza że w grę wchodzi nastawienia skrajne: autocenzura albo naiwność, gra z potencjalnym czytelnikiem albo obłudne alibi, autoperswazja lub samouspokojenie. A może po prostu – pustka aksjologiczna, wynikająca z paraliżu sumienia i niemocy indywidualnego działania? Tak czy inaczej rozbiór owej mentalności pozostaje w szkicu o Kubackim problemem otwartym, gdyż na wstępnym rozpoznaniu autor swój wywód zawiesza, zapraszając niejako innych tropicieli: może nie tyle biografistyki, ile „dziejów honoru” i „hańb domowej”. W *Deformacjach biografii* konsekwentnie etyka ustępuje miejsca poetyce.

Nakładanie się trzech perspektyw badawczych niekiedy budzi wątpliwości co do przydziału tekstu do tej a nie innej części. Szkic o powieści historycznej Władysława Lecha Terleckiego *Wyspa kata*, zatytułowany najpierw cytatem „*Ja nie jestem już z tego świata*”, a potem jeszcze opatrzony interpretującym podtytułem *Historiografia tragiczna*, zamieszczony został w części trzeciej (*Auto*)*biografia i historia*. Mowa jednak o powieści poświęconej najtragiczniejszemu bohaterowi narodowemu, Waleremu Łukasińskiemu, który był więziony przez 35 lat, a więc mieściłby się z tej racji doskonale w problematyce części (*Auto*)*biografia i więzienie*. Stało się inaczej, i to nie wskutek omyłki; decyzja o innej niż spodziewana lokalizacji tekstu raz jeszcze zaznacza dystans autora do wtórnych kwalifikacji tematycznych, które zawsze mają charakter arbitralny. Zresztą jest i poważniejsze uzasadnienie, przesuwające postać historyczną z więzienia do historii: dominanty w powieści Terleckiego, a tym samym wybór przedmiotu filologicznych analiz. Badacz koncentruje się na mechanizmach pamięci bohatera, rządzonej przez figury *prolepsis* i *analepsis*, na technice narracyjnej, na konstrukcji czasu, czyli – teorii powieści, uwidoczniając zarazem związek także i z problematyką części pierwszej. Zapewne ubocznie dałoby się rozwinąć ponadto psychologię więźnia jako podstawę takiej a nie innej struktury pamięci, ale ostatecznie ten domyślny tunel łączący historię z więzieniem nie został przekopany.

Zawartość książki w jakimś stopniu określa temperament naukowca, łączący sprzeczne nastawienia: ku wąskospecjalistycznej monograficznej gruntowności

i wizji uniwersalistycznej, obejmującej niepodzielną całość wszechświata literatury. Obydwe te skłonności najsilniej ujawnia poprzednia książka Madejskiego *Zamieszanie*⁴, która swą różnorodność z jednej strony usprawiedliwia autoironicznym tytułem jako słabość, a z drugiej manifestuje przenikanie i komplementarność trzech dyscyplin, zakresów, ujęć czy też poziomów refleksji metaliterackiej; gromadzi bowiem szkice najpierw „o pisarzach”, następnie „o krytykach”, wreszcie „o badaczach”. Podobnie jednak jak w pracy o biografii, symetria niczego w niej nie przesądza, a przynajmniej nie niweczy tytułowej idei „zamieszania”. Struktura pozostaje tylko porządkiem zewnętrznym, inwentarzowym, natomiast omawiane kolejno trzy działy piśmiennictwa nie układają się wedle gradacji pięter metaopisu. *Zamieszanie* jako tytuł zbioru, ostatecznie uwięzionego w konwencji krytycznoliterackiej, wydaje się przewrotną asekuracją hybrydyczności, choć zdiagnozowanej chyba na wyrost; dlatego sens nagłówka przesuwają się raczej na prowokowaną przez tę książkę rewolucję aksjologiczną. Prowokowaną zresztą nie tyle przez szokujące oceny, gdyż te są u Madejskiego zawsze wyważone i umiarkowane, ile przez bibliografię: wybór omawianych dzieł i zestaw autorów.

Większość szkiców zamieszczonych w *Deformacjach biografii*, eksponujących klasyczną strukturę zamkniętą przez *Wstęp* i *Zakończenie*, akcentuje tekstowe i merytoryczne ramy poszczególnych narracji metaliterackich. Poletka, wytyczone precyzyjną delimitacją na rozdziały, są jednak uprawiane intensywnie, a każdy wycinek prezentowanej problematyki, który stanowi zazwyczaj wybrany aspekt dzieła, poddawany jest oglądowi tak wnikliwemu, że sprawia wrażenie, iż nie pozostawia już miejsca na żadną głość. Trudno z tą rzetelnością konkurować. Zarazem budzi podziw skromność analityka, który czerpie siłę właśnie z ostrożnego samoograniczenia.

Inny charakter ma *Zakończenie* całej książki, tu bowiem autor sięga przekornie po topos otwarcia. Píše o „zwrocie antropologicznym w badaniach literackich” i dokonuje przeglądu nowych metodologii, co z jednej strony można czytać jako sygnał niespełnienia, lub tymczasowego niezagospodarowania dobrze znanych sobie horyzontów, z drugiej – jako obietnicę kontynuacji podjętych zagadnień, być może w książce następnej.

Piotr MICHAŁOWSKI

Abstract

Piotr MICHAŁOWSKI,
University of Szczecin

Text, prison, kaleidoscope

Review of Jakub Madejski's book *Deformacje biografii* ['Biographies deformed'], (Szczecin 2004).

In subsequent sections of his book, the author, as emphasised by the reviewer, juxtaposes the autobiography against certain not-so-obvious contexts: 'theory', 'prison', and 'history', constituting not so much a universal model but rather, three overlapping circles of issues. Consequently, this is not a new theory of biography but a presentation of historical-literary options of biography.

Między retoryką a retorycznością powieści Teodora Parnickiego

Oryginalna bez wątpienia oraz, jak to się zwykło mawiać, hermetyczna twórczość Teodora Parnickiego obrosła wieloma opracowaniami, co Andrzej Juszczyk w swojej książce *Retoryka a poznanie. Powieściopisarstwo Teodora Parnickiego* sumiennie odnotowuje¹. Korzystając z bogatego dorobku poprzedników, autor tej książki podjął nową próbę zmierzenia się z fenomenem pisarstwa twórcy *Srebrnych ortów*. Z jednej strony, ta nowość polega na całkowitym ujęciu „trzydziestoksięgu”, stworzonego przez wszystkie powieści Parnickiego, których z oczywistych powodów nie mogły uwzględniać dotychczasowe monografie. Z drugiej strony, zarzucony został, częściowo już przez innych badaczy zrealizowany, pomysł zarówno analizy poetyki powieściopisarstwa i jej „ewolucji”, jak też skrupulatnej interpretacji tylko jednego wybranego dzieła; *novum* stanowi odczytanie tej twórczości przez pryzmat „sygnatury «Teodor Parnicki»”, a ponieważ Juszczyka lepiej cytować, niż omawiać, warto przytoczyć dłuższy fragment objaśniający tę koncepcję:

„Teodor Parnicki” w niniejszej pracy nie jest osobą ani żyjącym w konkretnym przedziale lat pisarzem. Jest właściwie teoretycznym tworem, sumującym teksty opatrzone jego sygnaturą. Ale jak zauważa Jacques Derrida, sygnatura „nie daje się redukować do nazwiska, ponieważ jest samym dziełem”. Pojęcie „sygnatury” obejmuje zarówno fakt umieszczenia pod tekstem linearnego podpisu, jak i stylistyczną niepowtarzalność auto-

¹ A. Juszczyk *Retoryka a poznanie. Powieściopisarstwo Teodora Parnickiego*, Universitas, Kraków 2004.

Ryszkiewicz Między retoryką a retorycznością...

ra tekstu oraz odsyłanie przez tekst do samego tekstu, gdzie „pismo siebie oznacza”². I właśnie teksty taką sygnaturą opatrzone – czyli naznaczone jednym idiomem – zostaną tu przeze mnie poddane badaniu. (s. 8)

Realizacja takich zamierzeń prowadzi w istocie do podważenia tych kategorii, w których twórczość Parnickiego była dotąd w historii i teorii literatury ujmowana, a chodzi tu głównie o kategorie gatunkowe. Okazuje się bowiem, że jego utwory to ani powieści, ani historyczne. Przyjęcie takiego stanowiska znajduje uzasadnienie tak w samym pisarstwie Parnickiego oraz w argumentacji rozwijanej w całej książce Juszczyka, jak również w przyjętej przez badacza metodologii, która została przez niego samego nazwana „hybrydyczną” (s. 8). Odwołuje się do poststrukturalistycznych praktyk intertekstualności oraz teorii interpretacji, a także do retoryki – klasycznej i jej postmodernistycznego ujęcia, czyli „retoryczności”³.

Ten metodologiczny melanz w opisie powieści Teodora Parnickiego przekłada się na kompozycyjny kształt pracy. Otwiera ją rozdział poświęcony stanowi badań nad powieścią historyczną w perspektywie historyczno- i teoretycznoliterackiej oraz w kontekście krytycznoliterackich wypowiedzi samego Parnickiego. Przedstawiane w tym rozdziale ustalenia prowadzą do zanegowania tradycyjnego, gatunkowego statusu powieści historycznej i zastąpienia tego pojęcia innymi – doprecyzowanymi za Kazimierzem Bartoszyńskim – konwencjami gatunkowymi powieści historycznej. Tłumaczy się to głównie, odmiennym od wcześniej przyjętych, sposobem rozumienia historii w pisarstwie Parnickiego – bliskim jej (po)nowoczesnej teorii, o czym traktuje ostatni rozdział książki. Na tym etapie rozważań przyjęte założenia usprawiedliwiają przede wszystkim zastąpienie opisu poetyki „powieści” Teodora Parnickiego – odtąd tylko umownie tak nazywanych, bo to raczej „antypowieści” – ich „retorycznością”, systemowości – oryginalnością, strukturalnego modelu – „doraźną wynalazczością retoryki” (s. 47).

Postmodernistyczne ujęcie sztuki retorycznej w rozdziale następnym ustępuje tradycyjnym zasadom retoryki, a dokładniej prawidłom jednego z jej działów – elokucji, z którą retorykę zresztą najczęściej, jak wiadomo, się kojarzy. W rozdziale drugim przedstawiono bowiem bardzo skrupulatne i wielce drobiazgowo analizy, wbrew tytułowi rozdziału, nie tyle języka, ile stylu powieści Parnickiego. Przebadane zostały wszak różnorodne zabiegi językowe (od archaizmów i neologizmów,

² Cytat przywołany w pracy Juszczyka pochodzi z książki Michała P. Markowskiego *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Studio F i Homini, Bydgoszcz 1997.

³ Zob. np.: J.Z. Lichański *Retoryka przeciw postmodernizmowi*, „Przegląd Humanistyczny” 1994 nr 6; M. Rusinek *Między retoryką a retorycznością*, Universitas, Kraków 2003; tegoż *Powrót, zwrot i różnica w myśleniu o retoryce*, „Teksty Drugie” 2001 nr 2 oraz polemika z tym artykułem Jakuba Z. Lichańskiego i odpowiedź Michała Rusinka („Teksty Drugie” 2002 nr 1-2); *Retoryka w Polsce. Teoria i praktyka w ostatnim półwieczu*, red. M. Skwara, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2006.

przez powtórzenia i peryfrazy, do motywów) tudzież określone funkcje ich użycia dla uchwycenia jednorodnego we wszystkich powieściach, niezależnie od sposobu narracyjnego wysłowienia i niepowtarzalnego stylu pisarstwa Parnickiego. Z tych analiz stylistycznych wypływają trzy najważniejsze wnioski. Pierwszy wydaje się poniekąd oczywisty: zunifikowany styl powieści Parnickiego to znak sygnatury autora w tekście. Wniosek drugi dotyczy „literackości” tekstu dzięki umieszczeniu „wieloksięgu” Parnickiego w historycznoliterackim kontekście modernistycznego, poetyckiego modelu prozy międzywojennej, opisywanego przez Włodzimierza Boleckiego:

Właśnie dostrzeżenie poetyckiego charakteru tej prozy tłumaczyłoby jej formę, odbiegającą od klasycznego modelu powieści historycznej. Myślę też, że nie można jednak tej twórczości rozpatrywać w oderwaniu od tradycji powieściopisarstwa historycznego – Parnicki bowiem na tym polu dokonuje podobnych przemian, jakie w niehistorycznej prozie stały się udziałem Witkacego, Schulza czy Gombrowicza. (s. 144)

Trzeci wniosek wiąże się z „post-postmodernistycznym” charakterem powieści. Cyzelowanie słów w powieściach Parnickiego to nie tyle wyraz nieufności wobec języka, jego „kryzysu”, autotelicznej gry językowej, ile przejaw wiary w słowo jako jedyne, choć niedoskonałe narzędzie poznawania pozajęzykowego świata i przekazu niepowtarzalnego indywidualnego doświadczenia, a retoryka klasyczna do opisu tych zmagania daje stosowne instrumentarium.

Retoryczna metoda opisu nie została zarzucona także w kolejnej części książki, dotyczącej strategii narracyjnych. Poświęcenie im osobnego rozdziału usprawiedliwia niewątpliwie charakterystyczny dla powieści Parnickiego prymat narracji nad fabułą, co dodatkowo uzasadnia posługiwanie się w książce pojęciem „tekst”. Te strategie, według Andrzeja Juszczyka, opierają się głównie na dialogu i liście. W przypadku powieści autora *Tożsamości* wypowiedzi dialogowe przybierają postać „dialogu urojonego”, nawiązującego do tradycji dialogów sokratycznych, dialogów zamartwych oraz menippej. Natomiast powieściowe epistoły mają swe źródła bardziej w listach Platona niż w romansach epistolarnych. Zważywszy na proveniencję powieściowych dialogów i listów, użycie do ich opisu instrumentarium retorycznego samo się narzuca, choć raczej rzadko bywa praktykowane⁴. Niemniej zależności między powieściopisarstwem Parnickiego a retoryką klasyczną są o wiele głębsze. Przy wszystkich bowiem różnicach między dialogiem i listem oraz niezależnie od stopnia wypełnienia tymi formami narracji konkretnych powieści – funkcja ich użycia pozostaje wspólna dla wszystkich utworów oraz staje się wyrazista, jeśli odwołać się do założeń klasycznej retoryki. Pojmowana po Arystotelesowsku, stanowi sposób odkrywania tego, co przekonujące, a chodzi o prze-

⁴ Juszczyk przywołuje przykład jednego szkicu odwołującego się do retorycznej perswazji w twórczości autora *Tylko Beatrycze*: T. Markiewka *Poznanie w powieści*. (Wokół „Sam wyjdź bezbronny”), w: *Świat Parnickiego*, red. J. Łukasiewicz, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Wrocław 1999 (A. Juszczyk *Retoryka a poznanie...*, s. 138).

konywanie do wyboru wartości, w tym między innymi – prawdy, wartości, których dysponentem i gwarantem pozostaje przede wszystkim rzetelny mówca z właściwym mu etosem, cechujący się również wieloma innymi przymiotami. Podobnie w powieściach Parnickiego funkcjonują dialog i list. Wedle Arystotelesowskiej zasady prawdopodobieństwa lub konieczności pokazują „całe skomplikowane dochodzenie do powieściowej «prawdy». Dochodzenie, ale nie dojście” (s. 161). Są też znamiem sygnatury autora.

Retorycznego charakteru perswazji w powieściach Parnickiego badacz poszukuje również na innym poziomie tych dzieł, choć odmiennie niż w retoryce klasycznej postrzega jej przeznaczenie. Jak dowodzi w rozdziale piątym, wykorzystując wcześniejsze ustalenia, ogólną regułą rządzącą światem powieściowym Parnickiego pozostaje retoryczny agon. Dzięki zanikowi narratora bohaterowie najczęściej zostali tak wykreowani, że są niejako przymuszani do ustawicznego przekonywania się nawzajem co do swoich racji, czego przejawem pozostają również tropy (najważniejszy to „metafora epistemologiczna”), choć perswazyjne wypowiedzi postaci nigdy się nie kończą, a właściwe w każdej chwili mogłyby się skończyć, nie prowadząc do stanu zwanego „przekonaniem”. Dlatego też, zdaniem Andrzeja Juszczyka, nie ziszczają one intelektualnego, emocjonalnego czy też estetycznego celu perswazji, lecz „w istocie wskazują na tego, który pisze” (s. 162). Stąd wypływa prosty już wniosek o autoretoryczności, czyli retoryce samozwrotnej. Kolejnymi argumentami na rzecz tej konkluzji są następne, rzetelne i efektowne rozdziały poświęcone intertekstualnym odniesieniom i grze aluzji w powieściach.

Nieskuteczność powieściowej perswazji nie ogranicza się tylko do wewnątrztekstowego świata, niefortunna okazuje się bowiem ona również w odniesieniu do czytelnika, zwłaszcza w elokucyjnym wymiarze powieści, jeśli założyć, jak czyni Andrzej Juszczyk, że stylistyczna nieprzejrzystość stanowi nieprzekraczalną barierę w ich zrozumieniu, a więc również w zjednywaniu zewnątrztekstowego odbiorcy dla racji autora. Oprócz jasności wysłowienia teoria retoryki wymieniała jednak również dwie inne jego cechy: stosowność i ozdobność, a całą wypowiedź podporządkowywała zasadom organiczności, stosowności i funkcjonalności z uwzględnieniem kontekstowych oraz konsytuacyjnych uwarunkowań komunikacji. I tym zasadom powieści Parnickiego również się poddają, czego analizy w książce *Retoryka a poznanie...* najlepiej dowodzą. Co więcej, do tych dzieł stosuje się nawet pouczenie Teofrasta:

Na tym polega siła przekonywania [...], że nie trzeba rozwodzić się dokładnie nad wszystkim, ale niejedno zostawić słuchaczowi, aby pojął i sam ze siebie wyrozumiał; bo gdy zrozumie to, coś ty pominął, stanie się nie tylko twoim słuchaczem, ale i świadkiem, i to życzliwszym niż inni; bo zdaje mu się, iż jest pojętny dzięki temu, żeś ty go pobudził do zrozumienia. Natomiast wyjaśnianie wszystkich szczegółów, jak głupiemu, wygląda na potępienie inteligencji słuchacza.⁵

⁵ Cyt. za: M. Korolko *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990, s. 42.

Jak wielokrotnie zauważa sam Andrzej Juszczyk, powieści Parnickiego to rodzaj, nieprostej wprawdzie, gry z czytelnikiem, przede wszystkim intelektualnej, której płaszczyzną stała się historia. Powieściowa koncepcja historii w erudycyjnym, siódmym rozdziale książki Juszyka została umieszczona w kontekście nowoczesnych teorii historii, między innymi Haydena White'a. Odniesienie do naukowej refleksji historycznej i historiozoficznej prowadzi do wniosku o „swoistej pre-narratywistycznej teorii Parnickiego na temat narracji historycznych”:

Parnicki odrzuca cudze narracje w wyjaśnianiu historycznym, by zastąpić je swoją narracją. Zdaje sobie sprawę, że ani „historia”, ani „świat” w jego tekście nie może się uobecnić, być może więc dlatego usiłuje w swych „historycznych” tekstach uobecnić samego siebie. Zarówno historia, jak i literatura są tu tylko tworzywem tekstu-gry, który czeka na detektywa zdolnego poprzez zewnętrzną warstwę historyczności dotrzeć do jedynej sugerowanej przez tekst prawdy – prawdy o samym Teodorze Parnickim. (s. 275)

Powieści Parnickiego unaocniają więc za każdym razem na nowo podejmowany trud intelektu, który w poszczególnych okresach dziejów znajduje różne odpowiedzi na te same w istocie pytania. Jak powiada Barbara Skarga, „poszukiwanie prawdy bowiem jest historią samą”⁶. Innymi słowami tę samą prawidłowość ujął Karl R. Popper: „choć historia nie ma sensu, możemy nadać jej sens”⁷. Rozpoznawanie procesu usensowniania historii (*de facto* świata) w powieściach pozostaje zadaniem bez wątpienia nieprostim, także dla czytelnika (w końcu do niego zostały one skierowane), a czy będzie perswazyjnie fortunne, też zależy głównie od jego wiedzy, woli i wrażliwości.

W ostatnim rozdziale książki, „*Ja*” z obu stron tekstu, Andrzej Juszczyk podsumowuje:

Parnicki-autor pragnie pojawić się po obu stronach tekstu: być Barthes'owskim „piszącym” i „pisanym”, a przy tym ma świadomość, że ani „piszącego, ani „pisanego” odbiorca doświadczyć nie może. Wystawia się zatem na działanie czytelnika, który do dyspozycji ma jedynie pismo, domagające się twórczej interpretacji. (s. 281)

Zauważa również słusznie:

[Teodor Parnicki], posługując się niezwykle skomplikowaną i oryginalną stylistyką, pozostawił w swych tekstach najbardziej wyrazisty ślad swej obecności. To styl tak naprawdę odróżnia literaturę od wszelkich innych tekstów – styl niemający precedensów ani kontynuacji, styl niepowtarzalny jak podpis. (s. 281-182)

Nie trzeba jednak odwoływać się aż do rozpraw Michaela Foucaulta, jak w zakończeniu dzieła krakowskiego badacza, czy do założeń kulturowej teorii literatury, których ono rzecz jasna nie uwzględnia. Wśród wielu bowiem różnych ujęć

⁶ B. Skarga *Granice historyczności*, PIW, Warszawa 1989, s. 226-227.

⁷ K.R. Popper *Spoleczeństwo otwarte i jego wrogowie*, t. 2, *Wysoka fala prorocत्व: Hegel, Marks i następstwa*, przeł. H. Kraheńska, oprac. A. Chmielewski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993, s. 291.

teoria retoryki stanowi także między innymi „sugestywne przejście od teorii personalistycznej do teorii stylistycznej”⁸. Już wszak retoryka klasyczna głosiła przekonanie, że styl to człowiek. Książka Andrzeja Juszczyka też ma swój styl.

Mirosław RYSZKIEWICZ

Abstract

Mirosław RYSZKIEWICZ,
Maria Curie-Skłodowska University in Lublin

Between the rhetoric and rhetoricality in Teodor Parnicki's novels

Review of Andrzej Juszczyk's book *Retoryka a poznanie. Powieściopisarstwo Teodora Parnickiego* [‘Rhetoric vs. Cognition. Teodor Parnicki's fiction writing’], (Cracow 2004).

The author of this essay emphasises that Mr. Juszczyk's book is the first attempt, among several existing studies, at a comprehensive discussion of Parnicki's oeuvre. However, a clearly marked interpretative context is provided in the form of the Derridian concept of ‘signature’, and it is from this standpoint that Mr. Juszczyk reads the Parnicki output, thus reviewing the existing analyses of this author's writings. As remarked by the reviewer, the book's author refers to post-structuralist practices of intertextuality and theory of interpretation, as well as rhetoric as a classic and post-modernistic concept – that is, ‘rhetoricality’, as for the latter.

⁸ J. Ziomek *Retoryka opisowa*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1990, s. 10.

○ Herlingu-Grudzińskim Włodzimierza Boleckiego

Ciemną miłość Włodzimierza Boleckiego można i trzeba – jak sądzę – traktować jako swoiste podsumowanie jego dotychczasowych dokonań na gruncie herlingologii¹. Jest bowiem ta książka obszernym zbiorem tekstów o twórczości autora *Innego Świata*, często już dzisiaj klasycznych, z których pierwszy datowany jest na rok 1985, ostatni zaś pochodzi z 2004. Obok znacznego horyzontu czasowego zauważalna jest również w tym tomie szeroka perspektywa badawcza, obejmująca całość twórczości pisarza, poczynając od *Innego Świata*, poprzez eseistykę, aż po opowiadania. Oczywiście, miejsce szczególne przynależy tutaj *Dziennikowi pisanemu nocą* jako, jak to określa sam Bolecki, „summie artystycznej” pisarza, do którego chętnie odwołuje się badacz, aby uprawomocnić wiele swoich odczytań. *Dziennik* stanowi ostateczny probierz myślowy, ale także artystyczny, służący lepszej orientacji w twórczości Herlinga.

Różnorodność tekstów zebranych w książce Włodzimierza Boleckiego zaznacza się jednak przede wszystkim odmiennością sytuacji komunikacyjnych, w których miały pierwotnie uczestniczyć: znajdziemy tutaj obok szkicu będącego czymś w rodzaju rozbudowanego hasła biograficznego utrzymanego w formie eseju o życiu pisarza i głównych problemach jego pisarstwa (*Szkice do portretu Gustawa Herlinga Grudzińskiego*), również teksty analityczno-interpretacyjne (*Podróż do Burmy*, „*Dziennik pisany nocą*” (tezy), *Maisons-Laffitte, 13 grudnia*, *Ciemna miłość (Widzenia nad Zatoką Neapolitańską)*, *Dwa cykle opowiadań*, „*Aż do końca świata...*” (Podzwon-

ne dla dzwonnika), *Sándor Márai*, *Gustaw Herling (i inni)*) oraz, co ciekawe, zapisy kilku wystąpień okolicznościowych. Całość podzielona została według czytelnego klucza na trzy części: *Szkice do portretu*, *Kamienny Pielgrzym* oraz *Wieczny Debiutant (Laudacje)*, przy czym z oczywistych względów dwie pierwsze stanowią zasadnicze, także objętościowo, segmenty książki.

Podobna sytuacja rodzi dwa zasadnicze pytania, na które już na wstępie należy znaleźć adekwatną odpowiedź. Po pierwsze, czy jest coś, co łączy te tak różne teksty? Po drugie zaś, jaką wartość ma podejmowanie trudu publikacji rozproszonych gdzie indziej pism, tym bardziej iż nie są to teksty szczególnie trudno dostępne? Trzeba tu bowiem zaznaczyć, że całość artykułów zamieszczona w książce – poza raczej drobnymi retuszami natury redakcyjnej – nie przeszła szczególnych metamorfoz w stosunku do ich wcześniejszych wersji².

W obu przypadkach bez większych trudności da się obronić omawianą pozycję, w obu też odpowiedzi będą do siebie bardzo zbliżone. Tym, co ostatecznie spaja wewnątrznie książkę Boleckiego, jest całościowa, konsekwentna i bardzo spójna wizja pisarstwa Herlinga-Grudzińskiego. Ta sama wizja – jako całość – dostępna jest jedynie przy jednoczesnym oglądzie wielu prac badawczych autora *Ciemnej miłości*. Ich charakterystyczną cechą jest bowiem ciągle powracanie do omawianych już wcześniej zagadnień, nie po to jednak, aby dyskredytować uprzednie ustalenia, bądź też biernie je powtarzać, lecz raczej w celu kolejnego ich potwierdzenia poprzez uszczegółowienie trafnych skądinąd sądów, wskazanie nowych niuansów interpretacyjnych czy też przywołanie tych nieobecnych lub nie dość obecnych w dotychczasowych rozważaniach utworów pisarza. Rekonstrukcji rzeczowej wizji poświęcę następne strony.

Zacznę od fragmentu wstępu do spotkania z pisarzem, które odbyło się w Warszawie w 1994 roku, w którym Bolecki posłużył się arcyważną dla całości jego programu formułą, określającą sens emigracyjności według Herlinga-Grudzińskiego:

była i jest służbą wartościom niefizycznym w świecie przemocy fizycznej; była i jest bezkompromisową krytyką w świecie bezkrytycznych kompromisów; była i jest obroną moralnych imponderabiliów w świecie moralnych kapitulacji; była i jest poszukiwaniem tajemnicy człowieka w świecie, który uznawał jedynie tajemnicze znikanie ludzi; była – i jest nadal – pytaniem o Transcendencję, stawianym zwłaszcza tam, gdzie inni widzą

¹ W. Bolecki *Ciemna miłość. Szkice do portretu Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005.

² Sam Bolecki, usprawiedliwiając pojawienie się tej książki, wskazuje w gruncie rzeczy na powody ściśle osobiste: „Dziś, po kilku latach od śmierci pisarza, postanowiłem wrócić do odłożonego w połowie lat dziewięćdziesiątych pomysłu przygotowania osobnej książki o jego twórczości i uświadomiłem sobie, że «na przeszkodzie» stało mi to wszystko, co do tej pory... o niej [twórczości] napisałem. Zrozumiałem, że do otwarcia nowego rozdziału potrzebuję spojrzenia wstecz, zebrania razem rzeczy rozproszonych, słowem – zamknięcia dotychczasowego etapu mojej działalności krytycznoliterackiej, którą towarzyszyłem Herlingowi przez ostatnie piętnaście lat jego życia. Stąd ta książka” (s. 8-9).

jedynie „politykę”, „grę”, „interes” czy „konieczność historyczną” – za każdym razem podsuwane z coraz to nową przynętą. (s. 256-257)³

Jeżeli dodamy do tego, że emigracja nie miała dla pisarza wymiaru jedynie politycznego i rozumiał ją jako określoną misję do wypełnienia⁴, misję, w której literatura była specyficznym środkiem, łatwo dostrzeżemy, że zaproponowana przez Boleckiego formuła staje się programową tezą interpretacyjną, za pomocą której badaczowi udaje się obrysować kontury całości dzieła neapolitańskiego pisarza. Przywołuje to nieodparcie na myśl opisywany niegdyś przez Józefa Czapskiego epizod z życia Herlinga-Grudzińskiego, kiedy to w czasie trwania bitwy pod Monte Casino dowódca major Stojewski skierował do młodego żołnierza te słowa: „Nie wiem, chłopcze, czy wrócisz, ale pamiętaj, ile od ciebie zależy”. Tak w swoim tekście napisanym w 1965 roku komentował je Czapski: „Dziś po latach, uważny czytelnik jego opowiadań, jego studiów krytycznych, artykułów, może stwierdzić, że Grudziński nie zapomniał ani tamtej «góry ofiarnej», ani słów mjr Stojewskiego”⁵. U Czapskiego spotykamy się z podobną, co u Boleckiego, etyczną interpretacją pisarskich motywacji Herlinga, ze wskazaniem na wewnętrzną powinność pisarza, na zbiór określonych imponderabiliów, wreszcie na szczególną odpowiedzialność człowieka za słowo. Odpowiedzialność, którą jak zobaczymy, da się również zaobserwować w płaszczyźnie poetyki prozy autora *Innego Świata*.

Wpisują się w ramy tak pojmowanej misji wszystkie wymieniane przez badacza wielkie tematy twórczości pisarza: zagadnienia etyczne – tu przede wszystkim problem zła, istota chrześcijaństwa, ze szczególnym uwzględnieniem męczeńskiej śmierci Chrystusa – oraz krytyka ideologii komunistycznej – obecna najmocniej w *Dzienniku pisanym nocą*, *Innym Świecie* oraz innych wypowiedziach eseistycznych. Bolecki za każdym razem stara się zwrócić uwagę swoimi komentarzami na głębszy wymiar, na jak to ujmuje, „intensywne krążenie wokół spraw niewyraźnych”, nawet w tekstach dyskursywnych o zdawałoby się *stricte* politycznym charakterze. Jest to oczywiście konsekwencja przyjęcia przez Herlinga określonego rozumienia swojej roli, pojmowania pisarstwa jako rodzaju „publicznego myślenia”. Przyjmuje to postać pewnego wewnętrznego imperatywu, który mówi, że piszący nie może zapominać o tym, co najistotniejsze dla człowieka, o samym „rdzeniu jego metafizycznej istoty”.

³ Warto zauważyć, że sformułowania te pojawiają się w jednej z tych mało istotnych, zdawałoby się, wypowiedzi, których obecność w omawianej książce może budzić początkowo pewną rezerwę.

⁴ „Uważałem emigrację za rodzaj misji, a samo pozostanie na emigracji za rzecz pierwszorzędnej wagi i od pierwszej chwili nie miałem co do tego żadnych wahań” (G. Herling-Grudziński, W. Bolecki *Rozmowy w Dragonei*, rozmowy przeprowadził, opracował i przygotował do druku W. Bolecki, Szpak, Warszawa 1997, s. 310).

⁵ J. Czapski „...Pamiętaj, ile od ciebie zależy” *O Gustawie Herlingu-Grudzińskim*, w: tegoż *Rozproszone. Teksty z lat 1925-1988*, zebrał i notami opatrzył P. Kądziela, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2005, s. 300-302.

Jest bowiem Herling dla autora *Ciemnej miłości* przede wszystkim pisarzem personalistycznym, to znaczy takim, którego uwaga zawsze skupiona jest na konkretnym człowieku, a także takim, który konsekwentnie i wbrew wszystkiemu broni wypracowanej przez siebie koncepcji człowieczeństwa, nawet wtedy, kiedy musi to oznaczać wejście w otwarty spór z innymi ludźmi bądź instytucjami. Programową w tym względzie polemikę, którą relacjonuje Bolecki, stoczył autor *Innego Świata* z Tadeuszem Borowskim, na którego koncepcję istoty ludzkiej jako podległej wyłącznie prawom biologii i najpierwotniejszym instynktom przetrwania nie mógł wyrazić zgody. Upominał się Herling w swojej dyskusji z twórcą *Kamiennego świata* o odpowiedzialność piszącego za słowa. O ile bowiem optyka przyjęta przez Borowskiego uzasadniona była jako określona konwencja opisywania koszmaru codziennego życia w obozie, o tyle uczynienie z niej uniwersalnej prawdy o człowieku i jego naturze wydawało się pisarzowi szkodliwą aberracją. Odpowiedzialny twórca nie może stawiać równie pesymistycznych diagnoz, nie może nie dostrzegać świata ludzkich wartości, który jest znacznie głębszy i pierwotniejszy niż wszelkie patologie wywołane szaleńczymi okolicznościami historycznymi. Dla Herlinga, który był zadeklarowanym przeciwnikiem wszelkiego rodzaju nihilizmu, człowieczeństwo nie jest prostą funkcją historii czy cywilizacji. Jest w nim bowiem taki margines niepodległości wobec okoliczności zewnętrznych, który warunkuje jego niepowtarzalność w świecie. Diagnoza pisarza jest w tym względzie – jak dowodzi Bolecki – podobna do tej, którą stawiał Sándor Márai: żadne, nawet największe zbrodnie człowieka dwudziestego wieku nie są i nie mogą być normą tego, co istotnie ludzkie, ponieważ człowiek to ze swej natury istota moralna, dla której fundamentalną jest wiara w nienaruszalność i niezniszczalność dobra jako wartości podstawowej, nieredukowalnej i ponadczasowej. Człowiekowi zawsze przynależy pierwotna umiejętność rozpoznawania dobra i zła, niezależna ani od niego samego, ani od tych, którzy go otaczają. To, jaki robi z niej użytek, pozostaje osobną sprawą – Herling nie jest tu bynajmniej niepoprawnym optymistą.

Bolecki wskazuje w tym kontekście także na jeszcze jeden istotny element warunkujący Herlingowy personalizm. Otóż w twórczości tej człowiek nigdy nie jest ostateczną miarą dla samego siebie. W opozycji do antropologii Gombrowicza, w myśl której to jednostka ustalała normy i powoływała „Instancje”, tutaj panuje mocne przekonanie, że nie jest możliwa odpowiedzialna antropologia, której ramy zakreślałyby najgłębsze nawet relacje międzyludzkie czy najczulsze pokłady najlepiej uformowanego sumienia. Według Herlinga, musi istnieć i istnieje jeszcze jedna, „nadrzędna metafizyczna sankcja”, z której nazwaniem miał problemy, ale której obecność zawsze była równie silnie odczuwalna w jego twórczości. Jak pisze Bolecki, bez uznania Transcendencji człowiek w świecie, w którym trzeba stale określać granice między dobrem i złem, co jak już wiemy, miało tak duże znaczenie w koncepcjach pisarza, poruszałby się niczym „ślepiec we mgle”. Polemika pomiędzy Gombrowiczem a Herlingiem, niezwykle interesująco przedstawiona na kartach omawianej książki, jeszcze raz pokazuje, jak bardzo pisarz był wyczulony na wszelkie, nawet najdrobniejsze przejawy pesymistycznej diagnozy ludzkiej natury. Wi-

dział w nich bowiem zakażenie nihilizmem, co wymagało od niego zdecydowanych reakcji i ciągłego podejmowania trudu polemicznych rozważań – tak rozumiał swoją publiczną misję niepodległego myśliciela emigracyjnego.

Kiedy dla Gombrowicza tworzącego własną „etykę Drugiego” i jednocześnie dostrzegającego niebezpieczeństwa sytuacji, w której człowiek, bez obecności Boga i Szatana, staje się własnym sędzią i prawodawcą zarazem, dotkliwie stawało się podobne „przerażenie metafizyczną pustką”. Grudziński w krzyżu i cierpieniu Chrystusa, w jego ofierze dla odkupienia człowieka, poszukiwał uniwersalnych atrybutów bycia w świecie. Stąd w twórczości autora *Innego świata via crucis* staje się jedną z dwóch kluczowych koncepcji ludzkiego losu: dopiero i jedynie w cierpieniu człowiek może doświadczyć najpełniej własnego istnienia. Cierpienie zaś pozostaje wymiernym owocem zła, na które pisarz spogląda według Boleckiego – co może budzić uzasadnione kontrowersje – z perspektywy manichejskiej, pokazując jego fizyczną obecność w świecie. Cierpienie staje się więc bezpośrednim doświadczeniem zła zadawanego innym i od nich doświadczanego. Blisko tutaj od abstrakcyjnej transcendencji „nadrzędnej instancji metafizycznej” do w pełni chrześcijańskiego Boga. Na marginesie doskonałej interpretacji jednego z ostatnich utworów Herlinga, opowiadania *Podzwonne dla dzwonnika*, formułuje Bolecki trzy podstawowe tezy dotyczące odpowiedzi pisarza na kluczowe w jego mniemaniu pytanie o sens religii w dwudziestym wieku. Teza pierwsza mówi o niewystarczalności religii Starego Testamentu, ze względu na koncepcję Boga, który mógł – i zawsze będzie mógł to powtórzyć – zażądać ofiary z Izaaka. Teza druga wskazuje, że najistotniejszym elementem wiary Nowego Testamentu jest fakt zjednoczenia się Boga z człowiekiem w cierpieniu. Teza trzecia zaś napomina, iż chrześcijaństwu, które spycha na dalszy plan doświadczenie cierpienia, grozi zrytualizowanie i szybki zmierzch. Nie jest to jednak koncepcja masochistyczna i aby ją dobrze zrozumieć, należy pamiętać, o czym wielokrotnie przypomina Bolecki, że połączona jest w figurze Chrystusa z odkupieniem i zmartwychwstaniem, które jest według badacza motywem najbardziej symbolicznym, a zarazem najważniejszym dla twórczości Grudzińskiego. Symbolicznym – autor *Ciemnej miłości* widzi bowiem w tym kontekście również historie „przebudzeń” i powrotów do normalnego życia wielu Herlingowych bohaterów pogrążonych w milczącym przeżywaniu własnego cierpienia, więc niejako umarłych dla otaczającego ich świata.

Zmartwychwstanie staje się więc pożądanym kresem ludzkiej wędrówki, której głównym symbolem pozostaje figura kamiennego, świętokrzyskiego pielgrzyma. *Homo viator* to druga współbieżna koncepcja ludzkiego losu wpisana w twórczość Grudzińskiego. Życie człowieka naznaczone jest bowiem samotnym przeżywaniem indywidualnego cierpienia, ocieraniem się o niepoznawalne i niewyraźne, wreszcie – balansowaniem na granicy nadziei i rozpacz. Każdy bohater Herlinga, a w losach swoich postaci zawarł pisarz uniwersalną, jak sądził, prawdę o człowieku, to prawdziwy *homo viator* na swojej własnej *via crucis* ku zmartwychwstaniu.

Równie dużo miejsca poświęca Bolecki technice pisarskiej i poetyce opowiadań Grudzińskiego, wskazując na wiele niezwykle istotnych jej elementów. I znów

punktem wyjścia jest koncepcja pisarstwa jako publicznego i odpowiedzialnego myślenia. Stąd właściwą dla całej twórczości autora *Dziennika pisanego nocą* staje się wspólna kreacja narratora jako świadka, obserwatora albo kronikarza. Dlatego też ulubioną formą narracji okazuje się snucie monologicznej opowieści przez figurę odautorskiego podmiotu mówiącego, co oczywiście automatycznie wiąże wypowiedzane w opowiadaniach sądy, nierzadko kontrowersyjne i bolesne dla pewnych środowisk, z osobą biologicznego autora – wielokrotnie narażało to Grudzińskiego na gwałtowne ataki i pretensje, często zresztą niezbyt sprawiedliwe⁶. Autor świadomie rzucał wyzwanie czytelnikom, celowo wplatając w opowiadane fabuły wiele łatwo rozpoznawalnych wątków autobiograficznych. Osobną rolę odgrywają w tej konwencji cytaty, często niemalże dosłowne z innych utworów pisarza – najczęściej *Dziennika* – oraz ciągłe powracanie do opracowywanych już wcześniej problemów, realizujące się zwykle poprzez układanie przez autora opowiadań w pary (np. *Cud i Dżuma w Neapolu*), a nawet większe cykle (np. „opowiadania na temat obecności w świecie diabła”). Autor, który nie potrafił, jak sam często mówił, a co powtarza Bolecki, budować fikcyjnych fabuł, posiłkuje się zwykle takimi chwytami, jak narracyjne nawiązania do innych utworów (zresztą nie tylko swoich), rekonstrukcje życiowych losów historycznych postaci, nawiązania do prawdziwych zdarzeń z przeszłości czy wreszcie liczne parafrazy cudzych tekstów, aluzje a nawet mistyfikacje literackie. Wymaga to od pisarza częstego zastosowania konwencji relacji z podróży bądź też sprawozdania z prowadzenia *quasi*-śledztwa w określonej sprawie⁷.

Stąd charakterystyczne cechy poetyki opowiadań Herlinga, takie jak: wielowątkowość kompozycji, szcztakowy zarys fabuły, dopełniające się wątki pochodzące z różnych historii, częste zmiany planów czasowych – zazwyczaj między „teraz” narratora i „kiedyś”, w przeszłości, opowiadanych historii – oraz liczne niedopowiedzenia i niewyjaśnione tajemnice. Jak pisze Bolecki, są to przypowieści o niemożliwej do przeniknięcia tajemnicy i tragizmie istnienia człowieka, przypowieści, w których konfrontuje się go ze skrajnymi doświadczeniami egzystencjalnymi. Nie jest to jednak wyłącznie tragizm bohaterów, autor *Ciemnej miłości* zauważa, że w opowiadaniach pisarza mamy do czynienia również ze specyficznym pojmowanym tragizmem poznawczym. Okazuje się bowiem, że mimo ciągłego zbliżania się do odpowiedzi zawsze pozostaje taka sfera, której nie da się pojąć i zrozumieć. Sposób opowiadania porównuje więc badacz do odkrywania struktury

⁶ Swoją drogą, ciekawe wydaje się, że to właśnie niektóre opowiadania wywoływały tak silne spory, podczas gdy nie przypominam sobie większych publicznych dyskusji nad sądami wypowiedzianymi w sposób często dosadniejszy w *Dzienniku*.

⁷ „Kryminalne opowieści metafizyczne” – to formuła zastosowana niegdyś przez Przemysława Czaplińskiego do charakterystyki opowiadań Herlinga-Grudzińskiego (*Śmierć apokryficzna. O prozie Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, w: tegoż *Mikrologi ze śmiercią. Motywy tanatyczne we współczesnej literaturze polskiej*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”, t. 27, Poznań 2001, s. 159-174.

ry palimpsestu: polegającego na stopniowym rozszyfrowywaniu różnych warstw psychiki i biografii, aby dotrzeć do takiego węzła uczuć, w którym kryje się zagadka istoty człowieczeństwa. Każdy z bohaterów podąża swoją *via crucis*, ponawiając ustawicznie pytania o ostateczny sens ludzkiego zmagania się z cierpieniem.

Pisarstwo Herlinga staje się, według Boleckiego, nazywaniem nienazwanego, zapisywaniem milczenia bohaterów poprzez ciągłe krążenie wokół ich niemego cierpienia, poprzez odkrywanie wszystkich możliwych do zauważenia śladów ich obecności, także tych najbardziej ulotnych. Milczenie w opowiadaniach pisarza staje się niezwykle wyrazistą formą ekspresji, i to zarówno postaci, jak i narratora, który po wielokroć woli zamilknąć, niż błędzić w poszukiwaniu adekwatnych formuł do wyrażenia odpowiedzi na najtrudniejsze metafizyczne pytania o sens ludzkiego istnienia. Herling, który pisze o polityce, zawsze gotowy jest stawiać diagnozy, kiedy zaś prowadzi opowieść o losach swoich „okamienionych postaci” – jedna z najbardziej znanych metafor używanych przez Boleckiego do opisu problemu bohaterów prozy Grudzińskiego – woli ledwie zarysować cienką kreską kontury tylko po to, żeby zaraz potem przerwać narrację. Stąd też, szanując niepoznawalność ludzkiego wnętrza, wręcz programowo unika pisarz wszelkiego rodzaju psychologicznych analiz postaci, woli pozostać na poziomie kronikarskiego odnotowania zaistniałych faktów, czasami takich, których jedynie się domyśla, niż poddawać działania bohaterów analizie pod kątem wewnętrznych motywów leżących u ich podłoża. Realizm i tajemnica zarazem to dwa, jednocześnie obecne, nierozzerwalnie związane, oblicza pisarstwa Herlinga⁸. Analizując opowiadanie *Podzwonne dla dzwonnika*, wskazuje Bolecki na typową dla pisarza piętrową konstrukcję, jednoczesne rozwijanie dwóch warstw znaczeniowych: realistycznie kronikarskiej oraz symbolicznie parabolicznej. Kolejne epizody, z pozoru będące elementami realistycznie prowadzonej opowieści, okazują się figurami idei pisarza. Taką alegoryczną w gruncie rzeczy konstrukcję dostrzega badacz także w innych tekstach Herlinga, co pozwala mu na wyciągnięcie bardziej ogólnych wniosków. Nie są jednak opowiadania Herlinga prostymi alegoriami – pisarz nie pojmuje swojej twórczości jako erudycyjnej gry, ale jako autentyczne zmaganie się ze złem i cierpieniem człowieka. Przy pomocy piętrowej, parabolicznej struktury stara się odkryć złożoność otaczającego nas świata, wskazać na istotność podwójnego widzenia: dostrzegania także tego drugiego, metafizycznego wymiaru rzeczywistości. Tylko w ten sposób udaje się wypełnić – by całość domknąć klasyczną klamrą – wewnętrzny imperatyw napominający pisarza, by tam, gdzie inni widzą politykę, grę, interes, szarą rzeczywistość – dostrzec fundamentalne pytania o istotę człowieczeństwa, o miejsce Transcendencji.

⁸ Do bardzo podobnych wniosków co Bolecki, chociaż patrząc na opowiadania Grudzińskiego z nieco innej perspektywy, dochodzi we wspomianej już rozprawie Czaplński. Także on wskazuje ową paradoksalną symbiozę realizmu i tajemniczości, będącą, jak się zdaje, prawdziwym znakiem firmowym prozy Herlinga, doprowadzonym przez niego do absolutnej perfekcji.

Na koniec warto jeszcze powiedzieć kilka słów o obrazie krytyka, który wyłania się z omawianej książki. Bolecki potrafi doskonale odnaleźć się w dogłębnej, wieloaspektowej analizie jednego tekstu, jak jest w przypadku klasycznej wręcz interpretacji opowiadania *Podzwonne dla dzwonnika*, albo jednego krótkiego zapisu z *Dziennika* – pamiętnej notatki Herlinga z 13 grudnia 1981 roku. Nieobca jest mu również rzadka umiejętność lapidarnego – czasem aż nazbyt – wręcz aforystycznego ujmowania trudnych zagadnień związanych z ideowym wymiarem twórczości pisarza. Trudno jest jednak wskazać na możliwe w tego typu wypowiedziach uproszczenia, co świadczy zarówno o dużej intuicji krytycznej, jak również wystarczająco głębokim zrozumieniu twórczości Herlinga-Grudzińskiego. Nie jest to wszakże dziwne, zważywszy na wieloletnie obcowanie badacza z tą twórczością oraz wielokrotne bezpośrednie spotkania i rozmowy o literaturze z samym pisarzem. Całości dopełnia także zrozumiały i przecież nigdzie nieskrywany, bardzo osobisty ton niektórych sformułowań krytyka, który w określonych okolicznościach nie stroni także od posłużenia się anegdotą. Trudno w tym miejscu wskazywać na jakieś słabości tej książki, teksty w niej zebrane w większości tworzą już dzisiaj swoisty kanon pisania i mówienia o prozie autora *Innego Świata*. Żał tylko może, że nie ma w niej więcej prac, w których Bolecki brałby pod swoją lupę pojedyncze teksty, tak jak to uczynił z opowieścią o losach dzwonnika Fra Nafty, dzięki czemu – wierzę – otrzymalibyśmy kolejne argumenty do obrony niemodnej dziś chyba już tezy, że interpretacja dzieła literackiego jest wielką sztuką, którą nie każdy może osiągnąć.

Paweł PANAS

Abstract

Paweł PANAS,
The John Paul II Catholic University of Lublin

Herling-Grudziński by Włodzimierz Bolecki

Review of Włodzimierz Bolecki's book *Ciemna miłość. Szkice do portretu Gustawa Herlinga-Grudzińskiego* [The Dark Love. Sketches for a portrait of Gustaw Herling-Grudziński], (Cracow 2005).

The review's author has embarked on a systematic discussion of one of the last books by Mr. Bolecki, an expert on Gustaw Herling-Grudziński's output and, personally, the writer's friend. The book contains an extensive collection of literary-critical articles written between 1985 and 2004, offering a comprehensive, cohesive and a very coherent vision of Herling-Grudziński's writings.

Wojdowski w trójwymiarze

Dwie rzeczy w monografii twórczości Bogdana Wojdowskiego autorstwa Aliny Molisak¹ przykuwają w pierwszej kolejności uwagę czytelnika: prezentacja fragmentów niepublikowanego dziennika pisarza i obecność judaizmu interpretowanego przez badaczkę jako kulturowa podstawa jego dzieł i światopoglądu. Podczas gdy wciąż pojawiają się nowe prace poświęcone polskiej literaturze Holocaustu, nieczęsto sięgają one po pojęcie judaizmu, elementy religii czy obyczajowości żydowskiej. Autorka monografii *Judaizm jako los. Rzecz o Bogdanie Wojdowskim* chciała pójść właśnie tą drogą: twórczość Wojdowskiego rozumieć poprzez odniesienia do tradycji i myśli żydowskiej. Drugim biegunem jej wywodu jest biografia pisarza, która posłużyła tu również jako narzędzie wyjaśniające dzieło autora *Chleba rzuconego umarłym*. Efektem tak pomyślanej pracy jest wielowymiarowa interpretacja jego utworów.

Autorka poddaje skrupulatnej analizie całokształt twórczości Wojdowskiego, zajmując się obok powieści, opowiadań i eseistyki pisarza, także jego inicjatywami wydawniczymi. W dyskusji nad twórczością autora *Chleba...* Molisak wykorzystuje obszerną wiedzę na temat życia pisarza, jego losów w latach wojny i funkcjonowania w komunistycznej Polsce. Czerpiąc z osobistego doświadczenia autora, wysuwa wnioski natury filozoficznej i antropologicznej, włączając twórczość Wojdowskiego w nurt współczesnego myślenia o kondycji człowieka w wieku totalitaryzmów. Konfrontując idee Wojdowskiego z nurtem współczesnej myśli żydowskiej, badaczka przekonująco ukazuje nowy wymiar jego pisarstwa, bo choć Wojdowski najprawdopodobniej nie miał dostępu do ukazujących się w Europie i na

świecie publikacji, w swoich rozważaniach – jak pokazuje Molisak – wielokrotnie zbliżał się do myśli Lévinasa, Fackenheim’a czy Franza Rosenzweiga.

Dzięki pracy Aliny Molisak mamy możliwość poznania niedostępnych dotychczas materiałów autobiograficznych: fragmentów niepublikowanego dziennika pisarza, korespondencji i relacji osób mu bliskich. Przez wiele lat prowadzony dziennik, w którym Wojdowski sporządzał m.in. notatki na marginesie pracy nad powieścią *Chleba rzucony umarłym*, jest cennym źródłem informacji o metodzie pisarskiej autora. Alina Molisak przytacza jego uwagi na temat dojrzewania pomysłu na powieść i jej kształt, w nich znajduje poparcie też o autobiograficznych elementach innych opowiadań. Dzięki przytoczonym fragmentom dzienników zaglądamy więc za kulisy powstawania powieści Wojdowskiego. Autorka cytuje także takie fragmenty dzienników i biogramów, w których autor *Chleba...* opisuje warunki rodzinne i społeczne swojego dzieciństwa, klimat polityczny w kraju, wreszcie swoje miejsce wśród współczesnych mu pisarzy. Jak wielokrotnie podkreśla autorka, Wojdowski dystansował się wobec swojego środowiska zawodowego, którym była redakcja „Współczesności”. Duchowe pokrewieństwo odczuwał raczej z twórcami pokoleniowo starszymi, jak Różewicz i Borowski, określając się mianem „pisarza bez generacji”. Kluczowe dla zrozumienia jego kondycji są ponawiane notatki o dotkliwym poczuciu osamotnienia, naznaczeniu przez przebyte doświadczenia i braku porozumienia pokoleniowego. Niechęć do bycia zakwalifikowanym, którą odczuwał na początku swojej drogi twórczej, z czasem przesłoniła potrzeba samookreślenia się, znalezienia punktów odniesienia w losach innych ludzi, o czym świadczyłyby cytowane przez badaczkę uwagi pisarza o artykule katolickiego księdza pochodzenia żydowskiego, Grzegorza Pawłowskiego, który ukazał się w „Tygodniku Powszechnym” w 1966 roku. Kluczowe dla zrozumienia dzieł Wojdowskiego są dla Aliny Molisak jego zapiski o wizji swojego pisarstwa, o perspektywie, jaką obiera w swoich utworach. Będzie nią pragnienie „bycia polskim pisarzem”, czy osobisty manifest: „Ja jestem z ulicy Krochmalnej”. Jak udowadnia w swej pracy Molisak, jest to wiedza niezbędna do pełniejszej lektury jego książek.

Przede wszystkim jednak monografia Molisak ukazuje Wojdowskiego jako pisarza ukształtowanego przez doświadczenie Zagłady. Autorka przyznaje Szoa centralne miejsce w jego twórczości i dowodzi, że obecność tego tematu manifestuje się we wszystkich utworach pisarza, choć na różne sposoby i na różnych poziomach. Problemem, który autorka uznaje w tym kontekście za kluczowy dla całej twórczości Wojdowskiego, jest tożsamość żydowska w ostatnim półwieczu istnienia diaspory w Polsce. Autor *Wakacji Hioba* mierzy się z tym zagadnieniem w opowiadaniach, swojej najważniejszej powieści i w twórczości eseistycznej. W sposób najbardziej bezpośredni podejmuje ten temat w eseju *Judaizm jako los*, w którym, opierając się na osobistym doświadczeniu, wchodzi w polemikę z koncepcjami Sartre’a.

Omawiając w chronologicznym porządku twórczość Wojdowskiego, badaczka prezentuje ewolucję jego pisarstwa. W debiutanckim tomie opowiadań *Wakacje*

¹ A. Molisak *Judaizm jako los. Rzecz o Bogdanie Wojdowskim*, Wydawnictwo Cyklady, Warszawa 2004.

Hioba odkrywa zamaskowane dno przedstawianych przez Wojdowskiego historii, niezauważone przez ówczesną krytykę. W zróżnicowaniu podjętych przez Wojdowskiego tematów i wątków odkrywa wspólną myśl, rekonstruuje kształtujący się pisarski światopogląd autora. Tematem narracji bezpośrednio i w sposób zawołowany nawiązujących do rzeczywistości wojennej jest odziedziczone po niej zło i cierpienie. Kierując się w swojej analizie tropem wskazanym przez tytuł tomu, odtwarza zbiorowy portret *Hioba*, na który składają się postawy bohaterów. Autorka próbuje także uwzględnić te opowiadania, po których jedynym zachowanym śladem są notatki cenzury poprzedzające decyzję o rozsypaniu książki.

Kluczowa część *Judaizmu jako losu* poświęcona jest analizie powieści *Chleb rzucony umarłym*, którą autorka traktuje jako najważniejsze dzieło a zarazem punkt zwrotny w twórczości Wojdowskiego. Po jej napisaniu Wojdowski pozostanie już w kręgu tematów Zagłady i żydowskiego Ja. Zamiarem autorki jest ukazanie wielowymiarowości tej prozy i złożoności jej nowoczesnej konstrukcji. Nowatorstwo *Chleba...* – jak przekonuje Molisak – zasadza się nie tyle na przeciwstawieniu się istniejącym konwencjom literackim, co na wchłonięciu różnych form gatunkowych i rozszerzeniu granic fabularności opowiadania. Na swoją tezę znajduje także poparcie w zapiskach autora, którego intencją było zintegrowanie w *Chlebie...* wielości rodzajów literackich. Autorka zauważa, że Wojdowski nie konstruuje tradycyjnej fabuły, ale tworzy syntetyczną wizję, w skład której wchodzi portrety różnych grup i warstw społecznych ludności getta. Jak pisze Molisak, zasadą konstrukcyjną powieści jest „pewien model, mieszczący w sobie kondensację wielu odmian żydowskich losów, uobecnionych w warszawskim getcie” (s. 105). Na ten portret zbiorowy składają się sceny z udziałem: ortodoksyjnych Żydów, kapłanów, mieszkańców kamienicy przy Krochmalnej, członków najbliższej rodziny bohatera, grupy chłopców z „bandy Barucha Oksa”, dzikich mieszkańców getta. Ten model gettowej rzeczywistości ożywia wielość języków, a poszczególne grupy i postaci indywidualizują się dzięki swoim wyjątkowym żargonom (w narrację wpleciony jest język hebrajski, jidysz, niemiecki, gwara przestępcza, język dzieci ulicy i inne zindywidualizowane rodzaje mowy). Niezmiernie ciekawy jest właśnie ten wyróżniony przez badaczkę wymiar lingwistyczno-językowy powieści, który wiąże się z problemem utraconego języka, zapamiętanego i odtworzonego przez ocalałego z Zagłady. Przywołanym kontekstem kulturowym utworu jest twórczość Singera i Strykowskiego, w której portret rodzinny i kronika dziejów rodu są specyficzną formą narracyjną związaną z żydowską tradycją rozumienia miejsca jednostki w historii.

Wskazując na możliwość znalezienia więcej niż jednego klucza interpretacyjnego, autorka proponuje nowatorskie (nie tylko w przypadku twórczości Wojdowskiego, ale w ogóle na polu badań polskiej literatury Holocaustu) spojrzenie na jego dzieło. Jej lektura odbywa się w kontekście tradycji judaizmu. Fabuła *Chleba...* istotnie wypełniona jest odwołaniami do kultury i religii żydowskiej. Badaczka wyodrębnia płaszczyznę czasu sakralnego uporządkowanego wokół żydowskich świąt bądź konstytuowanego przez próby objaśniania rzeczywistości poprzez przy-

wolywanie biblijnych postaci i mitów. Także zmiany w przestrzeni, takie jak wzniesienie murów wokół getta, przenikają się ze znaczeniami biblijnymi. W tym przypadku Dawid dostrzega związek z historią o wieży Babel. Badaczka wskazuje na odwołania do gatunków biblijnych, które przenikają styl i strukturę tekstu Wojdowskiego, także kreacja postaci czerpie z symboliki postaci biblijnych. Zasady wiary i tradycja żydowska są także obecne jako wartości wyznawane przez osoby z bliskiego otoczenia bohatera. Wyjątkowo ważna dla narracji o Holokauście jest figura Izaaka, ofiara, którą składa z dziecka ojciec niezachwiany w swojej wierze. Symbolika biblijna splata się ponadto w gorączkowych wizjach i marzeniach chłopca z symbolami świeckimi. W powieści istnieją dwa skontrastowane światy – świata realnego i przestrzeni symbolicznej: marzeń sennych bohatera, majaczeń z okresu choroby, wyobrażonych światów, takich jak piekło, raj, czy stworzony przez wyobraźnię chłopca wyidealizowany obraz wyspy Madagaskar. Ten szczególny sposób przeżywania wydaje się ściśle związany ze specyfiką psychiki dziecięcej i myślę, że właśnie zagadnienie dziecięcego punktu widzenia, tak istotne w tej powieści Wojdowskiego, nie zostało tutaj w pełni rozwinięte.

Obszerna analiza *Chleba rzuconego umarłym*, odsłaniając kulturowe tło powieści, uwzględnia wiele wątków i tropów interpretacyjnych. Stanowi to o dużej wartości informacyjnej tej części książki i sprawia, że twórczość Wojdowskiego prezentuje się w całkowicie nowym świetle. Molisak przedstawia ten nowatorski materiał w sposób, któremu brakuje jednak wyraźniejszego dla czytelnika uporządkowania i sprobematyzowania. Za taką organizacją tekstu kryje się zapewne zamysł autorki, aby nie wysuwając na pierwszy plan własnych koncepcji, w pełni i obiektywnie opisać dzieło. Trudno jest jednak stwierdzić, co dla badaczki było szczególnie ważne w jej lekturze i w wielowątkowym omówieniu znaleźć główną oś jej interpretacji.

Opowiadanie *Ścieżka ze zbioru opowiadań Mały człowieczek, nieme ptaszę, klatka i świat. Opowiadania zza muru* to kolejny ważki punkt w ewolucji pisarskiej Wojdowskiego. Powojenne losy bohaterki uznaje Molisak za kontynuację dziejów Dawida z *Chleba rzuconego umarłym*. W całym tomie centralny staje się problem tożsamości żydowskiej w powojennej Polsce, powracają także wątki znane z *Chleba...*, ale już z perspektywy czasu. Tutaj narrator silniej zaznacza swoją obecność oraz punkt widzenia ocalałego i świadka. W *Konotopie* z kolei – powieść ta powstała w czasie, gdy Wojdowski pracował nad *Chlebem...* – los przedstawiony jest w kategoriach katolickich. Omawiając utwory późniejsze (*Pascha, Krzywe Drogi, Tamta strona*), autorka konsekwentnie podnosi kwestię tożsamości żydowskiej w Polsce lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, kiedy to warunkują ją antysemicki klimat polityczny i indywidualna pamięć Zagłady. Jej uważna lektura dzieł autora *Wakacji Hioba* owocuje odnalezieniem wielu autobiograficznych rysów u bohaterów opowiadań, a diagnozy dotyczące kondycji ocalałych odczytuje jako wywiezione z własnego doświadczenia autora. Śledząc ewolucję jego twórczości, Alina Molisak konstatuje stopniowe dojrzewanie samoświadomości pisarza, coraz wyraźniej precyzującego swój punkt widzenia, jakim jest postawa ocalałego z Zagłady.

W ostatnim – najbardziej skondensowanym merytorycznym rozdziale – badaczka zajmuje się esejem *Judaizm jako los* i opowiada o zmaganiach pisarza z „Masadą” – stworzonym przez siebie projektem pisma i wydawnictwa literacko-kulturalnego. Esej napisany, jak zauważa autorka, w poczuciu ostatecznego osamotnienia interpretuje jako akt ustanowienia tożsamości i osobisty manifest polskiego Żyda, ocalałego z Szoa. Wojdowski przechodzi w nim od wskazania ontologicznych następstw Zagłady i skutków europejskiego antysemityzmu do ukonstytuowania autentycznej żydowskiej tożsamości w akcie wyzwolenia się od wrogich stereotypów. Projekt wydawniczy „Masada” jest tego aktu konsekwencją, zastosowaniem w praktyce idei tworzenia tradycji judaizmu i pracy nad pamięcią Zagłady. W interpretacji badaczki idee Wojdowskiego zawarte w eseju *Judaizm jako los* zbliżają się do filozofii Lévinasa: w sytuacji nieodwołalności żydowskiego wyobcowania i ostatecznego osamotnienia jednostka przybliża się do swojej „ostatecznej tożsamości”. Inicjatywy wydawnicze polskiego pisarza zgodne są również z pomysłem Lévinasa na powrót do źródeł kultury żydowskiej we Francji, gdzie podobnie jak w innych krajach europejskich diaspora utraciła kontakt ze swoimi korzeniami. Z Różewiczem i Borowskim natomiast łączy Wojdowskiego przekonanie o aktualności totalitarnego zagrożenia. W swoim eseju wyróżnia trzy stopnie destrukcji żydowskiej egzystencji: odrzucenie przez społeczeństwo, bezpośrednie zagrożenie egzystencji i ontologiczny wymiar napiętnowania śmiercią. Jak zauważa Molisak, fazy te odpowiadają kolejnym etapom drogi twórczej Wojdowskiego, reprezentowanym odpowiednio przez utwory: *Wakacje Hioba*, *Chleb rzucony umarłym* i *Tamta Strona*. To specyficzne napiętnowanie jest impulsem do zanurzenia się w żydowską tożsamość i proklamacji wewnętrznej wolności.

Autorka zajmuje się także realizacją tego aktu założycielskiego, jaką jest dla niej utworzenie kwartalnika „Masada” poświęconego „szeroko pojętej kulturze i sztuce, cywilizacji judaizmu, filozofii i wierze” (s. 329). Zwraca uwagę na ambitne założenia pisma, jego nowoczesny format, kontrowersyjność tematyki i polemiczny ton. Molisak pisze o trudnościach w zgromadzeniu zespołu, odmowie współpracy ze strony Różewicza, w końcu braku możliwości finansowania pisma, co ostatecznie doprowadziło do jego zamknięcia. Jedyny numer „Masady” przyniósł pojęcie „pisarzy pokolenia Szoa”, podchwyczone później w dyskusji literackiej. Przesłaniem listu otwierającego numer pisma, w którym Wojdowski wzywa pisarzy pokolenia Szoa do wyraźniejszego zabrania głosu, jest próba ożywienia literatury pracującej nad pamięcią o Zagładzie, literatury-świadectwa. Molisak zwraca uwagę na ogrom wysiłku, jaki autor *Wakacji Hioba* włożył w pracę nad pismem, poziom jego zaangażowania i w końcu rozczarowanie brakiem reakcji, na jaki natrafiła jego inicjatywa. Brak zrozumienia jego idei, poczucie „niewysłuchania” spłoty się z rozwojem choroby psychicznej, która doprowadziła Wojdowskiego do samobójczej śmierci.

Wykazując się znajomością judaizmu Alina Molisak stworzyła gęsty opis dzieł Wojdowskiego i nie chcąc pominąć żadnego aspektu jego twórczości, pozostawiała cały czas blisko analizowanych tekstów. Oprócz naukowej skrupulatności atutem

tej obszernej książki jest poszerzenie ram interpretacyjnych twórczości Wojdowskiego o nowy kontekst, jakim jest tradycja judaizmu. W ten sposób autorce udało się odsonić nowy wymiar polskiej literatury Holokaustu, w który wpisują się niewątpliwie także utwory innych autorów. Miejmy nadzieję, że jej monografia będzie inspiracją do powstania prac o obecności dziedzictwa judaizmu w dziełach innych pisarzy pokolenia Szoa.

Olga ORZEŁ

Abstract

Olga Orzeł,
Graduate School for Social Research (Warsaw)

Wojdowski, a three-dimensional man

Review of Alina Molisak's book *Judaizm jako los. Rzecz o Bogdanie Wojdowskim* [‘Judaism as a Fate. On Bogdan Wojdowski’], (Warsaw 2004).

The review's author points out to the fact that Ms. Molisak's book is the first, and so successful indeed, attempt at a comprehensive discussion of the output of the man who wrote *Chleb rzucony umarłym* [‘Bread cast to the dead’]. The most essential values of the biography have been emphasized – including, in the first place, presentation of fragments of a hitherto unpublished diary by Wojdowski and, second, presence of Judaism as the key to analysis of his works and outlook.

Prezentacje

Krzysztof ABRISZEWSKI

Teoria Aktora-Sieci Bruno Latoura

Wyjaśnianie i sieci

Idealna teoria ma postać niewielkiego wzoru, który odnosi się do wielkiej liczby zjawisk. Przykłady zbliżające się do ideału można znaleźć w fizyce, jak choćby we wzorze korelującym prędkość z drogą i czasem, pomijając oczywiście zakłócenia. Jednak o takiej teorii wiele z nauk może co najwyżej pomarzyć. Zamiast tego wytwarzają one teorie opisujące statystyczne korelacje. Tak jest na przykład w socjologii. Choć powiada się, przykładowo, że na taką a taką partię głosowali/głosują osoby mieszkające na wschodzie Polski o wykształceniu podstawowym i w wieku emerytalnym, nie oznacza to, iż każdy, kto pasuje do tego opisu, zagłosuje zgodnie z teoretycznym przewidywaniem. Najdalej od ideału znajdują się te nauki, które badają jedynie pojedyncze przypadki. Bruno Latour proponuje umieścić te różne typy naukowego wyjaśniania na jednej osi biegnącej od dedukcji poprzez korelację do opisu¹.

Wspólną cechą tych różnych typów wyjaśnień jest ich struktura. Obejmuje ona – upraszczając sprawę – dwa obszary: to, co wyjaśnia, i to, co ma być wyjaśnione. Tradycyjnie w metodologii określa się je także jako *eksplanans* i *eksplanandum*. Im więcej przypadków podpada pod teoretyczne wyjaśnienie, tym moc struktury jest większa. Ważna jest zatem relacja pomiędzy tymi obszarami².

Błąd tradycyjnych podejść polega na przyjmowaniu, że skoro ostatecznie teoria odnosi wyrażoną w języku formułę do pewnej klasy zjawisk, to jedynie taka

¹ B. Latour *The Politics of Explanation. An Alternative*, w: *Knowledge and Reflexivity, New Frontiers in the Sociology of Knowledge*, ed. by S. Woolgar, Sage, London 1988, s. 159.

² Tamże, s. 157-158.

dualistyczna zależność jest ważna. W miejsce owego dualizmu Teoria Aktora-Sieci (dalej posługuję się przyjętym w literaturze przedmiotu skrótem „ANT” od ang. *Actor-Network Theory*), która wywodzi się w prostej linii z nurtu etnografii laboratorium, proponuje przesłedzenie, jak faktycznie wyglądają czynności określane mianem „poznawczych”³. Okazuje się, że proces wędrowania od wyjściowego przedmiotu (zjawiska) do tekstu naukowego jest długi, wieloetapowy i otwarty. Pomyślmy o opisywanym przez Latoura badaniu tego, czy las amazoński się kurczy, czy też rozrasta⁴. Początkowy las naukowcy dzielą na niewielkie działki, z których wybierają jedną. Ta zostaje dokładnie oznaczona po to, by pobierane z niej próbki można było dokładnie opisać. Następnie zestawia się je ze sobą: próbki gleby w specjalnej walizce, próbki roślin w zielniku. Zestawienia można zamieniać na wykresy, te zaś opracowywać i na ich podstawie przygotowywać artykuł naukowy, który będzie zawierał interpretację, wyjaśnienie i omówienie wyników.

Pomyślmy o wykonywanym w latach osiemdziesiątych (dziś wygląda to inaczej) badaniu sposobu rozwijania się aksonów⁵. Szczury z wybranej grupy, ze szczepu, który wyhodowano specjalnie dla potrzeb laboratoryjnych (były łagodne i indywidualnie mało zróżnicowane pod względem budowy), zabija się w pewnych odstępach czasu. Z martwych egzemplarzy wyciąga się mózg, z mózgu pewien wybrany fragment, który się fotografuje. Następnie powiększa się i wybarwia zdjęcie tak, by łatwo było na nim bezpośrednio wszystko zobaczyć i pomierzyć. To samo robi się z kolejnymi szczurami. W rezultacie badacz otrzymuje plik fotografii, które ułożone po kolei przedstawiają niby na filmie animowanym rozwijanie się aksonu. To moment, kiedy badacz może sporządzić raport naukowy – napisać artykuł do fachowego czasopisma.

³ Ogólne i krótkie przedstawienie etnografii laboratorium czytelnik odnajdzie w następujących pracach: K. Knorr-Cetina *The Ethnographic Study of Scientific Work. Towards a Constructivist Interpretation of Science*, w: *Science Observed. Perspectives on the Social Study of Science*, ed. by K. Knorr-Cetina, M. Mulkay, Sage Publications, London–Beverly Hills 1983, s. 115-140 oraz K. Knorr-Cetina *Laboratory Studies. The Cultural Approach to the Study of Science*, w: *Handbook of Science and Technology Studies*, ed. by S. Jasanoff, G.E. Markle, J.C. Petersen, T. Pinch, Sage Publications, London, New Delhi 1995, s. 140-166; i bardzo krótkie w: J. Golinski *Making Natural Knowledge. Constructivism and the History of Science*, The University of Chicago Press, Chicago–London 2005, s. 30-32 oraz w: J.H. Zammuto *A Nice Derangement of Epistemes. Post-positivism In the Study of Science from Quine to Latour*, The University of Chicago Press, Chicago i London 2004, s. 151-158.

⁴ B. Latour *Pandora's Hope. Essays on the Reality of Science Studies*, Harvard University Press Cambridge Mass., London 1999, s. 24-79.

⁵ M. Lynch *Discipline and the Material Form of Images. An Analysis of Scientific Visibility*, „Social Studies of Science” 1985 vol. 15, nr 1, s. 37-66; por. także M. Lynch *Sacrifice and the Transformation of the Animal Body into a Scientific Object: Laboratory Culture and Ritual Practice in the Neuroscience*, „Social Studies of Science” 1988 vol. 18, nr 2, s. 265-289.

Pomyślmy, wracając do socjologicznego przykładu, o badaniu opinii publicznej. Naukowiec dzieli tu społeczeństwo na pewne kategorie, z każdej z grup losuje pewną liczbę osób. Je właśnie odwiedzą później ankieterzy. Po rozmowie wypełnią oni formularze, które w centrum badawczym należy zakodować i przetworzyć na liczby, te zaś na oglądane przez nas w telewizji czy gazetach wykresy. Wykresy można interpretować, omawiać i wyjaśniać w artykule naukowym lub w programie telewizyjnym.

Te trzy pobieżnie opisane przykłady wskazują jasno, że choć tradycyjna epistemologia i filozofia nauki pracują, opierając się na strukturze dualistycznej, to w rzeczywistości w procesach „poznawczych” mamy do czynienia z łańcuchami (czy też sieciami) działań⁶. Sieci te nie są stabilizowane raz na zawsze. Spór w nauce będzie polegał w dużym stopniu na wzmacnianiu własnej sieci i osłabianiu sieci konkurencji.

Tutaj widać zasadniczą różnicę pomiędzy ANT a innymi teoriami. Różnicę, która pozwala, by o ANT mówić jako o praktyce czy też teorii, która jest „subnaukowa”⁷. „Zwykła” teoria dąży do tego, by stworzyć silną sieć, tak aby na końcu wydawało się, że pojedyncze wyjaśnienia wyjaśniają pewną ilość empirycznych zjawisk. Tak samo rzeczy się mają w przypadku „zwykłych” teorii z zakresu epistemologii czy filozofii nauki. W przypadku ANT rzecz wygląda inaczej, jej celem jest przesłedzenie wszystkich procesów sieciotwórczych. Pyta ona, jak wyglądają poszczególne kroki, jakie zabiegi powodują tworzenie kolejnych relacji, co je stabilizuje, a co je destabilizuje. ANT nie zmierza więc w stronę wyjaśnienia badanego przypadku, lecz do stworzenia opisu praktyki tworzenia się sieci, jej stabilizowania i wyłaniania tym samym nowych aktorów⁸.

Mogę już chyba w tym miejscu odnieść się do kilku wątków z tekstu Latoura. Po pierwsze, akcentując dynamikę (na przykład gdy pisze, że raczej *worknet* niż *network*), badacz wskazuje, że ANT interesuje się bardziej, a nawet przede wszystkim procesami tworzenia i wzmacniania (bądź osłabiania) sieci niż opisem sieci jako pewnego „obiekту”. Dlatego też ostatnimi czasy Latour woli mówić o wiązaniach niż sieciach⁹. Po drugie, skoro ANT jest, jak powiedziałem, „subnaukowa”,

⁶ Latour opisuje owe procesy tworzenia sieci w badaniu naukowym, posługując się pojęciem „krażącej referencji” (B. Latour *Pandora's Hope...*, s. 24-79). Szersze procesy sieciotwórcze w praktyce naukowej Latour przedstawia w klasycznej już pracy *Science in Action. How to Follow Scientists and Engineers through Society*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1987.

⁷ Latour mówi w tym kontekście o infrarefleksyjności, B. Latour *The Politics of Explanation...*, s. 169-170.

⁸ Tamże, s. 160-162.

⁹ B. Latour *Factures/fractures. De la notion de réseau à celle d'attachement*, w: *Ce qui nous relie*, dir. par A. Micoud, M. Peroni, Editions de l'Aube, La Tour d'Aigues 1999, s. 189-208; B. Latour *On recalling ANT*, w: *Actor Network Theory and After*, ed. by J. Law, J. Hassard, Blackwell Publishers, Oxford 1999, s. 15-25.

to nazywanie jej „teorią” wydaje się co najmniej niezręczne. Dlatego też autor *Science in Action* obstaje przy tym, że jeżeli już, to ANT raczej jest metodą niż teorią. Owa metoda wielokrotnie przedstawiona została wraz z zawołaniem „podążaj za aktorami”. Przy czym aktorem (lub aktantem) jest wszystko to, co działa. Po trzecie, kroki, które krótko prześledziliśmy w przykładach, polegają na takim przechodzeniu od jednego aktora do drugiego, by jednocześnie czegoś się pozbyć (na przykład niewygodnego ciężaru materialnych próbek, niedostępności do aksonów u żywych szczurów, nieprzejrzystości dziesiątek wyników w wypełnionych ankietach) i coś zyskać (względna uniwersalność papierowego wykresu, obraz aksonu, abstrakcyjne zależności), dlatego uzyskują one miano transformacji albo translacji. To ostatnie pojęcie jest w ANT bodaj ważniejsze niż pojęcia „sieci”, bądź „aktora”.

Antropologia, socjologia, filozofia

Z dotychczasowych uwag wynika, że ANT niełatwo przypisać do określonej szufladki w akademickim podziale pracy. Jej dyrektywa metodologiczna i postulat opisywania wywodzą się z pomysłu, by badać „plemiona naukowców” w taki sam sposób, jak badano tak zwane ludy pierwotne, czyli wywodzą się z etnografii (antropologii) laboratorium¹⁰. Ta ostatnia pojawiła się w akademickim świecie w drugiej połowie lat siedemdziesiątych i oprócz Latoura współtworzyli ją w jej pierwotnej formie Karin Knorr-Cetina, Michael Lynch i Steve Woolgar¹¹. Latour dość szybko rozszerzył jej postulaty z laboratorium na naukę w ogóle, postulując prowadzenie empirycznych badań w każdym wymiarze praktyk „naukowych”. Gdybym miał podsumować rezultaty tej ścieżki w jednym zdaniu, to postawiłbym hipotezę, że jej największy wkład polegał na tym, iż zaproponowane modele podważyły sensowność pojęcia wiedzy (jako czegoś statycznego i znajdującego się w języku czy umyśle), zastępując je koncentracją na praktykach poznawczych (tworzenie wiązań, translacje, negocjacje).

Zmiana ta z kolei wiąże się z innym jeszcze źródłem rodowodu ANT, a mianowicie z socjologią wiedzy. Mocny Program Szkoły Edynburskiej, zainspirowany w dużym stopniu pracami Kuhna, Wittgensteina, Durkheima i innych, zainteresował się empirycznym badaniem nauki (w przeciwieństwie do teiocentryzmu dominującego w filozofii nauki). Wtórował mu w tym Empiryczny Program Rela-

¹⁰ W zgodzie z literaturą przedmiotu posługuję się zamiennie określeniami „etnografia laboratorium” i „antropologia laboratorium”, por. na przykład K. Knorr-Cetina *The Ethnographic Study...* oraz B. Latour, S. Woolgar *Laboratory Life. The Social Construction of Scientific Facts*, Sage, Los Angeles, London 1979, s. 43-90.

¹¹ Klasyczne monografie to: K. Knorr-Cetina *The Manufacture of Knowledge. An Essay on the Constructivist and Contextual Nature of Science*, Pergamon Press Oxford, New York 1981; B. Latour, S. Woolgar *Laboratory Life...*; M. Lynch *Art and Artifact in Laboratory Science. A Study of Shop Work and Shop Talk in a Research Laboratory*, Routledge & Kegan Paul, London-Melbourne 1985.

tywizmu Szkoły z Bath (tzw. „EPOR”). Wydaje się, że Latour w swych wczesnych pracach usiłował podążać taką właśnie ścieżką, nazywaną socjologią wiedzy naukowej. Okazało się jednak, że metoda antropologiczna doprowadziła go w inne miejsce, co dało podstawę do poważnych sporów metodologicznych¹². Rezultatem było także takie przekształcenie wyjściowych założeń, że trudno już było mówić o wiedzy (o czym pisałem wyżej) oraz o socjologii, przynajmniej jeśli rozumieć ją jako naukę o społeczeństwie. W niektórych swych pracach Latour próbuje nawet ratować etykietkę „socjologii”, jednakże jako nauki o wiązaniach – asocjacjach¹³. Nie określałaby ona jednak tego, o jakie wiązania chodzi. W tym zakresie wychodziłaby daleko poza tradycyjne nauki społeczne zainteresowane na przykład relacjami władzy wiążącymi grupy czy jednostki, lecz nie – relacjami o charakterze technicznym (na przykład pomiędzy częściami wagoników w kolejce)¹⁴.

Te gry pojęciowe prowadzą nas prosto do dziedziny, która je właśnie traktuje jako swoje królestwo – do filozofii¹⁵. Rozwijając się, ANT zaproponowała redefinicję różnych pojęć: wiedzę na przykład zastąpiła wiązaniem czy poznawaniem. Społeczeństwo i naturę stopiła w jedną zbiorowość¹⁶. Uznała, że podział na re-

¹² Spór ze szkołą z Bath można prześledzić w: H.M. Collins, S. Yearley *Epistemological Chicken*, w: *Science As Practice And Culture*, ed. by A. Pickering, The University of Chicago Press, Chicago and London 1992, s. 201-326; H.M. Collins, S. Yearley *Journey into Space*, w: *Science As Practice And Culture*, ed. by A. Pickering, The University of Chicago Press, Chicago and London 1992, s. 369-389; M. Callon, B. Latour *Don't Throw the Baby Out with the Bath School! A Reply to Collins and Yearley*, w: *Science As Practice And Culture*, ed. by A. Pickering, The University of Chicago Press, Chicago and London 1992, s. 343-368. Spór z Davidem Bloorem reprezentującym Szkołę Edynburską czytelnik odnajdzie w: D. Bloor *Anti-Latour*, „Studies in History and Philosophy of Science” 1999 vol. 30, nr 1, s. 81-112; D. Bloor *Reply to Bruno Latour*, „Studies in History and Philosophy of Science” 1999 vol. 30, nr 1, s. 131-136; B. Latour *For David Bloor... and Beyond. A Reply to David Bloor's 'Anti-Latour'*, „Studies in History and Philosophy of Science” 1999 vol. 30, nr 1, s. 113-129.

¹³ Zob. na przykład B. Latour *The Pasteurization of France*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., London 1988, s. 38-40.

¹⁴ Zob. na przykład tamże, s. 35-37.

¹⁵ Nawiasem mówiąc, postulaty empirycznego badania nauki wcale nie kłóć się z samoidentyfikowaniem siebie Latoura jako filozofa (co niekiedy czyni). Pisze on: „Podział pracy to katastrofa; filozofia i badania terenowe powinny znaleźć się pod jednym dachem, a jeśli to tylko możliwe, w jednej głowie. Wykorzystuję tutaj filozofię w taki sam sposób, w jaki w innych naukach wykorzystuje się teorie, to znaczy po to, by oznaczyć, naświetlić, przewidzieć, podkreślić, udratycznić i powiązać razem materiał empiryczny. Wykorzystuję filozofię nie dlatego, że w empirycznym materiale b r a k jakiegó «podstawy», lecz – przeciwnie – dlatego, że pragnę więcej szczegółów, więcej materiałów, więcej studiów historycznych” (tamże, s. 252).

¹⁶ Zob. na przykład B. Latour *The Pandora's Hope...*, s. 174-215.

fleksyjne podmioty i nieme przedmioty jest arbitralny¹⁷, zamiast tego woli mówić o aktorach (aktantach), których cechy należy dopiero określić w toku badań¹⁸. Zaoferowała porzucenie podziału na epistemologię i ontologię¹⁹, utrzymując, że nauka przekształca rzeczywistość, a nie tworzy wiedzę (pojowaną tradycyjnie). Tych redefinicji zaproponowała jeszcze wiele więcej. Niewątpliwie jedną z najważniejszych, może nawet najważniejszą, było wymieszanie pojęć sieci, aktora czy zbiorowości – obszarów zwykle ontologicznie rozdzielanych.

Spoleczne, dyskursywne, przyrodnicze

Owo wymieszanie jest, rzecz jasna, kolejną pochodną antropologicznej metody, zalecającej podążanie za aktorami. Przyjrzyjmy się na przykład dziurze ozonowej, powiada Latour. Czytając o niej, poznajemy różne odniesienia: od raportów chemików badających górne warstwy atmosfery do działań szefów firm przekształcających swe linie montażowe, by zapobiec przedostawaniu się do atmosfery groźnych substancji; od decyzji przywódców wielkich uprzemysłowionych państw do kwestii szkodliwości lodówek i aerozoli, od ostrzeżeń meteorologów i ekologów do problemów państw Trzeciego Świata, od ustaleń traktatów międzynarodowych do troski o przyszłe pokolenia i prawa do rozwoju:

Jedna nić łączy najbardziej ezoteryczne z nauk i najbardziej przyziemną politykę, odległe niebo i jakąś fabrykę na przedmieściach Lyonu, zagrożenia w skali globalnej i nadchodzące lokalne wybory czy też kolejne spotkanie zarządu. Horyzonty, inwestycje, ramy czasowe, aktorzy – wszystko to jest wobec siebie niewspółmierne, a jednak uchwycone zostało w jednej historii.²⁰

Pomyślmy o naszych samochodach – choć stanowią jedynie bezrozumne artefakty technologiczne, to poprzez wbudowane mechanizmy, przypominające na przykład o zapięciu pasów, są elementem naszej sfery moralnej – wszak wymuszają na nas – podmiotach moralnych, by respektować prawo²¹. Zestawmy wyborców politycz-

¹⁷ „...czytelnicy powinni pamiętać, że usiłuję rozprowadzić zdolność mówienia pomiędzy ludzi (*humans*) i czynniki pozaludzkie (*nonhumans*)” (tamże, s. 141). Zob. także na przykład B. Latour *The Pasteurization...*, s. 252, jednak chyba najlepszym przykładem realizacji postulatów rozprowadzenia cech pomiędzy różnych aktorów dopiero po badaniach – między innymi takiej cechy, jak zdolność zabierania głosu – jest praca B. Latoura *Aramis or the Love of Technology*, Harvard University Press, Cambridge 1996.

¹⁸ Zob. na przykład B. Latour *Pandora's Hope...*, s. 303.

¹⁹ Zob. na przykład tamże, s. 93, 98, 133, 141.

²⁰ B. Latour *We Have Never Been Modern*, Harvester Wheatsheaf, New York, London 1993, s. 1.

²¹ B. Latour *Where Are the Missing Masses? Sociology of a Few Mundane Artefacts*, w: *Shaping Technology, Building Society. Studies in Sociotechnical Change*, ed. by W. Bijker i J. Law, MIT Press, Cambridge, Mass 1992, s. 225-258.

nych, komórki macierzyste czy zagrożone gatunki ptaków. Wszyscy wymagają swych rzeczników, jedni naukowców, inni polityków. Ci z kolei muszą walczyć o swoją wiarygodność i możliwość reprezentowania.

Nasze zwyczajowe sposoby myślenia i mówienia rozdzielają to, co moralne, społeczne i polityczne, od tego, co przyrodnicze, naturalne, nierefleksyjne. Zdaniem Latoura, owo rozdzielenie jest czymś wtórnym. Najpierw bowiem wytwarzamy hybrydy czy też *quasi*-obiekty²², które są jednocześnie społeczne, naturalne i dyskursywne²³, a następnie dokonujemy oczyszczenia, przypisując je do „właściwych” kategorii²⁴. Na samym końcu zaś dodajemy, że mieszanie tych odmiennych domen ontologicznych jest przeciwne rozumowi.

Ów schemat: 1. płodzenie się hybryd; 2. oczyszczanie; 3. wzmacnianie podziału, Latour określa mianem „konstytucji nowoczesności”²⁵. Mówiąc krótko, jest ona najogólniejszym nakreśleniem mechanizmów, które wiążą się z tak zwaną modernizacją. Bezpośrednie konsekwencje „konstytucji nowoczesności” to otwarcie pola dla niekontrolowanego napływu innowacji naukowo-technicznych oraz sprzężony z nim rozdział na reprezentacje przyrodnicze i reprezentacje społeczne (polityczne).

Reprezentacje społeczne odnoszą się do rzeczywistości ludzi, którzy sami wyznaczają jej kształt poprzez działania polityczne. Reprezentacje przyrodnicze zaś odnoszą się do naukowych praktyk poznawczych. Ów podtrzymywany rozdział powoduje, że wprowadzane w ramach porządku drugiego typu (czyli reprezentacji przyrodniczych) hybrydy, zmieniające kształt naszej zbiorowości, nie są jako takie rozpoznawane w porządku pierwszego typu (czyli społecznym, politycznym). Dzięki temu otwiera się możliwość dla nieograniczonej i niekontrolowalnej przez polityczne procedury zmiany całej zbiorowości²⁶.

Mówiąc językiem nie-ANT-owym i jednocześnie upraszczając sprawę: upowszechniane wynalazki naukowo-techniczne mają znaczenie polityczne o tyle, o ile zmieniają kształt naszego życia społecznego. Jednakże nie rozciągamy na nie procedur politycznych (które kontrolują wszelkie zmiany określone jako społeczne), ponieważ wpisujemy je na przykład w naukowy porządek poszukiwania prawdy czy racjonalizowania świata. Przykładowo, telefony komórkowe i internet gruntownie zmieniły formy naszych kontaktów, jednakże ich pojawienia się nie poprzedzały procedury demokratyczne. Nikt nie traktował telefonu ani internetu jako aktorów politycznych²⁷.

²² B. Latour *We Have Never Been Modern*, s. 51-55.

²³ Tamże, s. 7.

²⁴ Tamże, s. 10-12.

²⁵ Tamże, s. 13-90. Skondensowaną wersję rozumowania zawartego w *We Have Never Been Modern* czytelnik odnajdzie w tekście B. Latoura *The Impact of Science Studies on Political Philosophy*, „Science, Technology, & Human Values” 1991 vo. 16, nr 1, s. 3-19.

²⁶ Por. na przykład B. Latour *Pandora's Hope...*, s. 193-198.

²⁷ Literatura na temat wpływu telefonii, telefonii komórkowej i Internetu na życie społeczne jest bogata. Dość wskazać na następujące przykładowe pozycje:

Analizy wykonywane w ramach ANT pokazują, że hybrydy (czy też po prostu „aktorzy”) są jednocześnie społeczne, naturalne i dyskursywne. Wskazują one na tworzenie się sieci heterogenicznych elementów, w których całkowicie nieistotna jest przynależność do ontologicznego gatunku, ważna okazuje się bowiem raczej stabilność całości. Pytanie jednakże, na jakim poziomie owe sieci istnieją?

Obiektywizm, interakcjonizm, strukturalizm

„Profesor w dialogu” wykorzystuje różne stanowiska, ale jednocześnie wzbrania się przed nimi. Wiąże się to z metodą badawczą ANT. Tradycyjną socjologię rozdziela się zwykle na perspektywy mikrospołeczne i makrospołeczne. Te drugie przyjmują istnienie pewnych „większych” organizmów czy struktur (na przykład społeczeństwa, narodu). Nurty obiektywistyczne przyjmują to istnienie za przesłankę, zaś interakcjonizmy usiłują wyjaśnić, jak w toku interakcji wytwarza się przeświadczenie bądź wyobrażenie o istnieniu takich „większych” struktur.

ANT nie uznaje podziału na mikro- i makrospołeczne. Ponieważ aktorami są wszyscy ci, którzy działają, to wszyscy oni są „tego samego” rozmiaru²⁸. Oznacza to, że posługując się metodologiczną formułą „podążaj za aktorami”, można od jednostki ludzkiej przejść do wielkiej, międzynarodowej korporacji oraz od korporacji do maszyny, a następnie ku zjawiskom przyrodniczym. ANT nie określa, jakich aktorów traktuje jako głównych, a których jako tło. Działo by się tak jedynie wtedy, gdyby dawała pierwszeństwo jakiemuś rodzajowi wiązań (na przykład relacjom konfliktu społecznego). Dlatego ANT, z jednej strony, podobnie jak nurty obiektywistyczne, bezproblemowo przyjmuje istnienie „wielkich” aktorów, jednak z drugiej strony, podobnie jak podejścia interakcjonistyczne, pyta o to, w jaki sposób wyłaniają się więksi aktorzy w procesach negocjacji. Odpowiedź wydaje

M. Castells *The Rise of the Network Society The Information Age. Economy, Society, Culture, Volume I*, Blackwell Publishers, Malden 2000; M. Castells *Galaktyka internetu. Refleksje nad internetem, biznesem i społeczeństwem*, przeł. T. Hornowski, Rebis, Poznań 2003; D. de Kerckhove *Powłoka kultury. Odkrywanie nowej elektronicznej rzeczywistości*, przeł. W. Sikorski, P. Nowakowski, MIKOM, Warszawa 2001; D. de Kerckhove *Inteligencja otwarta. Narodziny społeczeństwa sieciowego*, przeł. A. Hildebrandt, R. Glegoła, MIKOM, Warszawa 2001, P. Levinson *Miękkie ostrze. Naturalna historia i przyszłość rewolucji informacyjnej*, przeł. H. Jankowska, Wydawnictwo Literackie MUZA S.A., Warszawa 1999; P. Levinson *Telefon komórkowy. Jak zmienił świat najbardziej mobilny ze środków komunikacji*, przeł. H. Jankowska, Wydawnictwo Literackie MUZA S.A., Warszawa 2006; M. McLuhan *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, przeł. N. Szczucka, Wydawnictwa Naukowo-Techniczne, Warszawa 2004.

²⁸ Por. M. Callon, B. Latour *Unscrewing the big Leviathan. How actors macro-structure reality and how sociologists help them to do so, w: Advances in social theory and methodology. Toward an integration of micro- and macro-sociologies*, ed. by K. Knorr-Cetina, Aaron V. Cicourel, Routledge and Kegan Paul, London 1981, s. 277-303.

się następująca: więksi aktorzy stanowią rezultat stabilizowania się relacji pomiędzy mniejszymi aktorami. W tym kontekście mówi się w ANT o czarnych skrzynkach²⁹. Przykłady: telewizor jest taką czarną skrzynką, bo stanowi ustabilizowaną całość relacji pomiędzy różnymi częściami. Jednakże zepsuty ponownie rozpadnie się na sieć elementów. Podobną ustabilizowaną (choć inaczej) całością jest drużyna piłkarska czy zakład pracy, które na tyle utrwały wiązania między swymi częściami, że mogą występować jako jedność.

Podkreślenie wagi związków między aktorami wydaje się mieć proveniencje strukturalistyczne – wbrew zastrzeżeniom „profesora w dialogu”. Nie chodzi jednak o określanie, czym aktorzy są, a o zasadę, że podstawowe dla tożsamości aktora są relacje. Tym samym znów powraca zasada podążania za aktorami. Ona bowiem pozwala relacje te rozpoznawać, a zgodnie z tym, co pisze Latour, działanie aktorów jest uprzednie wobec ich tożsamości (egzystencja poprzedza esencję) i sprowadza się do wpływania na innych.

Toteż aktorzy w swych przedsięwzięciach nie respektują granic (dziedzin, struktur itd.). Jednostka może chcieć oddziaływać na całe państwo (na przykład głowy kościoła apelujące o zaniechanie konfliktów zbrojnych), wirus grypy – wpływać na wielkie koncerty równie dobrze, jak na ptaki (jak łabędzie) czy średniej wielkości miasta (jak Toruń). Nie warto więc, badając procesy sieciotwórcze, ograniczać *a priori* cech aktorów zgodnie z jakąś wybraną teorią społeczną, ponieważ każda wyakcentuje za pomocą wybranej metafory (konfliktu, harmonii i organizmu, negocjacji itp.) jeden typ relacji, zapominając o innych.

Kryje się tu także jeszcze jedna groźba, którą Latour bardzo intensywnie podkreśla w dialogu. Wybranie jakiejś teorii podczas analizy dokonywanej w trybie ANT uruchomi pewną sprzeczność: z jednej strony badacz będzie empirycznie dociekał, jak zawiązywały się i rozpadały relacje pomiędzy danymi aktorami, opisując także ich samych, a z drugiej strony, mocą wybranej teorii wprowadzi do gry pewnego „superaktora” mającego wszystko wyjaśnić samą swoją obecnością. Takim superaktorem może być na przykład duch kapitalizmu czy zachodnia racjonalność. Wprowadzenie superaktora oznacza próbę redukcji w wyjaśnieniu, ucieczkę od empirycznego opisu do wskazania jednej zasadniczej nici wiążącej wszystkich. Choć tak funkcjonują „normalne” wyjaśnienia naukowe, to nie działa tak ANT, o czym pisałem na początku.

Dlatego „profesor w dialogu” tak ironicznie poczyna sobie z ramami. Ramy, utrzymuje Latour, powodują, że oceniamy tekst, analizę według pewnych słów kluczowych. Jeśli są, to dobrze, jeśli ich nie ma, to źle³⁰. Przykładowo, w jednych ramach słowem-kluczem może być konflikt, w innych funkcja, w jeszcze innych znak. Słowa te jednak dodaje badacz, a nie aktorzy. Co oznacza, że wprowadzanie ramy równa się uciekaniu od aktorów. Chodzi jednak o słuchanie aktorów, jeśli

²⁹ Por. na przykład definicję zamykania czarnej skrzynki (*blackboxing*) w: B. Latour *Pandora's Hope...*, s. 304.

³⁰ B. Latour *The Politics of Explanation...*, s. 171-173.

oni wskazują na przykład na konflikt, to tak być musi – gdzieś ma miejsce jakiś konflikt. Latour wielokrotnie podkreśla, że badani sami tworzą swoją socjologię.

Kłopot pojawia się z chwilą, gdy będziemy chcieli szukać aktorów niewidocznych. „Profesor z dialogu” upiera się – słusznie – iż nie ma aktorów niepozostawiających śladów. Jeśli aktor istnieje, to znaczy zmienia coś w działaniu innych. Jednakże skryty aktor może zostawiać ślady mało widoczne, które wymagają teorii wyspecjalizowanych w ich wyszukiwaniu. Dobry przykład mogą stanowić zachodni patriarchalizm i teorie feministyczne. Możemy potraktować problem kobiet jako problem nierównej dystrybucji niektórych dóbr kulturowych. Pytanie krytyczne wobec ANT, jakie można postawić, byłoby takie: czy nie jest możliwe, by w pewnych procesach, w których nierówna dystrybucja jest istotnym faktem, jej ślady zostały zamazane? Krótko mówiąc, czy na przykład niesprawiedliwe relacje władzy lub niesprawiedliwa dystrybucja nie mogą być czasami tak skutecznie zamaskowane, że nikt nie potrafi ich nazwać po imieniu?

Mam wrażenie, że zarzut wobec ANT, iż nie naświetla ona niektórych wymiarów niesprawiedliwych relacji władzy i dominacji, nie jest wcale pozbawiony sensu. Z drugiej strony, jak przypuszczam, „profesor z dialogu” lub sam Latour odrzekłby, iż skoro są one w końcu zauważone, to znaczy, że badacz nic nie musi imputować badanym aktorom.

Kwestia unikania superaktora oraz problem „niewidocznych” śladów prowadzi do jeszcze jednego wątku, do którego Latour powraca niejednokrotnie. Otóż obie te sprawy autor *Pandora's Hope* łączy z zagadnieniem szukania ofiary jako najczęstszej formy krytyki³¹. Ofiara to jednocześnie wskazany wcześniej superaktor, który odpowiada za wszystko, zaś obiegu form krytyki, zdaniem francuskiego myśliciela, polega, po pierwsze, na znalezieniu ofiary/superaktora (który pozwoli wyjaśnić wszystkie relacje w sieci); po drugie, na propozycji zamiany jego siły (wiążącej) na jakąś inną (według zasady pociągania do odpowiedzialności). Dlatego „profesor z dialogu” tak bardzo żył się na gotowość swego rozmówcy do krytyki. W jego perspektywie oznacza ona najpierw chęć porzucenia empirycznej pracy na rzecz teoretycznego skrótu, który wskaże aktora odpowiedzialnego za wszystko (który wszystko wyjaśnia), a następnie chęć przekształcenia lub odrzucenia owego aktora (w akcie tzw. krytycznej analizy). W myśl ANT, takie działanie to fikcja budowana na innej fikcji.

Nie dziwi chyba zatem fakt, że choć z jednej strony ANT czerpie z dorobku obiektywistycznych, interakcjonistycznych i strukturalistycznych metod badawczych w naukach humanistycznych, to jednocześnie wyraźnie się od nich wszystkich odcina. Dlatego właśnie zachowanie „profesora w dialogu” wydaje się tak

³¹ Por. na przykład tamże, s. 162-164, w nieco innej formie kwestia ta powraca w różnych partiach *We Have Never Been Modern*, zob. kwestię podejrzliwości i przyczynowości na s. 82-85. Por. także B. Latour *Why Has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern*, „Critical Inquiry” 2004 nr 30, s. 225-248.

niekonsekwentne: raz przyznaje się do tego czy tamtego, raz oburza się na próby splatania z ANT jakichkolwiek innych teorii.

Ani realizm, ani społeczny konstruktywizm,
ani (żaden) esencjalizm

Problem z aktorami i ramami dobitnie pokazuje, że ANT nie chce wpisać się w żadne dotychczasowe, utrwalone stanowisko filozoficzne, uzupełniające którąś z teorii społecznych. Choć oczywiście dzieli z nimi także pewne cechy. Podobnie jak obiektywistyczne teorie społeczne, realistycznie traktuje sprawę „wielkich” aktorów, podobnie jak wiele podejść naukowych, realistycznie traktuje obiekty i zjawiska, o których mówi nauka. Nie pragnie zastępować ich czymś innym, jak proponuje to konstruktywizm społeczny (nakazujący dostrzegać relacje społeczne w miejscach, gdzie na pierwszy rzut oka może wydawać się, że ich nie ma).

Jednakże ANT nie zgadza się ani ze stanowiskami realistycznymi, ani społeczno-konstruktywistycznymi wtedy, gdy będą one kładły nacisk na „esencję”, przyjmując, że jakieś zjawiska „ze swej istoty” są po prostu albo społeczne, albo „przyrodnicze”. ANT pozostaje „poniżej” i jest antyesencjalistyczna. Jak już wcześniej pisałem, raczej dąży do pokazania procesu wyłonienia się i ustabilizowania jakiejś esencji (na przykład naturalność mikrobów Pasteura i „socjalność” uprzedzeń jego konkurentów), nie zakładając nic na ten temat³².

Z drugiej strony, sympatie ANT są konstruktywistyczne wtedy, gdy nie zgadza się ona, że świat jest wyrobem gotowym bądź z wyrobów gotowych się składa. Jeśli coś sprawia wrażenie „gotowego wyrobu”, to znaczy, że jest ustabilizowanym rezultatem procesów, które można było prześledzić. To jednak nie pociąga za sobą twierdzenia, że można je łatwo czy w ogóle odwrócić. ANT skłania się ku konstruktywizmowi także pod tym względem, że świadomość konstruktywistyczna jest lepszym punktem wyjścia do toczenia dialogu – kształt świata można wtedy negocjować, nie jest on przed pewnymi zmianami chroniony³³. Poniżej wskażę jeszcze, dlaczego jest to tak ważne.

Gdyby wrócić do tego, od czego rozpocząłem niniejszy tekst – do dwóch list: jednej zawierającej elementy wyjaśniające i drugiej, zawierającej elementy, które trzeba wyjaśnić, to można wskazać na jeszcze jedną istotną kwestię. Myślenie dualistyczne rozdzieliło formy (te, które wyjaśniały) i materie (te, które miały zostać wyjaśnione). W oparciu o ten podział mógł pojawić się inny – to, co znajduje

³² Zob. na przykład B. Latour *We Have Never Been Modern...*, s. 86-88. Wątpliwość antyesencjalizmu u Latoura bardzo mocno podkreśla Ewa Bińczyk, zob. E. Bińczyk *Antyesencjalizm i relacjonizm w programie badawczym Bruno Latoura*, „Er(r)go” 2005 nr 1, s. 91-102.

³³ Por. na przykład B. Latour *The Promises of Constructivism*, <http://www.ensmp.fr/~latour/articles/article/087.html> 2004.

się w świecie *versus* tegoż reprezentacje. To prowadzi do kolejnego podziału: na ontologię jako naukę o tym, co istnieje, i epistemologię jako naukę o reprezentacjach.

Zwykle traktuje się stanowiska realistyczne i konstruktywistyczne w trybie epistemologicznym. Tymczasem ANT odrzuca, jak już mówiłem, podział ontologia/epistemologia, ponieważ odrzuca wstępne dualizowanie i zamiast niego mówi o sieciach heterogenicznych wiązań. Toteż konstruktywizm ANT ma charakter ontologiczny³⁴. Pisałem, że wraz z całym nurtem etnografii laboratorium, ANT gruntownie przekształca myślenie o wiedzy (by nie rzec, iż po prostu porzuca to pojęcie). Toteż pytając o „praktyki poznawcze”, ANT zadaje jednocześnie pytanie o kształt świata.

W tym kontekście ANT utrzymywać będzie, że ośrodkiem zmiany w świecie jest nauka, dlatego badanie praktyk naukowych jest tak ważne.

Nauka, zbiorowość, polityka

Wcześniej zwracałem uwagę, że „Konstytucja Nowoczesności” doprowadziła do niekontrolowanego rozrastania się zbiorowości. Udało jej się to uzyskać między innymi dzięki rozdzieleniu sfery reprezentacji przyrodniczej, czyli krótko mówiąc nauki (a przede wszystkim nauk przyrodniczych), i sfery reprezentacji społecznej, czyli polityki.

Mianem „zbiorowości” Latour określa to, co w tradycyjnych teoriach społecznych nazywano „społeczeństwem”, z tą różnicą, że zbiorowość to całość obejmująca zarówno ludzi, jak i wszystkich innych aktorów, jak mówi autor *We Have Never Been Modern*, „czynniki poza-ludzkie” (ang. *nonhumans*)³⁵.

„Konstytucja nowoczesności” powoduje więc niekontrolowane rozrastanie się zbiorowości. Dzieje się tak dlatego, że „oficjalnie” o kształcie zbiorowości decyduje polityka, jednakże pomija ona pojawianie się czynników pozaludzkich generowanych w obrębie nauki (czy technonauki, jak mówi Latour w *Science in Action*). ANT wraz z antropologią laboratorium i empiryczną socjologią nauki okazała się tak istotna, ponieważ przestała patrzeć na naukę jako na dostarczycielkę wiedzy prawdziwej, a zaczęła, badając ją empirycznie, dostrzegać w niej główny motor zmian (co w pewnym sensie jest oczywiście trywialne). Zmiany te jednakże nie polegały na oferowaniu nowych gadżetów rzeczywistości społecznej (nowe leki, nowe technologie itp.), ale właśnie na głębokich przekształceniach całej zbiorowości. Dlatego wbrew obiegowemu powiedzeniu, że nauka daje tym realniejsze

³⁴ Bardzo ciekawie w tym kontekście lokują się badania Annemarie Mol, por. A. Mol *The Body Multiple. Ontology in Medical Practice*, Duke University Press, Durham, London 2002 oraz tejże *Ontological politics. A word and some questions*, w: *Actor Network Theory and After*, ed. by J. Law, J. Hassard, Blackwell Publishers, Oxford 1999, s. 74-89.

³⁵ Zob. na przykład B. Latour *Pandora's Hope...*, s. 174-215.

efekty, im bardziej ucieka na margines życia społecznego, Latour utrzymuje, że przeciwnie, nauka jest tym bardziej rzeczywista, im bardziej wtopiona w tkankę zbiorowości³⁶.

Sęk w tym, że zbiorowość musi sobie jakoś z innowacjami radzić. Mówiąc inaczej, musi ona socjalizować hybrydy, czyli to, co stare, i to, co nowe musi się do siebie przystosować. Podkreślam słowo „musi”. Zmiany stymulowane przez naukę, wyjęte ze społecznego nadzoru, nie dają wyboru³⁷. Przykład – albo ktoś się dostosuje do wymogów rzeczywistości komputerowej, ucząc się obsługi programów itd., albo będzie musiał wyszukiwać środki zaradcze (na przykład wynajmować kogoś do przepisywania rękopisów), inaczej nie będzie w stanie akademicko funkcjonować.

Jedno z typowych nieporozumień wiąże się z pytaniem, czy ANT zaleca w takim razie upolitycznienie nauki na sposób komunistyczny. Odpowiedź brzmi: nie. Nie chodzi o kontrolowanie naukowców przez polityków.

Kontekst jest nieco inny i wiąże się z pojęciem „politycznej ekologii”. Polityka, w szerokim sensie, to obszar, w jakim zbiorowość sama o sobie decyduje i tworzy swoje własne wyobrażenia na temat zbiorowego życia. ANT postuluje, by tak rozumiana polityka rozciągnięta została także na te byty, które nie mają reprezentacji politycznej bądź mają ją słabą³⁸. Rezultatem byłoby ogarnięcie i próba nadzorowania całości przemian zbiorowości. W tym sensie, w nauce, jako sile politycznej, szukać należałoby tego, co w przyszłości pozwoli odmienić zbiorowość, niezależnie od tego, czy zmiana będzie na lepsze, czy na gorsze.

Tutaj pozwolę sobie na odejście od ANT. Podobne uwagi pod adresem nauki, choć zupełnie inaczej wyartykułowane, zgłosił Ulrich Beck w *Społeczeństwo ryzyka*³⁹. Można dość spokojnie założyć, że obie wizje są równoległe, powstały w końcu w podobnym czasie. Otóż Beck, mówiąc o konieczności zmiany w praktykach naukowych, ma na myśli konieczności przejścia od nauki specjalizacji, zamykającej się w wąskich dziedzinach i rozwiązującej odizolowane (laboratoryjnie) problemy, do nauki specjalizacji powiązań. Ta ostatnia miałyby patrzeć na stawiane problemy w szerszym kontekście, uwzględniając wielowymiarowość ludzkich potrzeb. Podaje on przykład problemu, jak usunąć danego szkodnika z upraw. Na-

³⁶ Tamże, s. 1-3.

³⁷ Cały projekt zbiorowości utkanej wokół kwestii socjalizacji hybryd czytelnik odnajdzie w: B. Latour *Politics of Nature. How to Bring the Sciences into Democracy*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., London 2004.

³⁸ Latour mówi w tym kontekście o „demokracji rozciągniętej na rzeczy” czy „parlamentecznosci rzeczy” lub „politycznej ekologii”. Zob. B. Latour *We Have Never Been Modern...*, s. 136-145; B. Latour *To Modernize or to Ecologize, that is the Question*, w: *Remaking Reality. Nature at the Millennium*, ed. by N. Castree, B. Willems-Braun, Routledge, London, New York, s. 221-242 oraz B. Latour *Politics of Nature...*

³⁹ Por. U. Beck *Społeczeństwo ryzyka*, przeł. S. Cieśla, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2004, zwłaszcza s. 233-277.

Prezentacje

uka specjalizacji stworzyłaby odpowiednio toksyczny preparat, który usunąłby problem, a wraz z nim stworzył kolejny – stymulowanie alergii. Ten drugi problem rozwiązywałaby już inna nauka itd., łańcuszek stymulowania nowych problemów może biec długo. Z drugiej strony, nauka specjalizacji powiązań zapyta o usunięcie szkodnika w kontekście sytuacji zdrowotnej, chemizacji żywności i poszukiwać będzie rozwiązania w całym wachlarzu możliwości.

Wracając do Latoura i ANT. Wydaje się, że taka jest właśnie intencja mówienia o politycznej ekologii – jeśli zbiorowość ma się zmieniać, to lepiej w sposób świadomy niż przypadkowy. Dlatego nie chodzi o prostą kontrolę polityków nad naukowcami, a raczej o stworzenie złożonego spłotu relacji pomiędzy różnymi obszarami zbiorowości, który pozwoli zmniejszyć kłopotliwość pojawiania się hybryd. Swoją drogą, czas pokaże, czy postulaty te i wyobrażenie samosterującej sobą zbiorowości przedstawione w *Politics of Nature* są jedynie mrzonką i utopią czy też realnym programem przekształceń naszej cywilizacji.

Abstract

**Krzysztof ABRISZEWSKI,
Nicolaus Copernicus University (Toruń)**

Bruno Latour's Actor-Network Theory

This text has two goals: the first is to present the Actor-Network Theory (ANT) as elaborated by Bruno Latour, and the second, to provide a context for understanding some of the problems touched upon in the *Prologue in the form of a dialogue between a student and his (somewhat) Socratic Professor*. Since the question how ANT differs from other theoretical approaches is of essence to both, I point out to the originality of the Theory's resolutions whilst emphasising how it may differ against its alternative approaches. ANT is rooted in the laboratory anthropology current, hence its attachment to a meticulous empirical description. Therefore, having raised issues traditionally being a domain of philosophy of science or sociology, ANT has contributed its own unique perspective and resolutions, enabling an innovative method of perceiving the relatedness between cognitional practices (science) and politics.

Bruno LATOUR

Prolog w formie dialogu pomiędzy studentem
i (cokolwiek) sokratycznym Profesorem¹

(Gabinet w London School of Economics, późne wtorkowe popołudnie w lutym, przed pójściem do Beaver na kwartę piwa. Słysząc ciche, ale natarczywe pukanie. Student zagląda do gabinetu.)

Student: – Czy nie przeszkadzam?

Profesor: – Nie, to i tak są moje godziny pracy. Proszę wejść i usiąść.

S: – Dziękuję.

P: – Mniemam, że... czuje się Pan trochę zagubiony?

S: – Właściwie tak. Muszę przyznać, iż trudno mi zastosować Teorię Aktora-Sieci w moich badaniach nad organizacjami.

P: – Nic dziwnego – nie można zastosować jej do niczego!

S: – Ale uczono nas... mam na myśli... wydawało mi się, że to tutaj całkiem gorący towar. Czy mówi Pan, że jest zupełnie bezużyteczna?

P: – Mogłaby być użyteczna, ale tylko jeśli nie „stosuje” się do niczego.

S: – Przepraszam, ale czy to ma być jakaś sztuczka Zen? Muszę Pana ostrzec, że jestem jedynie doktorantem w badaniach nad organizacjami, więc proszę nie oczekiwać... Nie jestem w temacie, jeśli chodzi o francuską myśl, przeczytałem trochę *Mille Plateaux*, ale nie bardzo zrozumiałem, o co tam chodzi...

¹ Tłumaczenia zbiorowe pod kierunkiem Krzysztofa Abriszewskiego dokonali: Adrian Gahbler, Andrzej Kilanowski, Paweł Mił, Radosław Naworski, Natalia Organista, Dawid Piekło, Robert Szatkowski, Wojciech Wańczyk, Jakub Wolski.

P: – Przepraszam. Nie chciałem się wymądrzać. Chodzi o to, że ANT (skrót od ang. *Actor-Network Theory* – przyp. tłum.) przede wszystkim jest negatywnym rozumowaniem. Nie mówi nic pozytywnie na temat jakiegokolwiek stanu rzeczy.

S: – Więc, do czego może mi się przydać?

P: – Najbardziej przydać się może jej rada: „Kiedy informatorzy zmieszają razem organizację, *hardware*, psychologię i politykę w jednym zdaniu, to nie rozkładaj tego na proste, zgrabne elementy; staraj się podążać za powiązaniem, tworzonym przez nich pomiędzy tymi elementami, które wyglądałyby zupełnie niewspółmierne, gdyby zastosować normalne akademickie kategorie”. To wszystko. ANT nie potrafi pozytywnie stwierdzić, czym jest to połączenie.

S: – Więc czemu nazywana jest „teorią”, skoro nie mówi nic o rzeczach, które badamy?

P: – Jest teorią i to solidną, jak sądzę, ale tego, jak badać rzeczy, a raczej, jak ich nie badać. Albo raczej, w jaki sposób zapewnić aktorom możliwość wyrażenia się.

S: – Czy mówi Pan, że inne teorie społeczne na to nie pozwalają?

P: – W pewnym sensie pozwalają, ze względu na swoje mocne strony: dobrze orzekają pozytywnie, z czego zrobiony jest świat społeczny. W większości przypadków to wystarczy; składniki są znane; powinno się utrzymać ich małą liczbę. Lecz to nie działa, kiedy rzeczy szybko się zmieniają, na przykład w badaniach nad organizacjami, informacją, marketingiem, nauką i technologią, gdzie granice są okropnie rozmyte. Nowe dziedziny to jest to, do czego potrzeba ANT.

S: – Ale moi agenci, aktorzy, mam na myśli tych ludzi, którzy są przedmiotem moich badań, tworzą wiele sieci. Są połączeni z wieloma innymi rzeczami, są wszędzie.

P: – Ale proszę zobaczyć, problem w tym, iż nie potrzeba Aktora-Sieci, aby to stwierdzić; jakakolwiek teoria społeczna znajdująca się pod ręką zrobiłaby to samo. Użycie tak dziwaczego rozumowania, by pokazać, że informatorzy są w sieci, jest stratą czasu.

S: – Ależ oni są! Tworzą sieć! Proszę spojrzeć, prześledziłem ich powiązania: chipy komputerowe, standardy, wykształcenie i szkolenia, pieniądze, nagrody, kraje, kultury, rady nadzorcze, wszystko. Czy nie opisałem sieci w Pańskim rozumieniu?

P: – Niekoniecznie. Przyznaję, że to strasznie pogmatwane i to w dużej mierze jest nasza wina – określenie, które wynaleźliśmy jest dość kłopotliwe... Jednak nie powinno się mylić sieci, która jest opisana, z tą, która jest użyta do sporządzenia opisu.

S: – ...?

P: – Ależ tak! Z pewnością zgodzi się Pan, że rysowanie ołówkiem to nie to samo, co rysowanie kształtu ołówka. Tak samo jest z tym niejednoznacznym słowem „sieć”. Przy pomocy Teorii Aktora-Sieci można opisać coś, co w ogóle nie przypomina sieci – stan umysłu jakiejś jednostki, część maszyny, fikcyjnego bohatera; i na odwrót, można opisać sieć – metro, kanalizację, sieć telefoniczną – która nie jest nakreślona w kategoriach Aktora-Sieci. Myli Pan przedmiot z metodą. ANT stanowi metodę, głównie metodę negatywną; nie mówi ona nic o kształcie tego, co opisuje.

S: – To kłopotliwe. A szefostwo mojej firmy, czy oni nie tworzą całkiem przejrzystej, dobrze zarysowanej sieci?

P: – Może i tak, to znaczy, na pewno tak, ale co z tego?

S: – W takim razie, mogę badać ich za pomocą Teorii Aktora-Sieci!

P: – Znowu: być może tak, a może nie. Wszystko zależy od tego, na co Pan sam pozwoli swoim aktorom czy raczej aktantom. Bycie połączonym, bycie wzajemnie powiązanim, bycie heterogenicznym nie wystarczy. To wszystko zależy od rodzaju działania, które przepływa od jednego do drugiego, stąd słowa „sieć” (*net*) i praca (*work*). Właściwie powinniśmy mówić *worknet* zamiast *network*. To praca, ruch, przepływ i zmiany powinny być akcentowane. Ugrzęźliśmy w terminie „sieć” (*network*) i wszyscy myślą, że chodzi nam o Pajęczynę Oplatającą Świat (*World Wide Web*) czy coś w tym rodzaju.

S: – Chce Pan powiedzieć, że nawet jeśli pokazałem, iż moi aktorzy są powiązani, tworząc sieci, to nie jest jeszcze ANT?

P: – Właśnie to chcę powiedzieć, ANT jest bardziej jak termin „ołówek” lub „pędzel” niż jak nazwa przedmiotu, który ma być dopiero narysowany lub namalowany.

S: – Ale kiedy powiedziałem, że ANT jest narzędziem, i pytałem, czy może zostać zastosowane, to Pan protestował!

P: – Ponieważ nie jest narzędziem – ale raczej dlatego, że narzędzia nigdy nie są „zaledwie” narzędziami gotowymi do zastosowania; zawsze modyfikują zamierzony cel. Oto właśnie, co znaczy „aktor”. Aktor-Sieć (zgadzam się, że nazwa jest niemądra) pozwala uzyskać rezultaty, których nie można by uzyskać dzięki żadnej innej teorii społecznej. To wszystko, za co mogę ręczyć. To bardzo powszechne doświadczenie, rysowanie ołówkiem to nie to samo, co rysowanie węglem; przygotowywanie tarty w gazowym piecyku to nie to samo, co w elektrycznym.

S: – Ale nie tego chce mój promotor. On domaga się ramy, w której można by umieścić moje dane.

P: – Jeśli chce Pan składować więcej danych, proszę kupić większy twardy dysk...

S: – Zawsze mówi: „Studencie, potrzebujesz ramy odniesienia” (*framework*).

P: – A? Czyli Pana promotor handluje obrazami? To prawda, że ramy się im przydają: pozłacane, białe, rzeźbione, barokowe, aluminiowe itp. Jednak czy kiedykolwiek spotkał Pan malarzkę, która zaczynałaby swoje dzieło od wyboru ramy? To byłoby nieco dziwne, nieprawdaz?

S: – Bawi się Pan słowami. Poprzez „ramę” rozumiem teorię, rozumowanie, myśl przewodnią, pojęcie – coś, co ma nadawać sens: danym. Zawsze potrzeba czegoś takiego.

P: – Nie potrzeba! Proszę mi powiedzieć, jeśli jakiś X jest zaledwie przypadkiem Y-a, to co jest ważniejsze do badania: X, który stanowi szczególny przypadek, czy Y, który jest regułą?

S: – Prawdopodobnie Y..., ale X również, chociażby po to, by sprawdzić, czy rzeczywiście jest jej zastosowaniem... no cóż, wydaje mi się, że oba.

P: – Postawiłbym osobiście na Y, bo X nie nauczy niczego nowego. Jeżeli coś jest po prostu „przypadkiem” jakiegoś innego stanu rzeczy, to badaj w takim razie ten

stan rzeczy... Jeśli studium przypadku potrzebuje dodatkowo ramy, jest to studium przypadku, które na początku zostało źle wybrane!

S: – Ale zawsze trzeba umieścić rzeczy w kontekście, czyż nie?

P: – Nigdy nie rozumiałem fascynacji kontekstem. Rama upiększa obraz, może lepiej ukierunkować spojrzenie, zwiększyć wartość, ale niczego do obrazu nie dodaje. Rama czy też kontekst jest dokładnie tym: sumą czynników, która nie ma znaczenia dla danych, co powszechnie wiadomo. Na Pana miejscu zrezygnowałbym w ogóle z ram. Niech Pan tylko opisze, jak się rzeczy mają.

S: – „Tylko opisać”. Przepraszam, że zapytam, ale czy nie jest to strasznie naiwne? Czy nie jest to właśnie ten rodzaj empiryzmu lub realizmu, przed którym nas ostrzegano? Myślałem, że Pańska myśl była, jakby to powiedzieć, bardziej wyrafinowana.

P: – Ponieważ zdaje się Panu, że opis jest czymś łatwym? Na pewno myli Pan opis z, jak sądzę, garścią frazesów. Na każdą setkę książek z komentarzami, argumentami, omówieniami, przypada tylko jedna z opisem. Opisywać, być wrażliwym na konkretne stany rzeczy, znajdować najbardziej odpowiednią relację z danej sytuacji – zawsze wydawało mi się to niezwykle wymagające. Czy słyszał Pan o Haroldzie Garfinklu?

S: – Muszę powiedzieć, że się zgubiłem. Mówiono nam, że są dwa rodzaje socjologii, interpretatywna i obiektywistyczna. Z pewnością nie chce Pan powiedzieć, że jest Pan typem obiektywisty?

P: – Ażeby Pan wiedział, że jestem! Tak, każdym calu.

S: – Pan? Ale mówiono nam, że jest Pan kimś w rodzaju relatywisty! Miał Pan podobno powiedzieć, że nawet nauki przyrodnicze nie są obiektywne... Więc, na pewno jest Pan za socjologią interpretatywną, punktami widzenia, wielością stanowisk itd.

P: – Nie interesuje mnie socjologia interpretatywna, niezależnie od tego, co Pan tak nazywa. Nie, wręcz przeciwnie, szczerze wierzę, że nauki są obiektywne – jakie inne mogłyby być? Wszystkie dotyczą [jakichś] obiektów², czyż nie? Po prostu twierdę, że obiekty mogą wyglądać na trochę bardziej skomplikowane, wielowarstwowe, wielopostaciowe, złożone, pogmatwane aniżeli, jak Pan sam przyznał, chcieliby tego „obiektywiści”.

S: – Ale czy nie o to właśnie spierają się „interpretatywni” socjologowie?

P: – Och nie, skądże. Powiedzieliby oni, że ludzkie pragnienia, znaczenia, intencje itp., wprowadzają pewną „interpretacyjną elastyczność” w świat nieelastycznych obiektów, „czystych relacji przyczynowych”, „wyłącznie materialnych połączeń”. Ja nie o tym mówię. Powiedziałbym, że ten komputer na tym biurku, monitor, klawiatura, jako obiekty, także ta uczelnia są złożone z wielorakich warstw, dokładnie tak, jak Pan tu siedzący: Pańskie ciało, język, pytania. To sam obiekt dodaje wielość albo raczej rzecz, „zgrupowanie”. Kiedy mówi się o hermeneuty-

² Słowo *object* oddajemy jako „obiekt”, a nie „przedmiot”, jak byłoby poprawniej, aby pozostawić w języku polskim wyraźną, podkreślaną cały czas w tekście, relację między obiektem i obiektywnością – przyp. tłum.

ce, nieważne, jakie podejmie się środki ostrożności, można spodziewać się ataku z drugiej strony: ktoś z pewnością doda „ale oczywiście istnieją także «naturalne», «obiektywne» rzeczy, które są niezinterpretowane”.

S: – Właśnie to zamierzałem powiedzieć! Istnieją nie tylko obiektywne rzeczywistości, ale także te subiektywne! Dlatego więc potrzebujemy obu typów teorii społecznych...

P: – Widzi Pan? To jest pułapka nie do uniknięcia: „Nie «tylko i wyłącznie», ale «także»”. Albo rozciągnie Pan ten argument na wszystko, lecz wtedy stanie się on bezużyteczny – „interpretacja” będzie kolejnym synonimem „obiektywności” – albo, w przeciwnym razie, ograniczy Pan go do jednego, ludzkiego aspektu rzeczywistości, i wówczas utknie Pan, ponieważ obiektywność zawsze znajduje się po drugiej stronie płotu. I nie ma znaczenia, czy drugą stronę uważa się bardziej za świeżą lub nieświeżą; i tak jest poza zasięgiem.

S: – Ale nie zaprzeczy Pan, że Pan również zajmuje jakieś stanowisko, że ANT jest również jakoś usytuowana, że Pan również dodaje następną warstwę interpretacji, jakąś perspektywę?

P: – Nie, dlaczego miałbym temu przeczyć? Ale co z tego? Wspaniałą rzeczą w posiadaniu stanowiska jest to, że można je zmienić! Dlaczego miałbym w nim utknąć? Astronomowie mają ograniczoną perspektywę, zależną od miejsca na Ziemi, w którym się znajdują, na przykład w Greenwich, w Obserwatorium położonym w dole rzeki – czy był Pan tam? Jest wspaniałe. A mimo to całkiem dobrze im idzie zmienianie tej perspektywy przy użyciu instrumentów, teleskopów, satelitów. Potrafią teraz naszkicować mapę rozmieszczenia galaktyk w całym wszechświecie. Całkiem nieźle, prawda? Wskaż mi jedno stanowisko, a ja pokażę dwa tuziny sposobów jego zmiany. Proszę posłuchać, może Pan spokojnie zapomnieć o całej tej dychotomii pomiędzy [poszczególnym] „stanowiskiem” i „widokiem znikąd”. Także o różnicy pomiędzy „interpretatywnym” a „obiektywnym”. Proszę zostawić hermeneutykę na boku i wrócić do obiektu lub raczej do rzeczy.

S: – Ale ja zawsze jestem ograniczony do mojego konkretnego punktu widzenia, do mojej perspektywy, do mojej własnej subiektywności?

P: – Jest Pan bardzo uparty! Co skłania Pana do myślenia, że posiadanie punktu widzenia oznacza „bycie ograniczonym” albo szczególnie „subiektywnym”? Gdy podróżuje się za granicę i kieruje się znakami „belweder”, „Panorama”, „Bella vista”, gdy w końcu dociera się do miejsca zapierającego dech w piersi, w jakim sensie ma to być dowód „subiektywnych ograniczeń”? To rzeczy same – dolina, szczyty, drogi – oferują to uchwycenie, ogarnięcie, ujęcie. Najlepszym dowodem jest to, że dwa metry niżej nie zobaczysz nic z powodu drzew, dwa metry wyżej nie zobaczysz nic z powodu parkingu. Mimo to, ma się tę samą ograniczoną „subiektywność” i dokładnie to samo „stanowisko”! Jeśli można mieć wiele punktów widzenia na pomnik, to dlatego, że sam pomnik jest trójwymiarowy i pozwala, właśnie tak, pozwala obchodzić siebie dookoła. Jeśli coś wspiera wiele punktów widzenia, dzieje się tak dlatego, iż jest ono wysoce złożone, zawile wielowarstwowe, nieźle zorganizowane i piękne, tak, obiektywnie piękne.

S: – Ależ z pewnością nic nie jest obiektywnie piękne – piękno musi być subiektywne..., jak smak i kolor, relatywne... Znowu się pogubiłem. Dlaczego więc spędzamy tyle czasu, zwalczając obiektywizm? To, co Pan mówi, nie może być prawdą.

P: – Ponieważ, rzeczy, które ludzie nazywają „obiektywnymi”, są w większości przypadków szeregiem komunałów. Nie mamy zbyt wielu dobrych opisów czegokolwiek: czym jest komputer, program komputerowy, system formalny, teoremat, firma czy rynek. Prawie nic nie wiemy o tym, czym jest rzecz, którą Pan bada, czyli organizacja. Jak moglibyśmy odróżnić ją od subiektywności? Istnieją zatem dwie drogi krytykowania obiektywności: jedna poprzez przejście od obiektu do ludzkiego, subiektywnego punktu widzenia. Lecz drugim kierunkiem jest ten, o którym ja mówię: na powrót do obiektu. Dlaczego pozostawić obiekty do opisanego tylko idiotom?! Pozytywiści nie posiadają na własność obiektywności. Komputer opisywany przez Alana Turinga jest o wiele bogatszy i ciekawszy niż te opisywane przez „Wired Magazine”, nieprawdaż? Jak zauważyliśmy wczoraj na zajęciach, fabryka mydła opisana przez Richarda Powersa w „Gain” jest znacznie bardziej frapująca niż ta, o której czytałeś w „Harvard Case Studies”. Chodzi o powrót do empiryzmu.

S: – Wciąż jednak jestem ograniczony do mojego spojrzenia.

P: – Oczywiście, że Pan jest, ale znowu, co z tego? Proszę nie wierzyć we wszystkie te bzdury o byciu „ograniczonym” do własnej perspektywy. Każda z nauk wynajduje sposoby, by przechodzić z jednego stanowiska do drugiego, z jednej ramy odniesienia do drugiej, na miłość boską, to się nazywa względność (*relativity*).

S: – Ach! Czyli przyznaje się Pan, że jest relatywistą (*relativist*)!

P: – Ależ oczywiście, a jakże inaczej? Gdybym chciał być naukowcem i osiągnąć obiektywność, musiałbym umieć przemieszczać się z jednej ramy odniesienia do następnej, od jednego stanowiska do innego. Bez tych przemieszczeń byłbym na dobre ograniczony do mojego własnego, wąskiego punktu widzenia.

S: – Więc łączy Pan obiektywność z relatywizmem?

P: – „Relatywnością” (*„Relativity”*) – tak, oczywiście. Wszystkie nauki robią to samo. Nasze również.

S: – Ale jaki jest nasz sposób na zmianę stanowisk?

P: – Już Panu mówiłem, zajmujemy się opisami. Wszyscy inni wymieniają się frazesami. Badania, ankiety, cokolwiek – idziemy, słuchamy, uczymy się, ćwiczymy, stajemy się kompetentni, zmieniamy nasze spojrzenia. To naprawdę proste, to się nazywa praca w terenie. Dobrze wykonana praca w terenie zawsze przynosi wiele nowych opisów.

S: – Ale ja już mam masę opisów! Tonę w nich. Na tym właśnie polega mój problem. Dlatego właśnie jestem zagubiony i dlatego pomyślałem, że przyjdzie do Pana mi pomoże. Czy ANT nie mogłoby mi pomóc z tym zalewem danych. Potrzebuję jakiejś ramy.

P: – „Królestwo za ramię!”. Bardzo wzruszające! Wydaje mi się, że rozumiem Pana rozpaczę. Jednak nie, ANT jest raczej bezużyteczne do czegoś takiego. Jej główną zasadą jest to, że aktorzy sami tworzą wszystko, włączając w to swe własne ramy,

swe teorie, swe konteksty, swe metafizyki, nawet swoje ontologie... Obawiam się więc, że kierunkiem, w którym należy podążać, będzie więcej opisów.

S: – Ale opisy są zbyt długie. Zamiast nich muszę wyjaśniać.

P: – Widzi Pan? Właśnie w tym punkcie nie zgadzam się z większością programów nauczania w naukach społecznych.

S: – Czyli nie zgodziłby się Pan z potrzebą, by nauki społeczne dostarczały wyjaśnienia danych, które gromadzą? I nazywa się Pan badaczem społecznym i obiektywistą!

P: – Powiedziałbym, że jeżeli Pański opis potrzebuje jakiegoś wyjaśnienia, to nie jest to dobry opis, to wszystko. Tylko złe opisy wymagają wyjaśnienia. To naprawdę bardzo proste. Co rozumie się w większości przypadków przez „wyjaśnienie”? Dodawanie kolejnego aktora, by dostarczyć energii koniecznej do działania tym, którzy zostali już opisani. Ale jeżeli trzeba dodać kolejnego, to się nie jest kompletna i jeśli powiązani aktorzy nie mają wystarczająco energii do działania, to nie są oni aktorami, ale zaledwie pośrednikami, pionkami, marionetkami. Nie czynią niczego, więc w żaden sposób nie powinni byli znaleźć się w opisie. Nigdy jeszcze nie widziałem dobrego opisu potrzebującego przy tym wyjaśnienia. Ale czytałem niezliczoną ilość złych opisów, do których masa dodatkowych „wyjaśnień” nic nie wносиła! I ANT nie pomogła...

S: – To nieco załamujące. Powinienem był wiedzieć: inni studenci ostrzegali mnie, żeby obchodzić ANT szerokim łukiem... A teraz mówi Pan, że nie powinienem nawet próbować niczego wyjaśniać!

P: – Studencie, studencie! Wcale tego nie powiedziałem, po prostu albo wyjaśnienie jest wystarczające i, w praktyce, dodaje się nowy element (*agent*) do opisu – się jest wtedy dłuższa niż się [początkowo] wydawało – albo aktor nic nie zmienia, tylko dodaje się coś niewystarczającego, co nie pomaga ani opisowi, ani wyjaśnieniu. W takim razie, trzeba go odrzucić.

S: – Jednakże wszyscy moi koledzy używają wielu z nich: „korporacyjna kultura IBM-u” na przykład lub „brytyjski izolacjonizm”, „presja rynku”, albo „interes własny”. Dlaczego miałbym się pozbawiać tych kontekstualnych wyjaśnień?

P: – Może je Pan zachować, jeśli bawi to Pana, ale proszę nie wierzyć, że one cokolwiek tłumaczą – to zwykle ozdobniki. W najlepszym przypadku odnoszą się po równo do każdego z aktorów, co oznacza, że są całkowicie zbyteczne, ponieważ nie potrafią wprowadzić pomiędzy nimi różnicy. W najgorszym przypadku zatopią wszystkich interesujących aktorów w magmie złych aktorów. Kontekst jest do bani z zasady. To po prostu jest sposób na zatrzymanie opisu, kiedy jest się zmęczonym lub zbyt leniwym, żeby go kontynuować.

S: – Ale to jest właśnie mój problem: zatrzymać się. Muszę zakończyć doktorat. Zostało mi jeszcze osiem miesięcy. Pan zawsze powtarza „więcej opisów”, ale to jak z Freudem i jego terapiami, niekończąca się analiza. Kiedy się zatrzymać? Moi aktorzy są wszędzie! Dokąd ja mam się udać? Kiedy opis jest pełny?

P: – To dobre pytanie, bo praktyczne. Jak zawsze powtarzam: dobra praca, to skończona praca. Ale istnieje inny sposób, żeby się zatrzymać, niż przez „dodanie wyjaśnienia” albo „włożenie w ramię”.

S: – Proszę mi więc powiedzieć.

P: – Zatrzymuje się po napisaniu 50 000 słów lub po tylu, ile obowiązuje w wytycznych, zawsze zapominam.

S: – Och! To naprawdę wspaniale! Więc moja praca jest skończona, kiedy osiągnie limit... to wielce pomocne, wielkie dzięki! Ulżyło mi...

P: – Cieszę się, że się to Panu podoba. Ale tak na poważnie, nie zgadza się Pan, że każda metoda zależy od rozmiaru i typu tekstu, który zobowiązał się Pan dostarczyć?

S: – Ale to jest ograniczenie dotyczące tekstu, nie ma to nic wspólnego z metodą.

P: – Widzi Pan? To kolejny powód, dlaczego tak bardzo nie lubię programu studiów doktoranckich. Pisanie tekstów całkowicie wiąże się z metodą. Pisz się tekst składający się z tylu i tylu słów, przez tyle i tyle miesięcy, za tyle i tyle pieniędzy z grantu, bazując na tylu i tylu wywiadach, tylu i tylu godzinach obserwacji, tylu i tylu dokumentach. To wszystko. Nie robi się nic więcej.

S: – Oczywiście, że robię: uczę się, poznaję, wyjaśniam, krytykuję...

P: – Ale wszystkie te wielkie cele – osiąga się je za pośrednictwem tekstu, nie prawdą?

S: – Oczywiście, ale to jedynie narzędzie, medium, sposób wyrażenia siebie.

P: – Nie ma żadnego narzędzia, żadnego medium, jedynie mediatorzy. Tekst jest gęsty (*thick*). Jeśli w ogóle istnieje jakiś dogmat ANT, to właśnie taki.

S: – Przepraszam, profesorze, mówiłem już, nigdy nie interesowałem się tymi Francuzami, potrafię pisać w C, a nawet w C++, ale nie znam się na Derridzie, semiotyce ani na żadnej z tych rzeczy. Nie wierzę, że świat jest zrobiony ze słów i tak dalej...

P: – Niech Pan nie będzie sarkastyczny. To nie przystoi pańskiej duszy inżyniera. A poza tym, ja w to także nie wierzę. Pyta mnie Pan, jak się zatrzymać, więc mówię, że najlepsze, co może Pan zrobić jako doktorant, to dodać tekst przeczytany przez promotora i Pana doradców i może kilku z Pana informatorów, trzech lub czterech kolegów doktorantów, do danego stanu rzeczy. To nic wymyślnego. Tylko zwykły realizm. Jednym sposobem na to, by się zatrzymać, jest dodanie „ramy” czy „wyjaśnienia”, innym napisanie ostatniego słowa w ostatnim rozdziale Pana przeklętego doktoratu.

S: – Moją specjalnością są nauki ścisłe! Jestem inżynierem systemów – nie chodzę na zajęcia z badań nad organizacjami po to, żeby to porzucić. Mam zamiar dodać wykresy, instytucje, ludzi, mitologie, psychologię do tego, co już wiem. Jestem nawet przygotowany, żeby być „symetryczny” w stosunku do zróżnicowanych czynników, tak jak nas Pan uczy. Ale proszę nie mówić, że w nauce chodzi o opowiadanie ładnych historyjek. Taki jest właśnie z Panem problem. W jednej chwili jest Pan całkowitym obiektywistą, a nawet naiwnym realistą – „tylko opisz” – w innej, całkowitym relatywistą – „opowiedz kilka ładnych historyjek i w nogi”. Czy to nie jest strasznie francuskie?

P: – Strasznie jakie? Niech Pan nie będzie niemądry. Kto mówił o „ładnych historyjkach”? Chyba nie ja. Mówiłem, że pisze Pan doktorat. Czy może Pan temu za-

przeczytać? Później powiedziałem, że doktorat składający się z tylu i tylu słów – który będzie jedynym śladem Pańskiego pobytu między nami – jest gęsty (*thick*).

S: – Co oznacza?

P: – Co oznacza, że doktorat nie jest po prostu przezroczystą szybą, przekazującą bez deformacji informacje o Pańskich badaniach. Czy może Pan temu zaprzeczyć? „Nie ma in-formacji, a jedynie trans-formacja”, translacja, jeśli Pan woli. Przypuszczam, że zgadza się Pan z tym sloganem z moich zajęć? A więc, to jest także prawda na temat Pańskiego doktoratu.

S: – Być może, lecz chciałbym wiedzieć, w jakim sensie pomaga mi to być bardziej naukowym. Nie chcę porzucić etosu nauki.

P: – Ponieważ ten tekst, w zależności od tego, jak jest napisany, uchwyci lub nie aktora-sieć, które chce Pan studiować. Tekst w naszej dyscyplinie nie jest żadną ładną historyjką, jest funkcjonalnym równoważnikiem laboratorium. Jest to miejsce prób, eksperymentów i symulacji. W zależności od tego, co się w nim dzieje, aktor i sieć są albo nie są wyśledzone. I zależy to całkowicie od sposobów, za pomocą których tekst jest pisany – każdy nowy temat wymaga innego traktowania przez tekst. Większość tekstów jest zwyczajnie martwa. Nic się w nich nie dzieje.

S: – Ale nikt nie wspominał o tekście w naszym programie. Mówimy o „badaniu organizacji”, nie o „pisaniu” o nich.

P: – Właśnie o tym mówię, jesteście źle kształceni! Nie uczyć doktorantów nauk społecznych, jak się pisze doktorat, to tak samo, jak nie uczyć chemików, jak przeprowadzać eksperymenty laboratoryjne. Dlatego właśnie obecnie nie uczę niczego prócz pisania. Naprawdę, czuję się jak stary pierdziel, ciągle ucząc tego samego: „opisz, pisz, opisz, pisz...”

S: – Problem w tym, że nie tego chce mój promotor! On chce, żeby moje badania dawały się uogólniać. Nie chce „jedynie opisu”. Więc nawet, jeśli zrobię to, co Pan mówi, będę miał jeden opis jednego stanu rzeczy. I co wtedy? W takim przypadku wciąż muszę umieścić go ramach, znaleźć typologię, porównać, wyjaśnić, uogólnić. Dlatego wpadam w panikę.

P: – Powinien Pan panikować tylko wtedy, gdy Pańscy aktorzy także nie robią tego nieustannie, aktywnie, refleksyjnie, obsesyjnie: oni także porównują, także wytwarzają typologie, także projektują standardy, także rozprzestrzeniają swoje maszyny tak samo jak swoje organizacje, ideologie, stany umysłu. Dlaczego miałby Pan być jedynym inteligentnym, podczas gdy oni mieliby zachowywać się jak stado baranów? Trzeba również opisać to, co oni robią, by rozprzestrzeniać się, odnosić się, porównywać, organizować. To nie jest kolejna warstwa, którą musi Pan dodać do „czystego opisu”. Niech Pan nie próbuje przesuwać się z opisu do wyjaśnienia, po prostu należy kontynuować opis. Zawartość Pańskich idei na temat firmy jest w ogóle nieinteresująca w porównaniu z tym, jak samej firmie udało się rozprzestrzenić.

S: – Ale jeśli moi ludzie nie działają, jeśli aktywnie nie porównują, standaryzują, organizują, uogólniają, to co mam wtedy zrobić? Utknę. Nie będę w stanie dodać żadnych innych wyjaśnień.

P: – Jest Pan naprawdę niezwykle! Jeśli Pana aktorzy nie działają, nie zostawią po sobie także żadnego śladu. Więc nie będzie Pan miał w ogóle żadnej informacji. Więc nie będzie nic do powiedzenia.

S: – Sądzi Pan, że jeśli nie ma żadnego śladu, powinienem nic nie mówić?

P: – Niewiarygodne, czy zadałby Pan to pytanie w obrębie którejkolwiek z nauk przyrodniczych? Zabrziałoby to niedorzecznie. Trzeba być badaczem społecznym, by twierdzić, że można kontynuować wyjaśnianie nawet wtedy, gdy nie ma jakichkolwiek informacji! Czy jest Pan naprawdę gotowy, aby wymyślać dane?

S: – Nie, oczywiście, że nie, ale wciąż chcę...

P: – Dobrze, przynajmniej jest Pan bardziej rozsądny niż większość naszych kolegów. Nie ma śladu, zatem nie ma informacji, nie ma opisu, nie ma dyskusji. Niech Pan nie zapełnia tego na siłę. To jest jak szesnastowieczna mapa jakiegoś lądu: nikt tam nie dotarł albo nikt stamtąd nie wrócił, więc na miłość boską, zostawmy ją nie wypełnioną! *Terra incognita*.

S: – Ale co z niewidzialnymi bytami działającymi w ukryty sposób?

P: – Jeśli działają, pozostawiają jakieś ślady, wtedy masz jakąś informację i wtedy możesz o niej mówić. Jeśli nie, po prostu siedź cicho.

S: – Ale jeśli są one tłamszone, odrzucane, uciszane?

P: – Nic nie upoważnia Pana do mówienia, że istnieją bez zostawiania dowodu swojej obecności. Dowód może być pośredni, wymagający, skomplikowany, ale jest potrzebny. Niewidzialne rzeczy są niewidzialne. Kropka. Jeśli wprawiają w ruch inne rzeczy i jeśli można je zarejestrować, wtedy są widzialne. Jeszcze raz: kropka.

S: – „Dowód, dowód”. Czym jest w ogóle dowód? Czy nie jest to okropnie pozytywistyczne?

P: – Mam nadzieję, że tak. Cóż jest wspańiałego w twierdzeniu, że rzeczy, których istnienia nie możemy dowiedzieć, działają? Obawiam się, że miesza Pan teorie społeczne ze spiskowymi, chociaż przyznaję, że większość krytycznych nauk społecznych do tego się sprowadza.

S: – Lecz jeśli nic nie dodam, powtórzę po prostu to, co mówią aktorzy.

P: – Jaki byłby pożytek z dodawania niewidzialnych bytów, które działają bez pozostawiania jakichkolwiek śladów, bez wpływania na jakikolwiek stan rzeczy?

S: – Muszę sprawić żeby aktorzy nauczyli się czegoś, czego nie wiedzieli; jeśli nie, po co miałbym ich badać?

P: – Wy badacze społeczni, zawsze wprowadzacie mnie w zakłopotanie. Gdybyście badali mrówki (*ants*) zamiast ANT, czy oczekiwalibyście od mrówek, że nauczą się czegoś z waszych badań? Oczywiście, że nie. One wiedzą, a wy nie. One są nauczycielami, uczycie się od nich. Wyjaśniacie sobie, co one robią dla korzyści własnych lub innych entomologów, nie zaś dla mrówek, bo guzik je to obchodzi. Z jakiego powodu uważa Pan, że badanie zawsze powinno uczyć czegoś badanych ludzi?

S: – Ale o to właśnie chodzi w naukach społecznych! Dlatego jestem tutaj, w LSE: aby poddać krytyce ideologie zarządzania, żeby obalić wiele mitów na temat technologii informatycznych, aby uzyskać krytyczne spojrzenie na szum wokół nowi-

nek technicznych i na ideologie rynku. Jeśli nie, niech mi Pan wierzy, wciąż siedziałbym w Dolinie Krzemowej i zbijał kokosy – choć może nie teraz, kiedy balon już pękł... W każdym razie muszę skłonić ludzi do refleksyjnego myślenia...

P: – ...którzy oczywiście byli bezrefleksyjni, zanim się Pan zjawił!

S: – W pewnym sensie tak. Nieprawdaż? Robili różne rzeczy, ale nie wiedzieli dlaczego... Co w tym złego?

P: – To jest strasznie oklepane. Większość z tego, co badacze społeczni nazywają refleksyjnością, jest po prostu zadawaniem zupełnie nieistotnych pytań ludziom, którzy zadają inne pytania, na które analitycy w najmniejszym stopniu nie potrafią odpowiedzieć. Nie posiada Pan refleksyjności tylko z racji tego, że jest Pan na LSE! Pan i Pańscy informatorzy macie różne zainteresowania, jeśli wasze ścieżki się przetną, będzie to cud, a cuda, na wypadek, gdyby Pan nie wiedział, zdarzają się rzadko...

S: – Jeśli nie miałbym nic do dodania do tego, co mówią aktorzy, nie będę zdolny do krytyki.

P: – Widzi Pan, raz chce Pan wyjaśniać i zgrywać naukowca, innym razem chce Pan obalać, krytykować i udawać bojownika...

S: – A ja właśnie chciałem powiedzieć, że raz jest Pan naiwnym realistą – na powrót do przedmiotu – a następnie Pan mówi, że pisze Pan tekst, który nic nie dodaje, a jedynie podąża śladem Pana słynnych aktorów. To jest całkowicie apolityczne. Nie dostrzegam tu żadnego krytycznego spojrzenia.

P: – Proszę powiedzieć, Panie Obalaczu, jak Pan zamierza osiągnąć krytyczne spojrzenie na swoich aktorów? Bardzo chciałbym usłyszeć.

S: – Gdybym tylko miał ramę odniesienia. Tego właśnie szukałem, przychodząc tutaj, ale najwidoczniej ANT nie jest w stanie mi tego dać.

P: – I jestem z tego całkiem zadowolony. Jak mniemam, ta Pańska rama jest ukryta przed oczami Pańskich informatorów i zostanie objawiona przez Pańskie badania?

S: – Tak, oczywiście. Taka powinna być wartość mojej pracy. Mam przynajmniej taką nadzieję. Nie opis, ponieważ wszyscy wiedzą to, co w nim jest, ale wyjaśnienie, kontekst, którego z braku czasu nie zauważają, typologia... Rozumie Pan, nie mają czasu, żeby myśleć. To mogą im dać, i przy okazji są tym zainteresowani w firmie oraz gotowi udostępnić akta, a w dodatku za to zapłacić!

P: – No i dobrze... Czy sugeruje Pan, że w ciągu sześciu miesięcy pracy terenowej może Pan sam, jedynie pisząc kilkaset stron, wytworzyć więcej wiedzy, niż tych 340 inżynierów wraz z załogą, których Pan bada?

S: – Może nie „więcej”, ale inną wiedzę. Tak, taką mam nadzieję. Czy nie powinienem dążyć właśnie do tego? Czy to nie dlatego siedzę w tym interesie?

P: – Nie jestem pewien, w jakim interesie Pan siedzi, ale jak różna jest wytwarzana przez nich wiedza od Pańskiej, oto całe pytanie.

S: – Jest to ten sam rodzaj wiedzy jak w pozostałych naukach, ten sam sposób wyjaśniania, poprzez przechodzenie od danego przypadku do przyczyny, a kiedy znamy już przyczynę, mogę uzyskać skutek, jako jej konsekwencję. Co w tym złe-

go? To jest jak pytać, co się stanie z wychylonym wahadłem; jeśli znam prawo Galileusza, to nawet nie muszę spoglądać na żadne inne wahadło. Dokładnie wiem, co się stanie, zakładając, że zapomnę o zakłóceniach.

P: – Oczywiście...! Więc liczy Pan na to, że Pana rama odniesienia służąca wyjaśnianiu będzie tym samym dla Pana studium przypadku, jak w prawie Galileusza opadające wahadło, oczywiście, pomijając zakłócenia.

S: – Tak sądzę, coś w tym rodzaju, chociaż naturalnie naukowo mniej ściśle. Dlaczego? Co w tym złego?

P: – Nic, to byłoby wspaniale, ale czy to jest wykonalne? To oznaczałoby, że jakkolwiek zachowa się konkretne wahadło, nie doda nam żadnych nowych informacji do prawa grawitacji. Prawo zawiera potencjalnie wszystko, co można wiedzieć na temat zachowania się wahadła. Konkretny przypadek jest po prostu – by rzecz na modłę filozofów – aktualizacją potencji, która już tam była.

S: – Czyż to nie jest idealne wyjaśnienie?

P: – W tym problem. Jest to ideał do kwadratu, to jest ideał idealnego wyjaśnienia. Jakoś wątpię, żeby Pańskie przedsięwzięcie podporządkowało się temu. Jestem przekonany, że nie uda się Panu stworzyć prawa na temat jego zachowania, które pozwoliłoby Panu wydedukować wszystko jako aktualizację tego, co było już tam potencjalnie.

S: – Pomijając zakłócenia...

P: – Tak, tak, tak, to się rozumie samo przez się... Pańska skromność jest godna podziwu...

S: – Czy Pan się ze mnie naśmiewa? Stworzenie takiego rodzaju ramy wydaje mi się możliwe do wykonania...

P: – Czy jest to pożądane? Naprawdę mówi mi Pan, że aktorzy w Pana opisie nie nie zmieniają. Oni po prostu zaktualizowali potencję, pominawszy pomniejsze odchylenia. Co oznacza, że wcale nie są aktorami, oni po prostu przenoszą siłę, która przez nich przepływa. Więc, drogi studentcie, marnował Pan własny czas, opisując ludzi, przedmioty, miejsca, które nie są niczym więcej niż biernymi pośrednikami, ponieważ same z siebie nic nie robią. Pański czas został zwyczajnie zmarnowany. Powinien Pan bezpośrednio przejść do przyczyny.

S: – Ale właśnie po to jest nauka! To odkrywanie ukrytych struktur, które wyjaśniają zachowanie jednostek, o których myślałeś, że coś robią, ale w rzeczywistości po prostu znajdują się w miejscu czegoś innego.

P: – Zatem jest Pan strukturalistą! Wreszcie wyszło szydło z worka. Czyli nazywa Pan aktorów tymi, którzy zajmują miejsca?! I jednocześnie chciałby Pan stosować teorię aktora-sieci! To jest dość poważne rozciąganie granic eklektyzmu.

S: – Dlaczego nie mogę robić obu rzeczy naraz? Oczywiście, jeżeli ANT ma jakieś naukowe treści, to musi być strukturalizmem.

P: – Czy zdawał Pan sobie sprawę, że w określeniu „teoria aktora-sieci” znajduje się słowo „aktor”? Czy może mi Pan powiedzieć, jaki rodzaj czynności wykonują, w strukturalistycznym wyjaśnieniu, ci, którzy zajmują miejsca?

S: – Ależ oczywiście – wypełniają jakąś funkcję, i to właśnie jest takie wspaniałe

w strukturalizmie, jeśli zrozumiałem go poprawnie. Jakakolwiek inna jednostka na tym samym miejscu byłaby zmuszona robić to samo.

P: – Więc zajmujący miejsce z definicji jest całkowicie zastępowalny przez kogośkolwiek innego?

S: – Tak, właśnie to jest takie wspaniałe.

P: – Ale jest to niezbyt mądre i powoduje, że strukturalizm nie pasuje do ANT: aktor który nic nie zmienia, w moim słowniku nie jest w ogóle aktorem. Aktor [czyli działający³], jeśli słowa mają jakiekolwiek znaczenie, właśnie nie daje się zastąpić przez kogokolwiek innego. Jest unikalnym zdarzeniem, całkowicie nieredukowalnym do czegoś innego. Z wyjątkiem sytuacji, w której upodobni się jednego aktora do drugiego za pomocą jakiegoś typu standaryzacji, ale nawet to wymaga jakiegoś trzeciego aktora, jakiegoś trzeciego zdarzenia.

S: – A więc mówi mi Pan, że ANT to nie nauka!

P: – Z pewnością nie strukturalistyczna.

S: – Ale to to samo, każda nauka...

P: – Nie! Jeśli informacja jest transformacją, badania nad organizacjami, nauką, techniką, biznesem, informacją, ale i socjologia, geografia, antropologia i inne z podobnych dziedzin nie mogą z definicji opierać się na wyjaśnieniu strukturalistycznym.

S: – „Systemy transformacji” to jest właśnie istota strukturalizmu!

P: – W żadnym razie, mój przyjacielu, ponieważ w strukturalizmie nic tak naprawdę nie ulega transformacji. Zdaje się, że nie uświadamia Pan sobie przepaści dzielącej strukturalizm i ANT. Struktura jest po prostu jakąś siecią, o której ma Pan jedynie bardzo pobieżnie informacje. Jest użyteczna, gdy czas nagli, ale niech Pan mi nie mówi, że jest bardziej naukowa. Jeśli chcę mówić o aktorach, muszą coś czynić, a nie tylko zajmować miejsca. Jeśli działają, to muszą coś zmieniać. Jeżeli nic nie zmieniają, odrzuć ich i zacznij opis od nowa. Dąży Pan do nauki, w której nie ma żadnego przedmiotu.

S: – Pan i te Pańskie historie... barwne opowieści – właśnie tego Pan chce. Ja mówię o wyjaśnianiu, wiedzy, krytycznym spojrzeniu, a nie pisaniu scenariuszy oper mydlanych.

P: – Właśnie do tego zmierzałem. Pragnie Pan, żeby ta Pańska kilkusetstronicowa sterta papierów coś zmieniła, prawda? No cóż, w takim razie będzie Pan musiał udowodnić, że Pański opis tego, co ludzie robią, kiedy już do nich trafi, zmieni coś w ich sposobie działania. Czy to jest właśnie, według Pana, „krytyczne podejście”?

³ W języku angielskim rzeczownik *actor* wywodzi się z czasownika *to act*, czyli działać. W *Společnym tworzeniu rzeczywistości* Petera Bergera i Thomasa Luckmanna, Józef Niżnik przekłada właśnie słowo *actor* jako „działający” i tłumaczenie to jest bardziej przyjazne dla czytającego. Niestety, z drugiej strony, w przypadku ANT, dziwny zlepek „aktor-sieć” zamieniłby się w jeszcze dziwniejszy: „działający-sieć”. Oba wyjścia mają swoje wady, ale wybieramy „aktora”, ponieważ jako pojęcie jest już zadomowione w polskich naukach społecznych oraz dlatego, że „Teoria Aktora-Sieci” brzmi lepiej. Uczulamy jednak czytelnika na fakt, że „aktor” oznacza koniec końców „działającego” – przyp. tłum.

S: – Sądzę, że tak.

P: – Ale wtedy – zgodzi się Pan – nie ma sensu podsuwać ludziom przyczyn niemających żadnego związku z tym, co oni robią, z racji tego, że są one zbyt ogólne?

S: – Oczywiście, że nie. Mówiłem o prawdziwych przyczynowościach.

P: – Ale to także nic nie da. Gdyby one istniały – w co wątpię – nie działałyby inaczej, niż przekształcając Pańskich informatorów w zajmujących miejsca innych aktorów, których nazwie Pan funkcją, strukturą etc. Koniec końców, nie byłoby to już aktorzy, lecz figuranci, marionetki – a nawet mniej niż marionetki, skoro te sprawiają, że poruszający je lalkarze robią dużo niespodziewanych rzeczy... Tak czy inaczej, sprawia Pan, że aktorzy są już niczym, w najlepszym przypadku spowodują oni jakieś lekkie zakłócenia, jak w realnym wahadle.

S: – ...

P: – Teraz niech mi Pan powie, na czym polega wielka polityczna doniosłość przekształcania tych, których Pan przebadał, w nieszczęsnych i pozbawionych działania wypełniaczy miejsc, w ukryte funkcje, które Pan i tylko Pan może spoznać i wytropić?

S: – Hmm, potrafi Pan odwracać kota ogonem... teraz już nie jestem taki pewien. Jeśli aktorzy uzmysłwią sobie wiążące ich konieczności... staną się bardziej świadomi... bardziej refleksyjni... to czy ich świadomość nie zostanie w jakiś sposób wzbudzona? Mogą teraz wziąć swój los w swoje ręce. Stają się bardziej oświeceni, czyż nie? Skoro tak, to powiedziałbym, że teraz w końcu częściowo dzięki mnie jest więcej aktorów.

P: – *Bravo, bravissimo!* Więc aktor dla Pana to jakiś w pełni zdeterminowany czynnik, plus ktoś zajmujący miejsce ze względu na jakąś funkcję, plus odrobina zakłóceń, plus pewna doza świadomości dodana do nich wszystkich przez oświeconych badaczy społecznych? Okropne, po prostu okropne... i ci goście chcą siedzieć w ANT! Po tym, jak zredukował Pan ich z aktorów do zajmujących miejsce, teraz chce Pan kopnąć leżącego i wspaniałomyślnie obdarować tych nieboraków refleksyjnością, którą mieli wcześniej, i którą odebrał im Pan, traktując ich na sposób strukturalistyczny! Niebawale! Byli aktorami, zanim przyszedł Pan ze swoim „wyjaśnieniem” – proszę mi nie mówić, że to Pana badanie uczyniło ich takimi. Świetna robota studentie. Bourdieau nie zrobiłby tego lepiej...

S: – Może Pan nie przepadać za Bourdieu, ale był prawdziwym naukowcem, a co więcej, miał znaczenie polityczne. Według mojego rozeznania, o Panu nie można tego powiedzieć...

P: – Dziękuję. Zajmuję się badaniem powiązań pomiędzy nauką a polityką od ponad trzydziestu lat, więc trudno mnie zastraszyć gadaniem o tym, która nauka ma „polityczne znaczenie”.

S: – Z kolei mnie nie zastraszą argumenty odwołujące się do autorytetu, więc Pańskie trzydzieści lat badań nie ma dla mnie znaczenia.

P: – *Touché*... ale Pana pytanie brzmiało: „Co mogę zrobić z ANT?”. Odpowiedziałem: wyjaśnienie strukturalistyczne nie wchodzi w grę. Oba całkowicie do siebie nie przystają. Albo ma Pan aktorów, którzy urzeczywistniają potencjalności, a w

takim razie wcale nie są aktorami, albo opisuje Pan aktorów, którzy aktualizują wirtualności (nawiasem mówiąc, to język Deleuze’a), co wymaga specyficznych tekstów i Pańskie powiązanie z tymi, których Pan bada, wymaga szczególnego typu protokołów do pracy. Wydaje mi się, że właśnie to nazwałby Pan „krytycznym spojrzeniem” i „znaczeniem politycznym”.

S: – Więc w czym się różnimy? Pan również chce uzyskać krytyczne spojrzenie.

P: – Tak, być może, ale jednego jestem pewien: nie jest to automatyczne i w większości przypadków zawiedzie. Dwieście stron wywiadów, obserwacji i tym podobnych nic nie zmienia ot tak sobie. Bycie ważnym wymaga innego zbioru wyjątkowych okoliczności. To jest wydarzenie. To wymaga działania o niezwyklej wyobraźni, tak wielkiego, tak rzadkiego, tak zaskakującego, jak to było w przypadku Galileusza i jego wahadła czy też Pasteura i wirusa wścieklizny.

S: – Więc co powinienem zrobić? Modlić się o cud? Złożyć w ofierze kurczaka?

P: – Ale dlaczego chce Pan, aby Pana mały tekścik był automatycznie ważniejszy dla tych, do których jest skierowany, niż jakieś duże laboratorium? Proszę zobaczyć, ile czasu i wysiłku zajęło Intelowi™ sprawienie, że jego podzespoły są tak ważne dla telefonii komórkowych! A Pan chce, bez poniesienia żadnych kosztów, aby każdy posiadał etykietę „LSE™ inside”? Aby stać się ważnym, potrzebna jest dodatkowa praca.

S: – Tego mi właśnie było trzeba! Perspektywy większej ilości pracy!

P: – Sęk w tym, że jeśli jest ona automatyczna, ogólnikowa, służąca wszystkim celom, wtedy nie może być naukowa. Jest po prostu nieistotna. Jeśli badanie jest rzeczywiście naukowe, to może się nie udać.

S: – Ale mi ulżyło, miło z Pana strony, że przypomniał mi Pan, że mogę oblać mój doktorat.

P: – Myli Pan naukę z mistrzostwem. Proszę mi powiedzieć czy może Pan sobie wyobrazić choćby jeden temat, do którego dla przykładu nie da się zastosować krytycznej socjologii Bourdieu, którą Pan tak hołubi.

S: – Za to ja nie mogę sobie wyobrazić jakiegoś zagadnienia, do którego mógłbym zastosować ANT.

P: – Pięknie, ma Pan całkowitą rację. Ja myślę dokładnie tak samo.

S: – To nie miał być komplement.

P: – Ale ja to tak odbieram. Aplikacja czegokolwiek jest tak rzadka jak dobry tekst w naukach społecznych.

S: – Czy mogę uprzejmie zauważyć, że mimo Pana nadzwyczaj subtelnej filozofii nauki, ciągle nie powiedział mi Pan, jak napisać dobry tekst...

P: – Tak ochoczo dokładałby Pan te ramy, kontekst, struktury do Pańskich „jedynie opisów”, że i tak by mnie Pan nie wysłuchał.

S: – Więc jaka jest różnica pomiędzy dobrym i złym tekstem z zakresu ANT?

P: – I to jest dobre pytanie!

S: – W końcu?

P: – Tak, w końcu. Odpowiedź: taka sama jak pomiędzy dobrym i złym laboratorium. Ni mniej, ni więcej.

S: – No cóż, dziękuję... To miło z Pana strony, że Pan ze mną porozmawiał. Ale myślę po tym wszystkim, że zamiast ANT... warto wykorzystać jako ramy teorii systemów Luhmanna – to wydaje się obiecujące, *autopoiesis* i takie tam. Albo użyć obu po trochu.

P: – ...

S: – Nie lubi Pan Luhmanna.

P: – Na Pana miejscu odrzuciłbym wszelkie ramy.

S: – Ale Pana rodzaj nauki, jak mi się zdaje, oznacza łamanie wszystkich zasad uczonych w naukach społecznych.

P: – Wolę je łamać i podążać za moimi aktorami... Tak jak Pan powiedział, jestem w końcu naiwnym realistą, pozytywistą.

S: – Wie Pan, co byloby naprawdę dobre? Skoro wydaje się, że nikt tutaj nie rozumie, co to jest ANT, powinien Pan napisać przewodnik na ten temat. Dzięki temu nasi nauczyciele wiedzieliby, co to jest. I wtedy, jeśli mogę to powiedzieć, nie chcę być niegrzeczny, może nie popychaliby nas zbyt mocno w tę stronę, jeśli rozumie Pan, o co mi chodzi.

P: – Czy to naprawdę takie złe? Taki przewodnik..?

S: – Niech Pan pomyśli, ja jestem po prostu doktorantem, Pan jest profesorem. Wydał Pan już wiele. Może Pan sobie pozwolić na rzeczy, na które ja nie mogę. Ja muszę słuchać promotora. Najzwyczajniej w świecie, nie mogę za bardzo skorzystać z Pana rady.

P: – To dlaczego Pan do mnie z tym przyszedł?

S: – Muszę się przyznać, że przez ostatnie pół godziny sam się nad tym zastanawiałem.

first to tackle were the troubles with the name itself and the improper use of the term 'theory'. Then came the question of understanding what a tool is; juxtaposing the frame (as a context) with a description; objectivity and empiricism and relativism at the same time; text approached as a social sciences laboratory. The notion of 'actor' made opposite to a marionette controlled by social forces, thus being an informer only, is discussed at more length. Along with those, accompanying issues appear of information as transformation, invisibility of actors and their criticality and reflexivity.

Abstract

Bruno LATOUR,
The Institute for Political Studies (Paris)

Prologue in the form of a dialogue between a student and his (somewhat) Socratic Professor

The text is in the form of a dialogue between a professor representing the Actor-Network Theory and a doctor's degree candidate whose tutor has suggested to him that he applied the approach in his research. A talk is, then, one between an expert (in a given area) and a layman. Such a structure enables the staging of going through a variety of misunderstandings arising around the Theory and some typical accusations charged against it. The

Ewa BIŃCZYK

Nie ma społeczeństwa! „Nasi mniejsi bracia”, społeczne studia nad nauką oraz etyczne zaangażowanie Bruno Latoura

Jeśli tancerz przestaje tańczyć, taniec jest skończony.
(Latour 2005: 37)

Jedną z najoryginalniejszych filozoficznych propozycji pojęciowych XX wieku – teoria aktora-sieci (*Actor-Network Theory*, ANT) – nigdy wcześniej nie była przedmiotem systematycznego wprowadzenia. Książka *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory* (Latour 2005) wypełnia tę właśnie lukę. Bruno Latour adresuje ją przede wszystkim do socjologów. ANT zostanie wyłożona tym razem jako alternatywna teoria społeczna. Warto dodać, iż jej korzenie sięgają społecznych studiów nad nauką i technologią, które określić można jako nurt w obrębie nieklasycznej socjologii wiedzy (por. Bińczyk 2002). Teoria aktora-sieci bywa też (niesłusznie, jak wskazuję w dalszych partiach tekstu) etykietowana jako społeczny konstruktywizm. Nie jest ona także kolejnym wcieleniem filozofii postmodernistycznej, rozumianej często w uproszczony sposób jako radykalna krytyka dla samej krytyki, bez prezentowania pozytywnych alternatyw. Jak pisze francuski badacz, ANT nie ma nic wspólnego z dekonstrukcją, gdyż zawiera postulaty politycznie pozytywne (Latour 2005: 12)¹.

Nie jest chyba niczym szczególnie zaskakującym fakt, iż pojawiła się potrzeba systematycznego wprowadzenia do teorii aktora-sieci. Dotyczy to także Polski,

¹ Jak sądzę, najbardziej usystematyzowaną ich prezentację zawiera książka *Politics of Nature* (Latour 2004, por. Bińczyk 2006).

Bińczyk Nie ma społeczeństwa!

gdzie koncepcja ta zyskuje na popularności². Przedstawienie systematycznej i jasnej prezentacji ANT nie jest jednak prostym zadaniem. Nie jestem nawet pewna, czy samemu twórcy tego nurtu w omawianej tu książce się to w pełni udało. Powodów potęgujących trudności jest zapewne kilka. Jednym z nich jest z całą pewnością oryginalność i rzadko spotykana śmiałość proponowanych przez autora rozwiązań. Sytuują się one poza założeniami tradycyjnej epistemologii oraz ontologii (mamy tu bowiem do czynienia z projektem konsekwentnie antyesencjalistycznym, co podkreślałam już we wcześniejszych tekstach na temat ANT). Kolejny powód to hermetyczny język. W swoich książkach Latour dość swobodnie wprowadza nowe słowniki, uaktualnia i wzbogaca narzędzia artykulacji omawianej tu teorii. Nie ułatwia to lektury czytelnikom przypadkowym, niezającym jego prac. Wreszcie, pamiętać należy, że dyskutowane tu stanowisko nie wzięło się znikąd, lecz ma rozległe wsparcie w licznych *case studies* z obszaru społecznych badań nad nauką i technologią czy najnowszych badaniach nad historią nauki. Nurt ten posiada już ponad trzydziestoletnią tradycję i jego ustalenia stanowią świetne wypełnienie dla szkieletu metodologiczno-filozoficznego zawartego w teorii aktora-sieci³.

Jak sądzę, pytanie nurtujące czytelnika, który jeszcze nie wpadł w sidła „mrówczej” metodologii ANT, brzmi mniej więcej tak: dlaczego w ogóle warto podejmować cały ten pojęciowy i metodologiczny trud? Korzystając z wybranych przykładów i stwierdzeń Latoura z książki *Reassembling the Social*, poszukamy na pytanie to odpowiedzi, próbując tym razem przekonać socjologów, że naprawdę warto podjąć tego typu próbę. Poniższa prezentacja, tak jak zresztą każda inna, jest zapewne selektywna, zainfekowana preferencjami czy innymi ulubionymi lekturami autorki. Mam jednak nadzieję, że okaże się ona inspirująca, szczególnie w kontekście namysłu nad kondycją społeczeństwa współczesnego oraz jego przyszłością.

Pomimo wcześniejszych utyskiwań, autor *Pandora's Hope* postanawia pozostać przy nazwie „teoria aktora-sieci” (ANT). Etykietka ta jest na tyle niezgrabna i dezorientująca, że, paradoksalnie, właśnie dlatego warto ją zachować. Przypomnę tylko, iż w tekście *On Recalling ANT* (Latour 1999) Latour usiłował bronić teorii aktora-sieci przed niewłaściwymi, opaczными interpretacjami. Ubolewał wówczas, iż wszystkie elementy etykietyki „ANT”: „aktor”, „teoria”, „sieć”, a nawet dywiz

² Autorami opracowań w języku polskim szerzej odnoszących się do ANT są: Abriszewski (w druku), Sojak (2004: 233-266), Bińczyk (2003, 2004, 2005, 2006, w druku).

³ Co może okazać się szczególnie inspirujące i co podkreśla sam Latour, ANT znajduje mocnego sojusznika w postaci badań nad tak zwanym rozproszonym poznaniem (ang. *distributed cognition, situated mind*). Badania te rozwijają się dynamicznie, często w powiązaniu z *cognitive science*. W dniach 16-18 listopada 2006 roku na UMK w Toruniu odbyła się konferencja poświęcona ustaleniom tego nurtu, zatytułowana *Embodied and Situated Cognition: from Phenomenology to Neuroscience and Artificial Intelligence*. Prawdopodobnie w przyszłym roku odbędzie się kolejne tego typu spotkanie.

między nimi, zostały odczytane w mylący sposób. Sformułowanie „aktor-sieć” nie miało przypominać znanych w socjologii dualizmów, jak jednostka–społeczeństwo, działanie–struktura, mikro–makro. Latourowi nie chodziło bynajmniej o opowiedzenie się po którejś ze stron powyższych opozycji, ani nawet o przekraczanie dualizmów. Uważał on raczej, że założenia filozoficzne leżące u ich podstaw należy całkowicie zignorować. Posiadają swoją historię i jako takie są po prostu przygodne⁴. Ponadto, francuski badacz podkreślał, iż byłoby lepiej, gdyby postrzegano ANT nie tyle jako „teorię” społeczną, co raczej jako metodę. Podobnie jak etnometodologia, teoria aktora-sieci ma stanowić zestaw metodologicznych wskazówek co do tego, w jaki sposób szukać dostępu do określonych obszarów badań (Latour 1999: 20). Warunkiem jest tutaj agnostyczne zawieszenie własnych imputacji ontologicznych. Program badawczy nie powinien już z góry przesądzać rezultatów badań, nie powinien *a priori* dookreślać natury badanych obiektów. A zatem, nazwa ANT jest właściwa, ponieważ niczego nie dookreśla. Może jedynie tyle, że badacze ANT (*ant* znaczy „mrówka” w języku angielskim) podobni są do mrówek, pieczołowicie i pracowicie śledząc detale ustanawianych powiązań.

Główna teza pracy zapewne zabrzmiała absurdalnie: nie ma społeczeństwa! Nie istnieje wedle Latoura taki obiekt – tak zwane „społeczeństwo”, „struktura społeczna”, „kontekst społeczny”, „kultura” to jedynie hipostazy, artefakty. Kwalifikowanie, substancjalizowanie, reifikowanie sfery społecznej może okazać się ślepą ścieżką i niebezpiecznym rozwiązaniem dla nauk społecznych. Teoria aktora-sieci jest wobec tego a-socjologią, zaprzeczając sensowności i potrzebie tworzenia nauki o „społeczeństwie”. Jest ona jednak także socjologią związków, asocjacji (ang. *associology*). ANT bada bowiem ustanawianie związków, relacji, stabilizowanie powiązań: to, co socjologia nazywała dotąd procesami instytucjonalizowania. Pisząc o tym, co społeczne, francuski badacz ma na myśli wszystko, co do tej pory zostało zebrane, zwołane, zgromadzone (ang. *assembled*), aby działać jako pewna całość (Latour 2005: 43). Nieważne, jaka jest r z e c z y w i s t a n a t u r a tego, co udało się zgromadzić (Latour 2005: 1). Nauki społeczne będą empiryczne, jeśli usuniemy hipostazę „społeczeństwa”. Socjologia stanie się wówczas metanauką opisującą ustanawianie relacji w dowolnych obszarach, takich jak nauka, prawo, zarządzanie, polityka, technologia, gospodarka czy religia (Latour 2005: 8). Poza wymienionymi wyżej, zawsze konkretnymi obszarami, nie ma niczego więcej, niczego ontologicznie specyficznego.

Notabene, warto w tym miejscu zwrócić uwagę na niebagatelną rolę społecznych studiów nad nauką i technologią, obszaru, z którym najbliższe związany był francuski myśliciel od początku swojej kariery. Społeczne studia nad nauką także zyskały na empiryczności właśnie w momencie, gdy zignorowano hipostazę obiektywnej, ahistorycznej, danej *a priori* Przyrody (por. Bińczyk 2004). Zdaniem Latou-

⁴ Por. niezwykle wyrafinowaną argumentację z książki Radosława Sojaka *Paradoks antropologiczny* (2004), w której autor pokazuje, że rozwiązanie Latoura to jedyne zbawienne wyjście z pułapki tytułowego paradoksu.

ra, zarówno Przyrodę, jak i Społeczeństwo wynaleziono w XVII wieku głównie dla celów polemicznych oraz politycznych (por. Latour 1993)⁵.

Doniosłość społecznych studiów nad nauką polega na tym, że dzięki nim mamy wreszcie szansę, aby dokonać demontażu tradycyjnej socjologii jako nauki o społeczeństwie. Dotychczasowe teorie społeczne, w szczególności socjologia wiedzy, która prezentowała wyjaśnienia fenomenu nauki poprzez odwołanie do kontekstu społecznego, interesów grupowych, sił klasowych, poniosły w opinii Latoura całkowite fiasko. Okazały się one nieempiryczne, a prezentowany przez nie obraz nie był właściwy. Stało się bowiem jasne, iż uwarunkowania społeczne nie mogą stanowić nieproblematicznego narzędzia wyjaśniania. To, co nazywamy zdeterminowaniem społecznym czy ideologicznymi interesami określonych grup, także wymaga wyjaśnienia, również konstytuuje się w określonych procesach. Procesy te czekają dopiero na ich opisanie. Socjologia zawiodła radykalnie, nie radząc sobie z diagnozą mechanizmów rządzących obszarem nauki oraz technologii. Możemy zasadnie podejrzewać, iż nie radzi sobie ona w ogóle z zadaniem opisu mechanizmów współczesnego społeczeństwa globalnego.

Argumentacja w książce *Reassembling the Social* skupiona jest wokół następujących pięciu zagadnień: 1) natura tak zwanych grup społecznych oraz aktorów; 2) pojmowanie działania; 3) rola obiektów/rzeczy/przedmiotów; 4) natura tak zwanych faktów i rola nauki w procesach fabrykowania obiektywności; 5) niejasności związane z e m p i r y c z n y m charakterem badań społecznych oraz naturą satysfakcjonującego wyjaśnienia socjologicznego (Latour 2005: 22). Koncentrując się na zadaniu wykazania różnic pomiędzy dotychczasową socjologią a teorią aktora-sieci, Latour uznaje powyższe zagadnienia za godne ponownego przedyskutowania. Przyjrzyjmy się zatem wybranym elementom tej dyskusji.

Wedle autora *We Have Never Been Modern* to, co nazywamy grupami społecznymi bądź też aktorami sceny społecznej, nigdy nie jest gotowym, stabilnym obiektem. Grupy społeczne wymagają kosztownych wysiłków stabilizowania, aktorzy zaś ustawicznie się konstytuują. Wspólne interesy oraz cele grupowe są na bieżąco re-definiowane, dochodzi do powoływania nowych i rozmontowywania starych tożsamości. Procesy te są niezwykle płynne. Konstytuowanie się grup to zarazem „delegowanie przedstawicielstwa”, potrzebni są rzecznicy zabierający głos w ich imieniu. Wystarczy prześledzić publikacje w jakiegokolwiek gazecie, a natychmiast uderzy nas kakofonia rzeczników reprezentujących rozmaite, konstytuujące się na naszych oczach byty. Usłyszymy tu wiele sprzecznych głosów, jak „niezadowoleni przedsiębiorcy”, „agresywni kibice”, „frakcja liberalna”, „przeciwnicy Giertycha”, bezustannie otwierających kontrowersje i podających w wątpliwość wybrane

⁵ Wedle Latoura, podczas debaty pomiędzy Thomasem Hobbesem a Robertem Boyle’em wykute zostały reguły politycznej *de facto* reprezentacji. Dzięki argumentacjom Boyle’a, eksperci nauki stali się rzecznikami posiadającymi prawo wypowiedziania się w imieniu niemych faktów przyrodniczych. Natomiast Hobbes ukuł ideę politycznej reprezentacji ludzi pod postacią Suwerena.

fakty. Zresztą, warto dodać, że przecież sami socjologowie do takich rzeczników należą. Oni także, zabierając głos, współtworzą ontologię oraz parametry zbiorowości, którą stanowią.

Działanie, a tym samym bycie aktorem jest współdefiniowane oraz współkonstruowane przez innych aktorów. Działania bywają otwarte, „społecznie niedeterminowane” (ang. *under-determined*), pisze Latour. Czasem bywamy zaskoczeni niespodziewanymi konsekwencjami lub skutkami ubocznymi tego, co zostało zgromadzone. Środki użyte do stabilizacji, zadzierzganania sieci to nie zwykłe pośredniki (ang. *intermediary*), które łączą, nie dokonując transformacji, ale raczej mediatorzy. Mediatorzy przekształcają właściwości tego, co ze sobą wiąże, pojawia się zatem kluczowa niepewność co do rezultatu uzyskanego na wyjściu. W asocjacjach uzyskujemy czasem nową jakość, zupełnie nowe kompetencje, zmodyfikowane możliwości oraz nowe alternatywy.

Wiąże się to z pewnymi zjawiskami nurtującymi społeczeństwo współczesne – chodzi o ryzyko oraz nieprzewidywalność. Ze względu na wzrastającą złożoność i globalność powiązań, każda kolejna transformacja zbiorowości może spowodować rozległe, nieznane i niemożliwe do przewidzenia skutki uboczne. Obszary intensywnej produkcji innowacji, a tym samym obszary destabilizujące zbiorowość na szeroką skalę, to nauka oraz technologia. Rynek z kolei stanowi efektywną niszę ich rozprowadzania. Nauki społeczne nie mogą już dłużej ignorować zjawiska ryzyka oraz nieprzewidywalności, istnieje wobec tego potrzeba wprowadzenia kategorii pozwalających na ich opisanie oraz zrozumienie⁶. Kategorii tych dostarcza ANT.

W obrębie teorii aktora-sieci pojęcie aktora jako podmiotu działania potraktowane jest niezwykle szeroko. Działanie nie musi wcale być intencjonalne. Nawet zwykły czajnik może być działającym aktorem, pisze Latour. Umożliwia on i ułatwia zrobienie herbaty. Pewne kompetencje zostały do niego oddelegowane, jest on efektem końcowym szeregu wysiłków podejmowanych w przeszłości, rezultatem całej sieci zadzierzgniętych powiązań. Nawet płot czy powiedzmy mur zaprojektowany i wykonany z cegieł oraz zaprawy może być świetnym przykładem aktora. Blokują on pewne działania, inne zaś umożliwia. Wbudowano w niego intencjonalność. Na skutek ustabilizowania pewnych relacji, połączenia innych aktorów (jak cegły, narzędzia, murarze) powstała nowa jakość. Tego typu aktor może być efektem końcowym sieci relacji etycznych czy politycznych, na przykład – wspierać instytucję własności prywatnej. Nie jest on jednak jedynie symbolem władzy czy uległości. Nie chodzi o samo z n a c z e n i e płotu, o warstwę czysto symboliczną, ale po prostu o płot. Zarówno normy etyczne, jak i podziały społeczne czy dominacja mogą być „zakłete” w rzeczach. Możliwa jest zatem nawet zma-

⁶ W swej książce Ulrich Beck przedstawia koncepcję społeczeństwa ryzyka (Beck 2002, zob. też Beck 2005), na temat analogii pomiędzy teorią aktora-sieci a koncepcją Becka zob. Latour 2003, por. też Bińczyk 2006 na temat powyższych podobieństw.

terializowana nierówność społeczna (odwołajmy się do przykładów środków komunikacji miejskiej wspierających segregację rasową, ławek na dworcach utrudniających spanie na nich czy też bogatych osiedli odgradzonych murami, gdzie bezdomni nie mogą spacerować).

Otoczające nas rzeczy, „nasi mniejsi bracia”, jak nazywa je francuski badacz (por. Latour 1992: 8), blokują niektóre działania, inne autoryzują, zachęcają, warunkują. Jak mogliśmy dotąd ignorować ich rolę?⁷ Należałoby w zasadzie na nowo napisać historię ludzkości uwzględniając rolę rzeczy oraz innowacji technologicznych, takich jak koło, alfabet, druk, okulary, maszyna parowa, broń palna, mikroskop, internet czy uprawa niektórych roślin, jak zboża, herbata, chinina. Częściowo tego typu wysiłki są podejmowane (por. np. Goody 1978; Eriksen 2003; Hobhouse 2001), jednak niewielu badaczy traktuje poważnie postulaty Latoura co do potrzeby tworzenia socjologii przedmiotów czy ustanowienia parlamentu rzeczy⁸.

Kiedy proces konstrukcji danego aktora zostaje dokonany, a związki ustanowione, kontrowersja zamknięta, odnosimy czasem wrażenie, że jest to tylko materialny przedmiot, „nagi fakt”, niemy oraz bierny. Wówczas mamy do czynienia „tylko” z rzeczą, która nie może być zasadnie nazwana podmiotem działania. Wedle Latoura jest to efekt wymazania historii fabrykowania, konstruowania. Kiedy nie widzimy detali, nie śledzimy procesów ustanawiania powiązań, świat wydaje nam się „wyrobem gotowym”. Ignorancja historyczna leży u podstaw myślenia esencjalistycznego.

Tymczasem nawet ludzie, którzy dotąd uchodzili za jedynych pełnoprawnych aktorów sceny społecznej, okazują się pozbawieni możliwości działania, bierni i niemi, jeśli nie pozwolimy na zadzierzgananie sieci i ustanawianie szerszych relacji. Na szerszą skalę pojedynczy ludzie także nie odgrywają znaczącej roli. Nie oddziałują, jeśli nie mają reprezentantów, bez rzeczników pozostają niemi, a ich interesy nie są artykułowane. Jeśli nie eksternalizują oni swoich wysiłków, nie delegują ich w materialne obiekty, efekty ich działań okazują się prowizoryczne.

Nie mając ustalonej, gotowej listy aktorów zaludniających zbiorowość, którą tworzymy, możemy swobodnie śledzić budowanie powiązań, zadzierzgananie sieci relacji, tworzenie sojuszy, względnie trwałych koalicji, stabilizowanie związków. Okazuje się wówczas, że więzi konstytuujące to, co określamy jako „społeczeństwo” nie są wyłącznie ludzkie, społeczne, ale heterogeniczne, zarazem społeczne, materialne, jak i znarratywizowane. Rzeczy, narzędzia, materiały, akty prawne, budynki, dokumenty, podtrzymują to, co społeczne. Stabilizują one świat, przed-

⁷ Odpowiedź na to pytanie nie powinna nastęrczyć kłopotu tym, którzy choćby pobieżnie znają zmagania Durkheima mające na celu ufundowanie dyscypliny zwanej socjologią. Wykuwając własną tożsamość, walcząc o swoją niezależność wobec fizyki oraz psychologii, socjologia wykluczyła rzeczy, legitymizując się jako nauka o faktach społecznych.

⁸ Na temat socjologii przedmiotów oraz historii nieantropocentrycznej, uwzględniającej rzeczy, zob. np. Krajewski 2004, 2005; Domańska 2006.

łużają istnienie grup i rozszerzają zasięg ich działania. Bez przedmiotów nie ma społeczeństwa.

Na przykładzie naczelnych, zwłaszcza pawianów, możemy zaobserwować, czym byłoby czyste społeczeństwo, gdybyśmy nie stabilizowali powiązań przy pomocy czynników pozaludzkich, rzeczy lub narzędzi – twierdzi współtwórca ANT. Naczelne podtrzymują swój porządek społeczny, hierarchie i relacje ogromnym kosztem ciągłych interakcji, walk, iskania, kooperacji. Ich struktura społeczna jest chaotyczna, prowizoryczna, nietrwała. Pawiany nie potrafią delegować działania czy kompetencji do otoczenia. Ich poznanie nie może być rozproszone w obiektach, nie ma tu na przykład języka, pisma, nie ma więc możliwości „składowania”, kumulacji i obróbki wiedzy.

Jak z tego wynika, podstawowym obszarem, gdzie krystalizują się parametry naszego świata jest cyrkulacja, powstawanie stabilnych relacji, delegowanie ich i eksternalizowanie w obiekty. Ułatwia nam to wzajemną synchronizację. Dzięki sieciom powiązań, takim jak kable, środki transportu, internet, rynki finansowe zbudowaliśmy społeczeństwo globalne. Dokonało się to także dzięki mechanizmom eksternalizacji tego, co nieuchwytnie i abstrakcyjne w konkretne przedmioty (zegarki i strefy czasowe, które eksternalizują czas, pieniądze i sieci banków, eksternalizujące wartość, etc.).

Nawet wiedza cyrkuluje zawsze pewnym kosztem. Na przykład ustabilizowanie takiego obiektu, jak struktura języka w lingwistyce wymaga istnienia wspierającego otoczenia, wysiłków, pokojów w budynku, kserokopiarek, kawy, badaczy, notatek, archiwów. Struktura języka jest pieczołowicie fabrykowana, wydobywana z milionów aktów mowy. Nie byłoby jej jako stabilnego obiektu, gdyby nie zbiory danych, kartoteki, pismo, szkoły publiczne. Struktura języka nie jest punktem wyjścia tych procesów, ale rezultatem. Uniwersalność i jednolitość reguł gramatyki są osiągnięciem, musi to być podtrzymywane, odstępstwa zaś trzeba systematycznie korygować.

Platynowy wzorek kilograma znajdujący się w Sèvres pod Paryżem to świetny, niemal dydaktyczny przykład tego, co Latour nazywa hybrydą. Zarówno nasza zbiorowość, jak i otaczające nas obiekty mają naturę hybrydalną. Wzorec ten jest z a r a z e m obiektem materialnym, konwencją, międzynarodową instytucją, a także modelem, wedle którego wykonywane są kopie. Jest on z a r a z e m lokalny, konkretny, jak i globalny, rozciągnięty na świat. Konstytuuje on uniwersalność pomiaru, dzięki temu, że jest używany i funkcjonuje we wspierającym go otoczeniu. Stał się standardem, jednak wymaga to podjęcia i ciągłego podejmowania pewnych wysiłków. Uniwersalność jest zatem zadaniem do wykonania. Świat wykuwany jest w pewnym wysiłku zbierania, gromadzenia, jego kształt musi być także podtrzymywany. Zawsze bowiem można rozmontować jakiś fakt jako iluzję lub uczynić z niego ponownie kontrowersję.

Wedle propozycji Latoura socjologia może okazać się metanauką o szczególnym statusie. Pozwala nam ona opisywać cyrkulację, samo ustanawianie relacji, wiązanie elementów, które nigdy nie są czysto społeczne, ale raczej przyziemne,

dostępne, często materialne, na wyciągnięcie ręki. Chodzi o konkretne rzeczy, słowa, formularze, ludzi. Nie ma tu ostensywności (przedmiot ostensji nie istnieje), lecz performatywność – obiekt znika bowiem, gdy nie jest performowany. Poza konkretnymi obiektami, relacjami, ludźmi nie ma społeczeństwa. „Jeśli tancerz przestaje tańczyć, taniec jest skończony”, pisze Latour (Latour 2005: 37). Słownik ANT powinien pozostawać agnostyczny, umożliwiając badaczom przemieszczanie się wraz z badanymi aktorami od jednej ramy odniesienia do drugiej (Latour 2005: 30). Należy pozwolić aktorom na to, aby sami dookreślali, czym jest kontekst ich otaczający. „Po prostu idź z prądem” – tak formułuje główną regułę metodologiczną francuski myśliciel (Latour 2005: 237). Dzięki tej specyficznej metodologii, ANT przedstawia obraz więzi społecznych bardziej realistyczny niż ten zawarty w dotychczasowej socjologii (Latour 2005: 75).

W tekstach Latoura znajdziemy w niektórych miejscach metafory konstruktywistyczne. Zapewne nie jest już dla Czytelnika zaskakujące, iż nie akceptuje on jednak określenia „konstruktywizm s p o ł e c z n y” (z wiadomych względów – chodzi o odżegnanie się od redukcjonizmu socjologicznego). Choć „konstrukcja” w wielu dziedzinach, takich jak technologia, inżynieria, architektura, kojarzy się z czymś solidnym, porządnym, stabilnym (Latour 2005: 91), to, niestety, epitet „solidnie skonstruowany” nie uchodzi za komplement w obszarze nauki. Tutaj konstruowanie, fabrykowanie często wiąże się z produkowaniem iluzji, artefaktu, czegoś nierealnego. Jednak nawet w nauce, im solidniej obiekt jest fabrykowany, jeśli opiera się na rozleglejszych sieciach, tym bardziej jest realny. Jako konsekwentny antyesencjalista, Latour nie widzi różnicy pomiędzy odkryciem naukowym a innowacją technologiczną⁹. W każdej solidnej konstrukcji materialne rzeczy muszą odgrywać rolę, dlatego żadna czysto społeczna relacja nie może być trwała, zawsze będzie ona prowizoryczna i kosztowna, jak to obserwujemy w społeczeństwie naczelnych. To przedmioty stabilizują relacje. Dlatego socjologia musi uwzględnić ich rolę.

Książka *Reassembling the Social* zawiera ciekawą redefinicję makrostruktur oraz mikrointerakcji. Z jednej strony to, co globalne, wymaga stabilizacji. Okazuje się to niemożliwe bez lokalnych wcieleń i wspierającego otoczenia „w odwecie” na wszelki wypadek. Tak zwany kontekst globalny musi się wcielać w detale, rozciągając w szczegóły. Łatwo to zaobserwować na wielu przykładach, takich jak systemy podatkowe, biurokracja, edukacja, Microsoft i jego wcielenia. Bycie aktorem globalnym wiąże się z wysokimi kosztami, ale także rozmontowanie takiego aktora jest dużo trudniejsze. Otaczające nas wkoło obiekty globalne produkowane przez nauki społeczne, śmiałe uogólnienia, takie jak „społeczeństwo ryzyka” Becka, „zderzenie cywilizacji”, „historia emancypacji” to także pewne artefakty, końcowe rezultaty rozległych procesów. Sytuują się one na tym samym poziomie ontologicz-

⁹ Niestety w niniejszym tekście nie ma miejsca na rozwinięcie wszystkich tez zawartych w ANT. Obraz technonauki prezentowany w ramach tego ujęcia jest jednak niezwykle wyrafinowany i inspirujący, zob. głównie Latour 1987, 1999.

nym, co detale je współtworzące. Latour uznaje je za wartościowe jedynie o tyle, o ile ułatwiają nam one polityczne zadanie komponowania wspólnego, pokojowego świata.

Z drugiej strony, to, co lokalne także uznaje Latour za efekt końcowy stabilizowania sieci, a tym samym pewną abstrakcję czy artefakt. Każda lokalna interakcja jest kształtowana przez elementy obecne już w kontekście, poprzedzające ją. Swoją historią sięgają one tego, co globalne. Autor *Pandora's Hope* podaje przykład sali wykładowej, z której korzysta. Jej konkretność i lokalność jest pewnym złudzeniem. Czym byłby wykład gdyby nie drzwi, okna, izolacja od hałasu, odpowiednia architektura, normy obowiązujące studentów, język, klamki, zamki, tablica? Tę realność wykuwano latami, szeroki obszar historii krystalizuje się w tym jednym konkretnym miejscu. Sala wykładowa jest efektem końcowym wielu procesów, jest to zmaterializowany wysiłek minionych pokoleń. Latami delegowano działania, reguły, ograniczenia, ułatwienia, aby zapewnić obecną wygodę jej użycia.

Podobnie autonomiczna jednostka okazuje się mitem i abstrakcją. Jest ona efektem cyrkulacji. Czysta subiektywność, podmiotowość, osobowość, wymaga wspierających ją technologii, czynników pozaludzkich, stabilizujących jej tożsamość, takich jak dokumenty, konta bankowe, karty kredytowe, NIP. Bez wspierającego otoczenia podmiot jest tylko abstrakcją. Co więcej, jednostka także nie jest „wytrobem gotowym”, ale stopniowo nabywa kompetencje, ton głosu, charakterystyczne gesty, przekonania, styl, idiosynkratyczne uprzedzenia, wyuczone nawyki, zestawy reakcji, wzory poruszania się. Socjologia nazywa ten sztafaż *habitusem*. Jego internalizacja nie dokonuje się w próżni, to dzięki stabilizacji różnego typu powiązań anonimowe ciała stają się osobami.

Ostanie z zagadnień diskutowanych przez francuskiego badacza to kwestia empiryczności nauk społecznych. Zatrzymajmy się tu na chwilę. Odczytywany jako antyrealista¹⁰ lub też radykalny konstruktywista, swoje stanowisko nazywa Latour przekornie nową wersją empiryzmu (Latour 2005: 115), naiwnym realizmem (Latour 2005: 156), pozytywizmem (!), empiryczną metafizyką bądź też empiryczną filozofią. Jak powinniśmy rozumieć te, dość niespodziewane chyba, etykiety?

ANT ma być metodologicznie lepiej dostosowana do diagnozy zbiorowości niż inne teorie. Ma ona dawać bardziej realistyczny obraz tego, co nas łączy, pozwalając na operacjonalizację empiryczną wielu zależności, ma ona ułatwiać lokalizację kluczowych mechanizmów świata współczesnego. Jak sam pisze, Latourowi „zależy na dobrej nauce” (Latour 2005: 52), na tym, aby rejestrować bez uprzedniego przefiltrowywania czy dyscyplinowania. Filozofia czy też metafizyka w obrębie ANT pozostaje empiryczna, gdyż metoda ta pozwala potraktować poważnie metafizykę czy też filozofię samych aktorów, na przykład uznać za realne byty, które sami aktorzy uznają za istniejące. Nie dokonuje się tu wobec tego odgórnego imputowania, przede wszystkim nie wyklucza się rzeczy oraz innowacji technolo-

gicznych z obszaru zainteresowań nauk społecznych. Wszystko może się okazać daną empiryczną dla socjologa. Zadzierzgane przez aktorów powiązania pozwalają się prześledzić, rejestrować empirycznie. Stabilizowanie sieci jest bowiem kosztowne, a koszty te są widoczne, możliwe do zrekonstruowania.

W *Reassembling the Social* autor pyta, co to znaczy podać nietrywialne, satysfakcjonujące wyjaśnienie socjologiczne? Zapewne to pytanie nurtuje także innych socjologów. Postulowane dotąd nieco na wyrost obiekty, takie jak siły klasowe, interesy grup, struktura społeczna nie mogą zdaniem Latoura dostarczyć satysfakcjonujących wyjaśnień. Są one po prostu nazbyt abstrakcyjne, anonimowe, nieuchwytnie, trudne do empirycznego zoperacjonalizowania, przekonującego zlokalizowania. Jeśli mamy podać satysfakcjonujące wyjaśnienia jakiegokolwiek fenomenu, okazuje się nagle, że musimy wykonać mrówczą pracę opisaną jak najszerszej sieci powiązanych ze sobą elementów. Okazą się one heterogeniczne, jeśli bez uprzedzeń uwzględnimy każdą możliwą domenę ontologiczną. Jeżeli natomiast ograniczymy się tylko do „społeczeństwa”, czy „kontekstu społecznego”, prawie zawsze będzie to oznaczać, że wybraliśmy drogę na skróty, że zbyt szybko zakończyliśmy nasze wyjaśnianie. Czy nas to satysfakcjonuje, pyta Latour, jeśli przeczytamy, że treść teorii Ludwika Pasteura zależy od faktu, iż przejawiał on skłonności reakcjonistyczne? Będzie to zbyt abstrakcyjne i nieprzekonywające. Podać zasadne wyjaśnienie oznacza rozszerzyć opis o detale.

„[Dobra] socjologia musi być dobrze napisana”, czytamy (Latour 2005: 124). Pisząc dobre teksty, najgenialniejsi socjologowie nigdy nie zaczęli badań od ustabilizowanych rezultatów. Problematyzowali obiekty posiadające status „faktów”, śledzili pieczołowicie ich historię. Jak twierdzi Latour, najwygodniej zrobić to w obszarze nauki oraz technologii. Widać tu jak na dłoni trud negocjowania i fabrykowania obiektywności. Staje się jasne, z jakim wysiłkiem konstruowane są realia naszego świata. Widać, że infrastruktura wykuwana w laboratoriach rozciąga się następnie poza ich ściany. Od tego zależy sukces i poziom obiektywności faktu naukowego¹¹.

W złym tekście nic nowego się nie dzieje, odtwarza on tylko to, co i tak już zostało wcześniej zebrane. Każdy dobry tekst powinien być zatem osiągnięciem, fabrykacją czegoś nowego, ustanowieniem nowych powiązań. Tekst nie reprezentuje sieci, on ją tworzy. Każda książka jest także eksperymentem. Obszar tekstu w laboratorium w naukach społecznych, dokonuje się w nim symulacji, prób sił (z tego względu nawet prozę *science fiction* możemy potraktować jako tekst socjologiczny). Skoro nauki społeczne kreują realia i współtworzą przyszłość zbiorowości, zawsze posiadają one niezbywalny wymiar praktyczny, etyczno-polityczny. Dokładnie to samo dotyczy jednak nauki oraz technologii. Naukowcy oraz inżynierowie są profesjonalistami w dziedzinie mobilizacji czynników pozaludzkich, głównie dzięki infrastrukturze instrumentów, eksperymentów oraz laboratoriów. Na-

¹⁰ Por. np. rozdział z książki *Pandora's Hope*, którego tytuł brzmi *Do you believe in reality*, ponieważ takie właśnie pytanie często słyszał Latour (Latour 1999).

¹¹ W tym kontekście warto wspomnieć tytuł jednego z najlepszych artykułów Latoura: *Give Me a Laboratory and I Will Raise the World* (Latour 1983).

ukowcy-eksperci prezentują alternatywne możliwości i zamykają kontrowersje stabilizując fakty. Kompleks technonauki to obszar, gdzie na szeroką skalę dokonuje się zawiązywanie nowych sieci, socjalizowanie rzeczy. Następnie, często dzięki mechanizmom rynkowym, są one wprowadzane w obręb zbiorowości, którą tworzymy. Jednak wszelkie modyfikacje destabilizują także parametry świata globalnego, wzmagając ryzyko. Niektóre z innowacji mają wszak niebagatelne, niespodziewane konsekwencje we wszystkich dziedzinach: prawnej, gospodarczej, etycznej. Dziedziny te nie są niezależne.

Niestety, nauki społeczne pozostawały dotąd ślepe na rolę rzeczy oraz hybrydalną naturę świata, który nas otacza. Utrudniało to adekwatne rozpoznanie wielu mechanizmów. Jednak dzięki mediom oraz edukacji, kontrowersje naukowe i ścieranie się ekspertyz stają się publicznie widoczne. Ekspertki, którzy stoją po obu stronach kontrowersji, profesjonalnie redefiniują, podważają i rozmontowują „nagie fakty” oponentów. W dzisiejszym świecie dżentelmeni dyskutują już o faktach. Wedle Latoura procesy te powinniśmy nawet wzmocnić i uzupełnić o wymiar etyczny – fakty oraz innowacje powinny jak najszybciej stać się obiektami troski i debaty publicznej.

Spółczesność globalna dość beztrudno eksperymentuje na temat tego, z czego ma składać się nasz świat. Warto jednak, jeszcze przed dokonaniem innowacji (nie *post factum*, kiedy będzie już za późno), postawić pytanie o to, jak wiele nas już jest w obrębie zbiorowości i czy nie rozpadnie się ona po kolejnej modyfikacji. Diagnozując kondycję społeczeństwa współczesnego, nie warto narzucać ontologicznych rozróżnień *a priori*. Jeśli to robimy, wówczas trudno dostrzec, iż zmiany technologiczne mają wymiar etyczny, polityczny, gospodarczy. Wprowadzanie rzeczy, stabilizowanie faktów może nieodwracalnie zainfekować inne obszary, przestając ich funkcjonowanie.

Wedle autora *We Have Never Been Modern*, bez nauk społecznych pozostajemy bezradni, nie wiemy bowiem, co nas łączy, nie wiemy, co mamy wspólnego. Gdyby nie humanistyka, nie byłibyśmy też świadomi historycznych procesów, w których negocjowano parametry naszego świata. Nauki społeczne pozwalają wreszcie na artykulację troski o przyszłość ludzkości. Socjologia wedle Latoura winna zatem porzucić społeczeństwo, stając się n a u k ą z y c i a w e w s p ó l n o c i e .

Bibliografia

- K. Abriszewski *Poznanie, zbiorowość, polityka. Analiza Teorii Aktora-Sieci*, Oficyna Wydawnicza, Warszawa, w druku.
- U. Beck *Spółczesność ryzyka. W drodze do innej nowoczesności*, przeł. S. Cieśla, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2002.
- U. Beck *Władza i przeciwwładza w epoce globalnej. Nowa ekonomia polityki światowej*, przeł. J. Łoziński, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2005.

- E. Bińczyk *W stronę programów nieklasycznych. Ewolucja socjologii wiedzy*, „Zagadnienia Naukoznawstwa” 2002 nr 3, s. 399-414.
- E. Bińczyk, rec. z: B. Latour *Jubiler – ou les tourments de la parole religieuse* (Les Empêcheurs de Penser en Rond, Paryż 2002), „Przegląd Religioznawczy” 2003 nr 1, s. 175-180.
- E. Bińczyk „*Antropologia nauki*” Bruno Latoura na tle polemik, „Zagadnienia Naukoznawstwa” 2004 nr 1, s. 3-22.
- E. Bińczyk *Antyesencjalizm i relacjonizm w programie badawczym Bruno Latoura*, „Er(r)go” 2005 nr 10, s. 91-102.
- E. Bińczyk *Bruno Latour i jego remedium na bólczki świata współczesnego*, „Studia Socjologiczne” 2006 nr 1, s. 155-171.
- E. Bińczyk *Obraz, który nas zniewala. Współczesne ujęcia języka wobec esencjalizmu i problemu referencji*, Universitas, Kraków, w druku.
- E. Domańska *Ku historii nieantropocentrycznej*, w: tejsze *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2006, s. 104-127.
- T.H. Eriksen *Tyrania chwili. Szybko i wolno płynący czas w erze informacji*, przeł. G. Sokół, PIW, Warszawa 2003.
- J. Goody *The Domestication of the Savage Mind*, CUP, Cambridge 1978.
- H. Hobhouse *Ziarna zmian. Sześć roślin, które zmieniły oblicze świata*, przeł. Marek Fedyszak, Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2001.
- M. Krajewski *W stronę socjologii przedmiotów*, w: *W cywilizacji konsumpcyjnej*, red. M. Golka, UAM, Poznań 2004.
- M. Krajewski (red.) *W stronę socjologii przedmiotów*, UAM, Poznań 2005.
- B. Latour *Give Me a Laboratory and I will Raise the World*, w: *Science Observed: Perspectives on the Social Study of Science*, ed. by K. Knorr-Cetina, M. Mulkay, SAGE Publications, London 1983, s. 141-170.
- B. Latour *Science in Action: How to Follow Scientists and Engineers Through Society*, Harvard University Press, Cambridge MA 1987.
- B. Latour *Aramis ou l'amour des techniques*, La Découverte, Paris 1992.
- B. Latour *We Have Never Been Modern*, Harvester Wheatsheaf, New York 1993.
- B. Latour *Pandora's Hope. Essays on the Reality of Science Studies*, Harvard University Press, Cambridge 1999.
- B. Latour *On Recalling ANT*, w: *Actor Network Theory and After*, ed. by J. Law, J. Harsard, Blackwell Publishers, Oxford 1999a, s. 15-25.
- B. Latour *Is Re-modernization Occuring – And If So, How to Prove It? A Commentary on Ulrich Beck*, „Theory, Culture & Society” 2003 Vol. 20 (2), s. 35-48.
- B. Latour *Politics of Nature. How to Bring the Sciences into Democracy*, trans. by C. Porter, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London 2004.
- B. Latour *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford University Press, Oxford, New York 2005, s. 301.
- R. Sojak *Paradoks antropologiczny. Socjologia wiedzy jako perspektywa ogólnej teorii społeczeństwa*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2004.

Prezentacje

Abstract

Ewa BIŃCZYK,
Nicolaus Copernicus University (Toruń)

There's no such thing as society! Bruno Latour's 'our younger brothers', social studies on science and ethical involvement

The present text discusses selected theses of Bruno Latour's book *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, intended as a systematic introduction to the Actor-Network Theory (ANT). ANT is an extremely philosophically innovative concept, rooted in a tradition, more than thirty years old now, of so-called *social studies on science* which can be defined as a current within non-classical sociology of knowledge. ANT is presented as an alternative social metatheory, or, a specific methodology. The Author rejects a hyposthesis of (the) Society, which has been preventing social sciences from an adequate recognition of several mechanisms, particularly those characteristic to a global risk society. The essay highlights that ANT is not yet another version of a *social* constructivism. For the co-author of this position, it is important that it be *empirical* as well, and that social sciences appreciate the role of objects, things, referred to as 'our younger brothers'.

Andrzej SZAHAJ

Zwrot antypozytywistyczny dopełniony*

Dzieje humanistyki obfitują w liczne zwroty. Na przykład w ciągu ostatnich stu kilkudziesięciu lat mieliśmy niewątpliwie do czynienia ze zwrotem antypozytywistycznym, zwrotem językowym czy zwrotem interpretacyjnym. Każdy z tych zwrotów skierowany był *de facto* przeciwko temu samemu, a mianowicie przeciw wyobrażeniu humanistyki jako przybudówki przyrodoznawstwa, jako młodszej, czytaj – gorszej, siostrze prawdziwej, „twardej” nauki (*science* w terminologii anglosaskiej). Każdy stawiał sobie za zadanie wykazać, że humanistyka jest przedsięwzięciem odnoszącym się do odrębnej sfery rzeczywistości i kierującym się swoją własną metodą. Każdy za swojego głównego przeciwnika miał pozytywizm czy neopozytywizm, z ich scjentystyczną ideologią zrównującą poznanie z „prawdziwą nauką” (przyrodoznawstwem). Widać więc wyraźnie, że z wymienionych zwrotów ten antypozytywistyczny miał znaczenie nadrzędne. Wszystkie pozostałe stanowiły jedynie jego przypadki szczególne. Nie inaczej jest także i ze zwrotem kolejnym, którego jesteśmy świadkami obecnie, a mianowicie tzw. zwrotem etycznym. O ile jednak na przykład w przypadku zwrotu językowego dyscypliną wiodącą w ramach humanistyki okazała się filozofia, o tyle w przypadku zwrotu etycznego palma pierwszeństwa należy się antropologii kulturowej. W moim przekonaniu zwrot ten stanie się prędzej czy później udziałem całej humanistyki, a być może i nauki jako takiej. Zanim się to jednak stanie, warto zobaczyć, dlaczego zachodzi on także w literaturoznawstwie, jakie są jego przyczyny i konsekwencje.

Relacja moja będzie nader uproszczona i skrótowa. Nie sięgając w zbyt odległą przeszłość, zauważmy jedynie, że w literaturoznawstwie dwudziestowiecznym,

* Tekst przedmowy do tomu zbiorowego *Filozofia i etyka interpretacji*, red. A. Koli i A. Szahaj, Universitas, Kraków (w druku).

w szczególności w odniesieniu do kluczowej dla nas sprawy interpretacji, wyraźnie zaznaczyło się kilka orientacji: formalizm rosyjski, psychoanaliza, fenomenologia, hermeneutyka, strukturalizm (w wielu wersjach), poststrukturalizm, dekonstrukcja. Istnieją pomiędzy nimi ogromne różnice i potrzebowałibyśmy mnóstwo miejsca, aby je naświetlić. Część z owych orientacji żywiła bardzo wyraźnie scjentyistyczne ambicje unaukowania literaturoznawstwa (całej humanistyki), najlepszym przykładem jest tu z pewnością strukturalizm, część z kolei, wolna od takich skłonności, stawiała raczej na podkreślanie odrębności zarówno obszaru zainteresowania, jak i metody właściwej dla jego zrozumienia (tu z kolei na plan pierwszy wysuwa się hermeneutyka). Każda jednak z wchodzących w grę orientacji starała się opracować jakąś metodę, po to, aby w ostateczności lepiej niż konkurentki radzić sobie z interpretacją tekstów uznanych mniej czy bardziej milcząco za przedmiot badawczy humanistyki. (Zauważmy tu nawiasem, że ojcowie nowoczesnej humanistyki – H. Rickert i W. Windelband uważali, że jej przedmiotem powinna być kultura, przez którą rozumieli zespół albo sztucznie wykreowanych, albo istniejących naturalnie obiektów, które posiadają dla nas określone znaczenie ukonstytuowane przez odniesienie do wartości; pod wpływem hermeneutyki oraz strukturalizmu zainteresowanie jednak na trwale przeniosło się ze sfery wartości na sferę tekstów). Metoda ta uznawana była za gwarant bądź to ostatecznej trafności interpretacji (jak w przypadku strukturalizmu czy psychoanalizy), bądź też... jej każdorazowej otwartości na rewizję czy względności (jak w przypadku hermeneutyki czy dekonstrukcji). Wciąż jednak w grę wchodziło nadrzędne przekonanie, że istnieją metody gorsze i lepsze oraz że w ostateczności chodzi o to samo, a mianowicie o dotarcie do prawdy tekstu lub też wykazanie, że jest ono niemożliwe. Słowem, bez względu na to, jakie by nie były ostateczne rozstrzygnięcia w tej sprawie, jedno pozostawało pewne: chodzi o ten sam przedmiot badania i jedną właściwą metodę docierania doń.

Całym literaturoznawstwem rządził zatem nadrzędny konsensus. Złamał go dopiero *reader-response criticism* oraz neopragmatyzm. I w jednym, i w drugim przypadku reflektor został skierowany całkowicie na tego, kto dokonuje interpretacji (piszę „całkowicie”, albowiem już w fenomenologii Ingardena czy w niemieckiej estetyce recepcji uwzględniono rolę odbiorcy tekstu w jego konstytuowaniu, jednak rola ta była zawsze służebna wobec tekstu samego, który wyznaczał ograniczenia dla dowolności odczytania). Istota tej operacji – „przewrotu kopernikańskiego w literaturoznawstwie” – polegała na tym, że to już nie podmiot poznania (odbiorca) musiał się dostosować do przedmiotu poznania (tekstu), ale na odwrót: to przedmiot (tekst) musiał się dostosować do podmiotu (odbiorcy), a ten ostatni poznawał w tekście to, co pierwaj sam w niego włożył. Owo dostosowanie się przedmiotu do podmiotu dotyczy wielu kwestii. Jedną z najważniejszych jest niewątpliwie konstrukcja tekstu z materiału kulturowego, który znajduje się pod ręką. Konstrukcja zawsze zatem korzystająca ze wspólnotowych zasobów narzędzi konstrukcji (interpretacji), co zapewnia już na starcie identyfikację tego, co skonstruowane, jako obiektywnie danego w obrębie pewnego możliwego do wyobrażenia (akcepta-

cji) na gruncie danej kultury zespołu wariantów konstrukcyjnych (a zatem wariantów „obiektywności”). Druga sprawa to przydanie temu, co skonstruowane, pewnego sensu w wyniku interpretacji korzystającej z jednego z dostępnych w danej kulturze wariantów aksjologii, szerzej – światopoglądu. W ten sposób dochodzimy do ustaleń, które stały się podstawą zwrotu etycznego w literaturoznawstwie. Okazało się, że w ostatniej instancji każda konstrukcja/interpretacja tekstu jest działalnością aksjologiczną, mającą za zadanie potwierdzenie/podważenie określonego zespołu przekonań wartościujących o charakterze etycznym, a nawet politycznym (zwrot etyczny jest z pewnością także zwrotem politycznym).

Orientacja *reader-response criticism* w wersji Stanleya Fisha, podobnie jak neopragmatyzm w wersji Richarda Rorty’ego pokazały, że wybór określonej metody w literaturoznawstwie jest zawsze sprawą wtórną wobec wcześniej dokonanego (najczęściej milcząco, rzadko jawnie) wyboru aksjologii, że owe wybory nie są samotne, lecz wiążą się ze wspólnotami („wspólnotami interpretacyjnymi”) powiązanyymi wyznawanymi wartościami. Omawiane kierunki dowodziły także, że w każdym przypadku na sposobie dokonywania wyborów zaważyła ideologia scjentyzmu, która szturmem zdobyła sobie pozycję milczącej ideologii całej nauki. W tym mianowicie sensie, że wszystkie opcje uważały wybór metody oraz rezultat interpretacji za sprawę epistemologii, a nie etyki; tę ostatnią bowiem ideologia scjentyistyczna zepchnęła w sferę nienaukową czy wręcz antynaukową, rozpowszechniając nader skutecznie przekonanie, że poznanie powinno zawsze być wolne od wartości. Wodą na młyn ideologii scjentyistycznej okazała się polityka dwudziestowieczna w wydaniu totalitarnym, która brutalnie ingerując w praktykę naukową, upewniła rzesze przyzwyczajonych ludzi, że nauka kończy się wtedy, gdy w grę zaczynają wchodzić jakiegokolwiek wpływy praktyk pozanaukowych z praktyką polityczną na czele (liczne świadectwa nieszczęść z tym związanych sięgają wszak wieków wcześniejszych, że przypomnimy tylko „sprawę Galileusza” czy los Giordano Bruno). W przypadku takich krajów, jak Polska doszła jeszcze dwuznaczna rola marksizmu, który albo nie ukrywał swego zaangażowania politycznego w myśl hasła o konieczności „upartyjnienia nauki” (wersja wulgarna), albo domagał się zwykłej, by tak rzec, wyższości poznawczej (wersja wyrafinowana), funkcjonując jednak w kontekście, w którym domaganie się tego było z gruntu podejrzane, albowiem kojarzone natychmiast z hasłami ujednolicenia nauki, „jedynie słusznej metody” czy „przewodniej roli partii w nauce”.

Zwrot etyczny uświadamia zatem to, co istniało zawsze, tyle tylko, że ze względów etycznych (wolność od wartości jako podstawa etyki nauki), politycznych (wolność od wartości jako gwarancja politycznej przyzwyczajoności) czy wreszcie retorycznych (wolność od wartości jako skuteczne narzędzie perswazji wartości poznawczej preferowanej teorii) było starannie ukrywane; uświadamia, że jesteśmy istotami oceniającymi, aksjologicznie interesownymi i nie dany nam jest całkowicie kontemplacyjny stosunek do świata, ponieważ samo życie wymusza na nas dokonywanie licznych wyborów. Bez wartości nie mielibyśmy żadnych faktów (jak to ujmuje neopragmatysta Hilary Putnam), bez wartości nic by nas nie interesowało.

wało, bez nich wreszcie nic by dla nas nie miało sensu. Nie istnieje zatem żadna całkowicie neutralna aksjologicznie perspektywa poznawcza, żaden „widok znikąd” (Thomas Nagel) czy z Boskiego Punktu Widzenia (Hilary Putnam), a zatem i żadna całkowicie neutralna aksjologicznie metoda poznania. Skonstatowanie powyższego jest także wyrazem pewnego aksjologicznego zaangażowania, co stwierdziwszy, uprzedzamy od razu zarzut o wpadanie w pułapkę samodniesienia.

Ponieważ jednak perspektyw aksjologicznych (światopoglądowych) jest w naszej nowoczesnej czy ponowoczesnej kulturze zachodniej sporo, skazani jesteśmy na spór. Jego istota jest światopoglądowa, z powodu jednak przygodnych okoliczności światopoglądowość ta ukrywa się za zasłoną spraw przez wielu uważanych za ważniejsze niż wszystkie stanowiska światopoglądowe razem wzięte: Prawdy, Właściwej Metody Dla Każdego, Trafnej Interpretacji, Nauki Panującej, Jedynej Teorii Wszystkiego itd.

Uznanie trafności powyższego podejścia jest jednak kłopotliwe. Pociąga ono bowiem za sobą przyznanie, że wszystkie orientacje w literaturoznawstwie (trzymajmy się tej dyscypliny, choć rzecz dotyczy oczywiście całej nauki) były etycznie, a nawet politycznie zaangażowane. Dla wielu jest to sprawa trudna do zaakceptowania. Tym bardziej w kontekście polskim, gdzie etos nauki ukształtował się w ogromnej mierze w wyniku sprzeciwu wobec politycznego zaangażowania marksizmu. Wielu mówiło sobie zapewne: oni uprawiają politykę pod płaszczykiem nauki, ja uprawiam naukę wolną od polityki; oni poszukują jedynie retorycznej skuteczności, aby innych do siebie przekonać, ja poszukuję wyłącznie Prawdy. Jestem przekonany, że wykazanie etycznego i politycznego zaangażowania strukturalizmu czy fenomenologii spotka się w kontekście polskim (i pewnie nie tylko) z ogromnym oburzeniem osób zainteresowanych sprawą. Jednym ze źródeł tego oburzenia będzie niewątpliwie uznanie, że tego typu podejście zrównuje ludzi, którzy występowali w imię szlachetnej sprawy (na przykład czystości nauki) z tymi, którzy służyli złu (na przykład jej partyjności). Sprawa opiera się na nieporozumieniu. Rzecz nie w tym, że jedni służyli jakiejś ideologii, a inni żadnej, tylko na tym, że ideologia ideologii nierówna, że nie każde zaangażowanie etyczne czy polityczne jest tyle samo warte. Wykazanie interesowności aksjologicznej i politycznej naszego życia nie jest równoznaczne z nihilizmem. Nie podważa ono także wartości nauki jako takiej. Zadaje co najwyżej cios pewnemu przygodnie ukształtowanemu jej wyobrażeniu, które przez długi czas dobrze służyło sprawie, ale nie jest już możliwe do utrzymania. Paradygmat aksjologicznej neutralności nauki wykazuje zbyt wiele anomalii. Jak uczył Kuhn, jest to sytuacja przesilenia, pora na nowy paradygmat. Twierdzę, że właśnie z czymś takim mamy obecnie do czynienia. Zwrot etyczny byłby zatem znakiem porzucenia nadmiernych (boskich) roszczeń nauki wylansowanych przez dziewiętnastowieczną ideologię scjentyzmu i przejścia do postrzegania jej w kategoriach zaangażowanej etycznie, a nawet politycznie działalności poznawczej (co nie znaczy jednak, że przedmiot poznania jest pozaludzki), mającej na celu nade wszystko realizację naszych ideałów „dobrego życia” i „dobrego społeczeństwa”. Porzucenie scjentyistycznych roszczeń

nauki nie musi jednak owocować wycofaniem się z nich wszystkich. Jednym z uzasadnionych było roszczenie do wyższości etycznej dyskursu naukowego wobec innych dyskursów, wynikające z przekonania, że nauka może się kształtować właściwie jedynie w „idealnej sytuacji komunikacyjnej” (Habermas), której istotnymi właściwościami są: gotowość do krytyki i autokrytyki, otwartość na argumenty innych, równość podmiotów dyskursu (ich symetryczność, by użyć kategorii socjologicznej), nieograniczoność tematyczna i metodologiczna, nastawienie kooperatywne, wiara w siłę słowa i perswazji, a nie przemocy, solidarność zawodowa, akceptacja odmienności, szacunek dla pluralizmu, uznanie dla partnera, z którym się nie zgadzamy, rzetelność zawodowa, odwaga intelektualna. Pozostając wierni etosowi nauki i jednocześnie pozbywając się nadmiernych (scjentyistycznych) jej roszczeń, uzyskujemy obraz nauki jako przedsięwzięcia ludzkiego, a zatem jako pełnego zaangażowania etycznego i politycznego, a jednak nieprowadzącego do oplakanych skutków w postaci wojny każdego z każdym czy bezwzględnej rywalizacji o władzę. Na argument, że takie zaangażowanie prowadzi do zerwania dialogu, albowiem wartości są niewspółmierne, odpowiadam: na gruncie nauki był on zawsze bardziej realny niż gdziekolwiek indziej, mimo że różnice światopoglądowe czy polityczne występują tu od dawna. Bardziej możliwy nie oznacza nieograniczony – różnice stanowisk prowadziły nader często do faktycznego zerwania komunikacji. Owo zerwanie jest jednak takim samym naszym losem, jak częściodawa i prowizoryczna zgoda. Pora się z tym pogodzić.

Czy wszystko to prowadzi do jawnego uzasadnienia hasła o „partyjności nauki”, do zupełnego zrównania nauki z etyką czy polityką? Rzecz jasna, nie. We wszystkim jest trochę polityki (i etyki), ale nie wszystko jest polityką (etyką), jak to swego czasu powiedział wybitny filozof amerykański John Searle. Z faktu naszej aksjologicznej stronnictwa nie wynika od razu i automatycznie słuszność stanowiska, w myśl którego nauka nie jest niczym więcej niż wojną światopoglądową czy polityczną prowadzoną innymi środkami. Kieruje się ona swoimi własnymi, autonomicznymi wartościami z prawdą na czele, choć realizacja owej prawdy nie wykracza *de facto* poza mniej czy bardziej prowizoryczną zgodę.

Nie jesteśmy skazani na poruszanie się pomiędzy skrajnościami: albo całkowita wolność od wartości, albo otwarty spór aksjologiczny. Po doświadczeniach historycznych XX wieku wiemy już, że nie ma wartości cenniejszej niż autonomia nauki, że trzymanie się z dala od bieżącej polityki czy walk światopoglądowych jest warunkiem naukowej wiarygodności. Ale wiemy już także, że naiwnością byłoby sądzić, iż jesteśmy istotami unoszącymi się ponad ziemskim padołem i z wysokości spoglądającymi na sprawy tego świata. Choć nie wszystkie wartości przez nas wyznawane (raczej – respektowane) są dla nas samych jawne (spora część to tzw. wiedza milcząca), to jednak warto założyć, że są one obecne w każdym fragmencie naszego życia i że nie ma w tym nic złego tak długo, jak długo nikt nie stara się zdobyć dla nich monopolu poprzez zamknięcie „konwersacji ludzkości” (Michael Oakeshott) i wyeliminowanie konkurencji siłą lub przy użyciu władzy (także władzy w łonie akademii).

Jakie wypływają z tego wnioski dla literaturoznawstwa i sprawy interpretacji? Otóż takie, że jak każda, także i ta działalność jest związana z określonym „wspólnotami interpretacyjnymi”, które połączone są głoszonymi przez badaczy przekonaniami o charakterze aksjologicznym, że wspólnot takich jest wiele i że spór pomiędzy nimi nie dotyczy w ostatecznej instancji tego, co poprawne metodologicznie czy interpretacyjnie, ale tego, co dobre i złe. Że wreszcie wzorem dla każdej działalności poznawczej jest krytyka literacka, a literaturoznawstwo jest koniec końców jej szczególnym przypadkiem. Interpretacje zaś muszą się różnić, albowiem różnią się zespoły wyznawanych przez nas wartości. Przy czym żadna z nich nie jest dowolna, gdyż ograniczają ją wstępne założenia typowe dla wyznawanego przez daną wspólnotę interpretacyjną zespołu wartości i przekonań (w tym i przekonań metodologicznych). Fałszywa jest zatem alternatywa: albo istnieje zawsze jedna jedyna właściwa interpretacja, albo dopuszcza się całkowity anarchizm interpretacyjny. Choć nie istnieje sposób wykazania, że jakaś interpretacja jest właściwa w sensie absolutnym, to jednak uznanie tego faktu nie implikuje wcale stanowiska, w myśl którego wszystkie interpretacje są tak samo dobre. Po pierwsze bowiem, każda musi zyskać uznanie jakiejś wspólnoty interpretacyjnej, po drugie – każda praktyka poznawcza czy naukowa, a taką jest praktyka interpretacyjna, wypracowuje swoje własne kryteria dobrej roboty, które choć historycznie zmienne, okresowo obowiązują. Stanowią one z reguły rezultat faktycznego porozumienia ponad podziałami, charakteryzującego każdą w miarę rozwiniętą dziedzinę praktyki naukowej. Obawa zatem, że w praktyce interpretacyjnej będzie wszystko wolno, jeśli nie będą w niej obowiązywały jakieś restrykcyjne reguły potwierdzenia i falsyfikacji, jest płonna. Nic takiego nam nie grozi. Całkowita anarchia interpretacyjna jest nierealna, inaczej niż próba zamknięcia dyskursu w jakichś wymagowanych ramach „jedynie słusznej metody”. Ale i ta staje się coraz mniej realna. Na szczęście.

Abstract

Andrzej SZAHAJ,
Nicolaus Copernicus University (Toruń)

The anti-Positivist turn: comple(men)ted

The history of humanities is abundant with numerous turns (anti-Positivist, linguistic, interpretative ones), each of which set for itself the task of showing that humanities differ from natural sciences, being a project that refers to a separate sphere of reality, driven by a method of its own. The same happens with an ethical turn which we are witnessing today.

This turn, commenced by the reader-response criticism and neopragmatism, has made us aware that we are judging beings, axiologically interested, and that a purely contemplative attitude toward the world is not part of our equipment. This means that we are switching into a science perceived as a cognitive activity which is ethically, or even politically, involved and which primarily aims at fulfilling our ideals of a 'decent life' and 'decent society'

Mieke BAL

A gdyby tak? Język afektu

Wyobraź sobie, że stoisz między trzema ogromnymi ekranami wideo. Przez trzynaście i pół minuty pochłania cię świat, który z jednej strony przypomina twój własny na tyle, by uznać to, co widzisz za możliwe, a z drugiej – jest absolutnie odmienny na tyle, by wywołać poczucie niepewności. Dominującym kolorem jest zieleń. Żadna muzyka nie towarzyszy jednemu głosowi kobiety, która mówi bez wyraźniejszych emocji. Nie rozumiesz języka, w którym mówi, więc korzystasz z napisów. To dzieło posłuży mi za punkt wyjścia do rozważań nad współczesną krytyką artystyczną.

Dom (The House, 2002), trójekranowa instalacja wideo autorstwa Eii-Liisy Ah-tili, stawia liczne pytania, które ostatecznie odnoszą się do statusu samego dzieła i sposobów jego odczytania. W jakim na przykład celu narratorka, będąca zarazem główną postacią, nadmienia, że jej dom skierowany jest na wschód? Pyta o to, co ważne w relacji sztuki ze światem, z którego sztuka wyrasta, na który odpowiada i do którego kieruje swe refleksje. Zamierzam prześledzić, jak przebiega to złożone, wieloaspektowe przepływanie, a następnie właśnie owo „jak” posłuży mi za model dla nowego języka badawczego; innymi słowy, potraktuję to dzieło jako „przedmiot teoretyczny”. W szczególności zamierzam się przyjrzeć, w jaki sposób proponuje ono a f e k t¹ jako podstawę interakcji ze sztuką. Może się to wydać paradoksalne w przypadku dzieła, którego główna postać jawi się jako wy-

¹ Takie tłumaczenie terminu *affect* zaczerpnąłem z polskich przekładów pism Deleuze’a, do którego Mieke Bal wielokrotnie odwołuje się w tej pracy. Por. G. Deleuze *Percept, afekt i pojęcie*, w: tegoż *Co to jest filozofia?*, przeł. P. Pieniążek, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 180-220. (Przyp. tłum.)

jątkowo bezafektywna. Twierdzę jednakże, iż ten paradoks jest właśnie sednem afektu jako podstawy dla sztuki, która bierze na serio Brechtowskie napomnienia p r z e c i w identyfikacji i z a współludziałem. Mimo swojej „bezafektywności” mowa i zachowanie postaci uniemożliwiają emocjonalną identyfikację i bezrefleksyjną empatię, to właśnie pustka czyni dzieło sztuki otwartym na afektywne spotkanie trzeciego stopnia².

Czytelność tej instalacji wideo jest ograniczana przez jej swoistą nadczytelność. Prosty w warstwie wizualnej i dźwiękowej *Dom* przemawia nie tyle zrozumiałymi językami, ile właśnie – wielością. Gdy widzisz dziecięcy samochódzik jadący wzdłuż ściany dużego pokoju, krowę wchodzącą do zwykłego domu i kobietę latającą nad wierzchołkami drzew, łatwo przychodzi na myśl takie baśniowe historie, jak *Pippi Pończoszanka*. Wszak Pippi trzymała konia w dużym pokoju. A imienniczka Pippi, Pippilotti Rist, wykorzystała tę baśniową, wyjątkowo skuteczną formę dyskursywną w swym wideo *Ever is All Over* (1997), w którym eteryczna młoda kobieta rozbija szyby samochodowe olbrzymim kwiatem. Gdy zdamy sobie sprawę, że ta dziewczynka z baśni to sama Rist, która na widok policjanta przeistacza się z postrachu ulicy w trzepoczącą rżesami, oddaną kobietę, wiemy już, że baśnie w swym sposobie obrazowania mogą zawierać więcej niż tylko jasność³.

Będzie to dla nas istotna wskazówka, jeśli uznamy gatunek baśni za klucz do dzieła Ahtili oraz *vice versa* – jeśli uznamy jej dzieło za komentarz do tego gatunku. To pierwsze z pięciu odczytań, które tu zaprezentuję, jest ewidentnie trafne i fałszywe zarazem. Jest trafne przede wszystkim dlatego, że pomaga przeciwstawić się mroczniejszemu nastrojowi, wywoływanemu przez dzieło. Co więcej, jako adaptacja gatunku literackiego dzieło przygotowuje nas na rosnącą złożoność, którą wytwarzają jego kolejne poziomy znaczeniowe. Wreszcie, aktywując gatunek tradycyjnie przypisywany językowi, wnosi kwestię interdyscyplinarności. Odczytanie jest jednak fałszywe, gdyż wzmiankowana kwestia zostaje ujęta ze specyficznym uproszczeniem – baśniowe aspekty instalacji są przede wszystkim wizualne, przejawiają się raczej w tym, co widzimy, niż w tym, co słyszymy od kobiety z ekranu, podczas gdy gatunek baśni przynależy do dziedziny literatury. Co więcej, oprócz kwestii obrazowania właściwego gatunkowi i sprawy medium zmagania tej instalacji z czytelnością ukazują interdyscyplinarność w bardzo wyjątkowych aspektach, które zamierzam wyjaśnić. Różnorodne odczytania, do których *Dom* najpierw

² Błędem prostego psychologizmu byłoby przypisywanie bezafektywnej prezencji postaci symptomów traumy, jak sugerował jeden ze słuchaczy mojego wystąpienia. Co więcej, trauma i psychoza nie mogą być łączone. Psychoza nie pociąga za sobą psychicznego odrętwienia, charakteryzującego stan traumatyczny.

³ Instalację oglądałam w Ydessa Hendeles Art Foundation in Toronto, na świetnej wystawie trafnie zatytułowanej *Realities* (14 March 1999). (W Polsce utwory Pippilotti Rist były prezentowane w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie wiosną 2004 roku – dop. tłum.)

skłania, a następnie każe odrzucić jako zbyt ograniczone i przewidywalne, jednocześnie łączą się, rywalizują i przeciwstawiają. Jak już wspomniałam, zaprezentuję pięć takich odczytań.

Każdy z wielu poziomów znaczenia, jak zamierzam dowieść, wypływa z poprzedniego, który jednakże wciąż jest widoczny w swoim następcy. W rezultacie wszystkie one budują to, co ostatecznie stanowi o politycznej estetyce dzieła: zaangażowanie bazujące na afekcie. Pytanie „A gdyby tak...?” podsumowuje tę estetykę. Wyobraź sobie, że to pytanie stawia sobie w duchu wstrzymujący oddech widz, podczas gdy niepewność i chwiejność znaczenia wytwarzają suspens, nie odnoszący się do tego, co się dalej stanie w prezentowanej historii, tylko do tego, co dzieje się w nas samych, gdy zostajemy złapani w szczelinę powstałą między obrazem a rzeczywistością, na którą obraz ten oddziałuje.

Afekt jako medium

„A gdyby tak...?” przywodzi na myśl grę, odgrywanie roli, nierealność fikcji, dalekie echo „dawno, dawno temu”. Polifoniczny ton instalacji sugeruje, że nie wolno lekceważyć baśni. Marzenie o lataniu, o ptakach śpiewających wokół ciebie, odwołuje się do odwiecznego pragnienia wolności od wszelkich naturalnych i konwencjonalnych ograniczeń narzuconych ludzkiemu życiu, jak choćby – od bariery grawitacji. *Dom* nawiązuje zatem do głęboko ukrytych afektywnych wspomnień z dzieciństwa każdego widza i wspomnienia te uaktywnia. Opierający się grawitacji samochód przemawia do buntowniczego pragnienia, by oprzeć się porządkowi rodziców i jest tak pociągający, że obserwowanie tych cudów na ekranach wideo może łatwo obudzić w widzu dziecko, które mieszka w nas wszystkich. A gdyby tak dziecko miało uzyskać upragnioną wszechmoc?

Obrazy przywołujące baśnie, pośredniczące pomiędzy fikcyjną postacią z ekranu a własnymi wspomnieniami widza, jego pragnieniami i rozczarowaniami, mogą zostać zaklasyfikowane jako o b r a z y u c z u c i a (*affection-images*). Ten wprowadzony przez Deleuze’a termin nie musi być konieczny, jak to często ma miejsce, kojarzony z ludzką – lub cyfrową, „postludzką” – twarzą. Odnosi się on raczej do obrazów, które ani nie pełnią roli medium (Deleuze używa znaczącego czasownika „przekładać”) między widzem a obrazem, ani nie pobudzają do działania, tylko powodują zlanie się przedmiotu z podmiotem. Mark Hansen zauważa – w kontekście odmiennym, acz pokrewnym – że Deleuze dostrzega w zbliżeniach klasycznej kinematografii obraz afektu (*affect-image*), który identyfikuje nie tylko z twarzą, ale j a k o twarz. Deleuze pisał: „Nie ma zbliżenia twarzy. Zbliżenie jest twarzą, ale twarzą dokładnie do takiego stopnia, w którym zniszczyła swą potrójną funkcję [indywidualizacja, socjalizacja, komunikacja]; zbliżenie zamienia twarz w zjawę [...] twarz jest wampirem”⁴.

⁴ G. Deleuze *Cinema I. The Movement-Image*, Athlone i Didi-Huberman, London 1986, s. 99.

Koncepcja zbliżenia jako twarzy, pojmowanej jako t w a r z zamiast twarzy ludzkiej, staje się coraz bardziej istotna w miarę trwania instalacji Ahtili. W niniejszym tekście przyjmuję, że latająca kobieta jest właśnie taką „twarzą”, niebędącą nawet zbliżeniem reprezentowanego przedmiotu; jest to zbliżenie, które redukuje podmiot i przedmiot, a zatem jest to jednocześnie zbliżenie widza i do widza.

Według Hansena, podejście Deleuze’a usuwa afekt z ciała widza. Tymczasem w przypadku tego, co Hansen nazywa „cyfrowymi obrazami twarzy” (*Digital-Facial-Images*), ciało widza jest bezpośrednim adresatem i w konsekwencji zostaje zmobilizowane nie tyle do działania, ile do reakcji afektywnej (*affective response*). Pomijam ów spór. Ciało widza nie jest wprawdzie zmuszone do ruchu, jak w wypadku filmów interaktywnych, ale utożsamia się z ruchem, który jest obserwowany i w którego ramach umieściła je ta trójekranowa instalacja. Latanie ponad wierzchołkami drzew, poczucie lekkości i ponownego stawania się dzieckiem są, choćby w minimalnym stopniu, doświadczane przez tego widza⁵.

A jednak... Narratorka i zarazem główna postać opowieści jest dojrzałą kobietą. Ta przepaść pomiędzy dziecięcą fantazją i dorosłą teraźniejszością nie jest łatwa do pokonania. Trudno też znaleźć w tej kobiecie rozmarzoną radość i eteryczność postaci z filmu *Rist*. Jeśli jednak baśń znika w tym samym momencie, w którym się pojawia, jak mamy interpretować te fantastyczne zdarzenia? Ulotna natura tego interdyskursu, jego nieunikniona obecność i znikoma rola, jaką odgrywa w *Domu*, uruchamia coraz bardziej złożony zespół odwołań interdyskursywnych, często literackich, które początkowo rozpraszają widza. Na przykład: dom w *Domu* to dom nawiedzony. W tym aspekcie instalacja ma coś wspólnego z dziewiętnastowiecznym gatunkiem fantastycznym, mimo że brak jej jego bezbrzeżnej mroczności. Dla instalacji istotne jest to, że fantastyka jest gatunkiem balansującym na granicy prawdziwego i wyobrażonego, możliwego i niemożliwego; gatunkiem, który pojawia się poza subiektywnie wyobrażonymi zdarzeniami⁶.

Jakiż zatem pożytek dla krytyki artystycznej płynie z tego przywołania „obcych” dyskursów? Według informacji opublikowanych z okazji prezentacji *Domu*, opowieść wyrosła z czegoś zupełnie innego niż dziecięce „niech się spełni” rodem z baśni fantastycznych. Opowieść opiera się na wywiadach z kobietami, które przeżyły bolesne doświadczenie psychozy. To wytłumaczenie ma znacznie więcej sensu, choć nie widzimy go od razu, a gdy się zarysowuje, budzi wątpliwości. Tak samo jak elementy baśniowe stan psychotyczny nie zostaje od razu ujawniony.

⁵ Sądzę, że Hansen niewłaściwie dopatruje się tu teoretycznej opozycji, gdyż różnice dotyczą przykładów, do których każdy z autorów się odwołuje, i do ich pozycji historycznej, tymczasem przykłady Deleuze’a – Griffith i Eisenstein – są odmienne od obrazów cyfrowych omawianych przez Hansena. Por. M.B.N. Hansen *Affect as Medium, or the Digital-Facial-Image*, „Journal of Visual Culture” 2003 nr 2, s. 205-228.

⁶ Omówienie związków tego gatunku z psychotycznymi złudzeniami w: D. Harter *Bodies in Pieces. Fantastic Narrative and the Poetics of the Fragment*, Stanford University Press, Stanford, CA 1996.

Jedno i drugie powoli dociera do widza po raczej zwyczajnym wstępie. Wystarczająco zwyczajnym, by nas uspokoić i sprawić, by nasze oczekiwanie „naturalności” (zdarzeń podporządkowanych naturalnemu biegowi rzeczy) doprowadziło do sytuacji, w której rozumienie pozostanie w tyle za percepcją. Ten rozdźwięk tworzy przestrzeń, w której afekt działa jako medium.

Status afektu jako medium zarówno samego siebie, jak i w samym sobie zawieszają istotność – ale nie obecność – wielości mediów tak wizualnych, jak i literackich. Zamiast tego, coś na kształt „nastroju” (*mood*) staje się „językiem”, w którym przemawia dzieło. Pomiędzy wnoszonymi przez elementy baśniowe wspomnieniami z dzieciństwa a wprowadzonym przez doświadczenie psychozy ogromnym cierpieniem, pojawia się niepokojąca mieszanka dwóch przeciwstawnych nastrojów, która interakcję pomiędzy dziełem i widzem wypełnia afektem. Afekt jako medium będzie obecny przez cały czas trwania instalacji.

Kamera jako narrator

Kobieta, wokół której rozwija się opowieść, Elisa, prowadzi samochód, parkuje go i wchodzi do swojego domu – wykonuje w pełni zwyczajne, codzienne czynności. To, że samochód porusza się przez chwilę w jedną i drugą stronę jest dość dziwne, ale nie rozumiemy z początku, czy to cud w świecie fikcyjnym, czy też zaburzona percepcja świata realnego. Całkiem normalne wydaje nam się na razie, że odgłos kroków nie milknie, nawet gdy postać Elisy opuszcza trzy ekrany, na których ją widzimy. Pragnąc zrozumieć instalację jako dzieło sztuki wizualnej, a konkretnie jako dzieło ruchomych obrazów cyfrowych na wideo, spodziewamy się, że ta kontynuacja dźwięku posłuży jako przejście, które pozwoli kamerze wyłapać postać kobiety, kiedy wejdzie do środka. Ta wideotechniczna reakcja jest jednym z elementów w gmatwaniu dyscyplin, która czyni niemożliwą odbiór tego dzieła z perspektywy „czystej” sztuki wizualnej. To, że przebitka z kadru przedstawiającego kobietę na zewnątrz do kadru kobiety w domu nie następuje, że dom jest pusty, a odgłos kroków ustępuje tykaniu zegara, dziwi tylko trochę, a nawet staje się powoli normalne. Zegary wszak tykają niezależnie od tego, czy ktoś jest w domu, czy nie.

W tym momencie możemy po raz pierwszy przeskoczyć do tego, co w dawnych czasach optymizmu metodologicznego nazwano by „metajęzykiem” – terminem, który ostatecznie umieszczę w nawiasie. Mam tu na myśli „metajęzyk” nie literatury jako takiej, ale teorii narracji wykorzystywanej do analizowania i rozumienia literatury. Rozumowanie przebiegałoby mniej więcej tak: jak dotąd kamera pełni funkcję narratora; to znaczy, że medium wizualne przejmuje rolę tradycyjnie zarezerwowaną dla podmiotów językowych, które wypowiadają stwierdzenia narracyjne. Język badań nad sztuką korzysta z tego terminu ze swobodą, bez specjalnych wahań, tak samo jak wykorzystuje terminy: „język wizualny”, „idiom” i „dyskurs”. Mimo że taki transfer z jednej dyscypliny do drugiej może skutecznie zostać przeanalizowany, właśnie ze względu na swe konsekwencje metodologiczne,

ograniczyć się na razie jedynie do uznania „metajęzyka” za pierwsze pole refleksji teoretycznej i potraktuję ten termin jako metaforę konceptualną⁷.

Sęk w tym, że taki metajęzyk jest przydatny tylko wtedy, gdy pomaga nam w osiągnięciu określonego celu, czyli w zrozumieniu tego dzieła sztuki. Jak to działa kamera w roli narratora? Historia rozpoczyna się od kobiety, Elisy, będącej w centrum wydarzeń. Kamera pokazuje ją z dystansu, niezależnie od tego, czy ujęcia są w kadrze szerokim, średnim czy w zbliżeniu. Ciągłe wysuwanie na plan pierwszy jednej postaci to dobry powód, by zastosować do tego dzieła koncepcję Deleuze’a zbliżenia i aktywności twarzy. Takie podkreślenie bohaterki można uznać za czasową odmianę zbliżenia. Nawet po uzyskaniu mocy narracyjnej kamera przestrzega ustanowionej w ten sposób reguły „obrazu uczuć”. Jeśli wziąć pod uwagę tę początkową scenę, wrażenie, że kamera jest narratorem, staje się absolutnie wyjątkowe: jej działanie zostaje wciągnięte w orbitę postaci.

Okazuje się to jasne już w trakcie oglądania czołówki, w której kamera jest jedynym stałym elementem. Początek wideo funkcjonuje niczym tzw. „narracja w trzeciej osobie” (śledzimy postać, która nie ma wpływu na sposób, w jaki jest przedstawiana). Kobieta jedzie, idzie, siada, kładzie się, szyje i zawiesza czarne zasłony. Ale konceptualna metafora kamery jako narratora zasadniczo się zmienia, gdy kamera i głos zaczynają się krzyżować, słowem, gdy wizualność ustępuje intermedialności. Kiedy głos Elisy zaczyna opowiadać jej historię w pierwszej osobie, dystans, który wydawał się taki „normalny”, zostaje zaburzony, złamany⁸.

W tym samym momencie wkracza na scenę interdyskurs psychozy, otwierając drogę drugiemu sposobowi odczytania instalacji. Gdy oglądamy niecodzienne zdarzenia, kobieta opowiada nam o sprawach, które możemy wytłumaczyć jedynie stanem psychozy. W miarę jak Elisa przejmuje narrację po stylu zdystansowanym, wszystko, co uznajemy za „normalne” czy „naturalne”, powoli zanika i świat kobiety zaczyna się wydawać urojeniem. Bohaterka tłumaczy, że jej samochód i ogród wkraczają do dużego pokoju. Samosterowny samochód staje się postacią, którą nadal możemy zaakceptować, jeśli uruchomimy konwencję baśni – zwłaszcza gdy przemykając po ścianach, przyjmuje on rozmiar dziecięcej zabawki. Ale ogród? Potem do umysłu kobiety wkraczają dźwięki i obrazy. Słyszenie głosów, halucynacja to w istocie kluczowe symptomy psychozy.

Elisa jest całkiem świadoma tego, co się z nią dzieje: wygląda przez swoje okno i widzi swój samochód i drzewa. Następnie robi krok w lewo, za prążkowaną kurtynę i – jak mówi – nie potrafi już dojrzeć tych rzeczy. Cóż, czyż może to dziwić,

⁷ Szczegółowy opis kolejnych posunięć w takim transferze przedstawiam w książce: *Reading „Rembrandt”. Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge University Press, New York 1991. Zagadnienie konceptualnej metafory omawia Teri Reynolds w swojej książce *Case Studies in Cognitive Metaphor and Interdisciplinary Analysis. Physics, Biology, Narrative*, Columbia University Press, New York 2000.

⁸ Terminologię teorii narracji tłumaczę w: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, University of Toronto Press, Toronto 1997.

gdy wzrok jest ograniczony zasłoną? Różne punkty widzenia pozwalają na różne obrazy czy też „ujęcia”: pełny kadram, średni kadram, zbliżenie lub nawet całkowita pustka. Wzrok (*vision*) Elisy, daleki od niekoherencji, może się wydać psychotyczny właśnie dlatego, że jest tu tak „nienaturalnie” spójny, oraz dlatego, że pełni rolę narratora. Przypomina to koncepcję percepcji u Deleuze’a; daleka od bycia tylko pasywną absorpcją pola wizualnego, percepcja jest – w jego odczytaniu Bergsona – aktywną selekcją i wyodrębnieniem tego, co w danej chwili jest ważne w życiu.

Ruch za zasłoną w celu „wytłumaczenia”, że w jakiś sposób wzrok jest zawsze ograniczony, został przygotowany przez wcześniejsze ujęcie. Ujęcie śledzące Elisę w przestrzeni dużego pokoju było konieczne, by utrzymać tę postać w centrum kadru, gdy wstaje z sofy i zaczyna iść. Ruchoma przestrzeń dużego pokoju jest przeciwstawiona centralnemu obrazowi poruszającego się ciała; ujęcie w pełni normalne i rutynowe dla doświadczonego widza kinowego staje się wyjątkowo dziwne tutaj, gdzie ograniczony wzrok Elisy ma symbolizować zjawisko wyobcowania. Jej krok za zasłoną i ujęcie sprawiające, że pokój, w którym się znajduje, przesuwa się za nią, razem pobudzają do dyskusji na temat percepcji. Nic zatem dziwnego, że widz nie może zbyt łatwo nazwać Elisę mianem „szalonej”.

W tym wyjątkowo uderzającym ujęciu – uderzającym, gdyż uznajemy je za zwykły chwyt kinowy, a jednak nagle wpisuje się on w doświadczenie wyobcowania Elisy – opowiadająca kamera wspiera obraz-ruchomy Deleuze’a jako wyraz „pojęcia wędrownego” (*travelling concept*)⁹. Ujęcie jest pojęciowe, gdyż teoretyzuje percepcję; wędruje, gdyż zmienia standardowe poglądy na ten akt; wędrowka jest wyrażana przez filmowanie tła w następnym ujęciu. Ale właśnie dzięki interakcji z dokonywaną przez Elisę analizą własnej percepcji i jej ograniczeń ujęcie to łączy się ze swym teoretycznym odpowiednikiem. Wszelka stałość zanika. Ujęcie zaczyna uosabiać zdenaturalizowaną, niemożliwą percepcję. W procesie centralizacji obraz się decentralizuje, traci stałość, odcumowuje od „naturalnego” otoczenia, w którym postać jest zanurzona. By zacytować Paolę Marrati, jest to przypadek, w którym „mobilność kamery, różnorodność kątów widzenia zawsze wprowadza zdecentralizowane strefy, wykadrowane (*de-framed*) w odniesieniu do jakiegokolwiek «podmiotu poznającego»”¹⁰.

⁹ „Pojęcie wędrowne” jest terminem ukutym przez Mieke Bal i używanym w badaniach antropologów z Amsterdamskiej Szkoły Analizy Kultury (ASCA). Opierają się one na stosowaniu w opisie koncepcji z innych porządków (dyscyplinarnych, geograficznych, historycznych), co z jednej strony rzuca nowe światło na dany fenomen, a z drugiej – rozszerza znaczenie zapożyczonego pojęcia. Jest to strategia widoczna w tej pracy. Por. M. Bal *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*, Toronto University Press, Toronto 2002. (Przyp. tłum.).

¹⁰ „La mobilité de la caméra, la variabilité des angles de cadrage réintroduisent toujours des zones acentrées et décadrées par rapport à n’importe quel «sujet percevant»” (P. Marrati *Gilles Deleuze: cinéma et philosophie*, PUF, Paris 2003, s. 51).

Biorąc narrację w swoje ręce, wąpiąca w siebie Elisa pogłębia jeszcze nasze wątpliwości dotyczące metaforycznego użycia terminu *narrator*. Nie jest to jednak rywalizacja pomiędzy medium wizualnym (kamera) a językowym (głos Elisy). W tym momencie głos kobiety opisuje coś, co można rozpatrywać jako różne pozycje *ogniskowania* (*focalisation*). Głos oddziela nas od tego, co uznajemy za normalne przejścia w wizualnej reprezentacji, co z kolei podkreśla autoreferencyjność medium poprzez separowanie, które zaczyna przywodzić na myśl zaburzenia mentalne. Gdy odgłos silnika samochodu zaczyna rozbrzmiewać głośnie, niż byłoby to możliwe zza zamkniętych drzwi, coś zaczyna być nie w porządku. Czy to kobieta, czy dźwiękowiec, czy też słuch samego widza wywołują tę rozbieżność? Zbyt głośno, zbyt długo, zbyt blisko. Poza tym wszystko wewnątrz domu jest w porządku.

Proces psychologicznych przesunięć od normalności do dewiacji pojawia się wraz z coraz to bardziej skomplikowanymi pytaniami o to synkretyczne medium, jakim jest wideo. Na przykład Elisa, spoglądając znad szycia, widzi na zewnątrz mężczyznę z psem i oznajmia nam, że ten pies wszedł do środka, by ją obwąchać. Osobliwe, ale dużo dziwniejszy jest tu jej cichy głos: „Przypadkiem” – dodaje. To drobne dopowiedzenie uruchamia cały metafizyczny system myślowy, o którym bohaterka zaczyna mówić chwilę później. Przyczynowość jest zawieszona: „Przypadkiem – mówi – Wszedł... w tę samą przestrzeń, w której nie było już żadnych ścian”. Pomimo przebłysku wątpliwości spowodowanego filozoficznym rezonansem wyrażenia „przypadkiem”, założenie, że obserwujemy doświadczenie psychotyczne, znajduje coraz mocniejsze potwierdzenie¹¹.

Ujednostkowanie zmysłów: burzenie czasoprzestrzeni

Elisa zawiesza czarne zasłony, mówiąc: „Zamykam obrazy. Kiedy niczego nie widzę, jestem tam, gdzie są dźwięki. Na ulicy, brzegu, na statku”. Patrzenie utrudnia bycie. Słuch i wzrok nie mogą już pojawiać się jednocześnie, a bycie musi podporządkować się jednemu z dwojga. Elisa stawia dźwięk ponad obrazy. Przez krótką chwilę można z pewną łatwością uznać tę instalację wideo za opis psychozy. Forma tryptyku ułatwia naszym zmysłom identyfikację z doświadczeniem widzenia obrazów i słyszenia dźwięków oraz przeżycie dysharmonii między poszczególnymi zmysłami. Stojąc między trzema obrazami, znajdujemy się w głowie Elisy. Ta druga interpretacja, oparta na psychozie, jest bardziej sensowna od pierwszej, opartej na baśni, choć również uwzględnia w pierwszej kolejności elementy odsyłające do konwencji baśniowej (samochodzik jadący po ścianie, krowa wchodząca do domu, kobieta latająca nad wierzchołkami drzew). Drugie odczytanie nie odsuwa jednakże pierwszego – raczej je wchłania. Nieprzerwana obecność pierwszego odczytania w drugim utrzymuje napięcie właściwe tej instalacji.

To napięcie prowadzi do pytań o sposoby odczytania dzieła i jednocześnie uniemożliwia każdą próbę jednoznaczonej odpowiedzi. Uznaję to za moment krytyczny w dokonywanym przez instalację problematyzowaniu zagadnień interdyscyplinarności oraz w rozwijaniu metajęzyka w obliczu złożonych związków pomiędzy dziełem sztuki a tzw. „rzeczywistym światem”. Jak się okaże, to problematyzowanie ma miejsce przez całe trzynaście i pół minuty trwania instalacji. Jednakże, w miarę upływu czasu, intelektualne problematyzowanie zostaje nasycone czymś, co nazwę „językiem afektu”.

Próbując rozstrzygnąć kwestię, czy oglądamy baśniowy wytwór fantazji, czy też niezrównoważoną psychicznie kobietę, stajemy wobec niemożliwości podjęcia decyzji. Ta niemożliwość jest wyzwaniem intelektualnym, zawierającym krytykę opozycji binarnych jako sposobu myślenia dominującego w kulturach Zachodu. Jednakże, biorąc pod uwagę fundamentalną różnicę nastrojów pomiędzy tymi dwoma możliwościami odczytania, dylemat ten zaczyna wpływać na nasze własne poczucie „rozumienia”. Kwestia, czy jest to wyzwanie jedynie intelektualne, zaczyna budzić wątpliwości. Z jednej strony, gdy zachodni intelektualista ma za zadanie zrozumieć procesy mentalne psychotycznego pacjenta, może uznać to zadanie za trudne, jednocześnie jednak, wspomagany odpowiednim zapleczem technicznym, może dojść do wniosku, że intelektualne rozumienie nie jest wcale niemożliwe. Z drugiej strony, dzielenie doświadczenia psychozy wymaga wstrząsającego rodzaju „turystyki”, przed którą wielu się wzdraga.

Zaproszenie, by stać się turystą, staje się problematyczne w momencie, gdy zdajemy sobie sprawę, że może tu chodzić o psychozę. Jednakże sama bohaterka nie jest psychotyczna w żaden oczywisty sposób. Co prawda, psychotyczny pacjent doświadcza percepcji zmysłowych i myśli jako jednocześnie cielesnych i ulokowanych w przedmiotach zewnętrznych. Przypomina to stany i wydarzenia, o których opowiada nam Elisa. Widzimy wszakże samochód na ścianie i słyszymy donośne odgłosy parowca, gdy bohaterka opowiada nam o statku w zatoce, podczas gdy przyjaciółka, z którą je kolację, staje się niesłyszalna. Ale nie ma tu także śladu bólu, śladu cierpienia, tymczasem psychotyczne doświadczenie zawodzącej czy sparaliżowanej percepcji zmysłowej jest przerażające, nie do wytrzymania.

Tak samo jak nie ma tu wyraźnych oznak radości, nie ma też wyraźnych oznak bólu. Lot pośród drzew w zwolnionym tempie przypomina raczej marzenie niż agonię odcumowanej osobowości. Gdy kobieta kończy szycie ciemnych zasłon, wydaje się, że ma problemy z chodzeniem, jak gdyby podłoga także zatraciła swą naturalną stałość. W tej krótkiej chwili dzieło Ahtili prędzej przywodzi na myśl różne eksperymenty z percepcją w sztuce współczesnej (jak choćby instalacje świetlne Ann Veroniki Janssens) niż niepokój choroby psychicznej¹². Co więcej, gdy

¹¹ Przypadek jest kluczowym zagadnieniem prozy modernistycznej. Por. R. Caserio *The Novel in England 1900-1950. History and Theory*, Twayne Publishers, New York 1999.

¹² Por. A.V. Janssens *Ann Veronica Janssens. Une image différente dans chaque oeil / A Different Image in Each Eye*, ed. by L. Jacob, french transl. by D. Vander Gucht, Espace 251 Nord, Liège 1999.

tylko Elisa zawiesi zasłony – zejdzie z parapetu w normalny, naturalny sposób. Najwyraźniej jej posunięcie rozwiązało problem całkiem skutecznie. I mimo że na jej twarzy próżno szukać wyrazu beztrioskiej radości postaci z filmu *Rist*, nigdy nie rysuje się na niej niepokój. Chciałabym tu zaznaczyć, iż bezafektywny wygląd i działanie (*performance*) w momentach nasilenia treści psychotycznych nie pozbawia dzieła afektu. Wprost przeciwnie. Skoro możemy wyjaśnić dziwne zdarzenia, zakładając jedynie psychotyczny stan postaci, a jednocześnie nie potrafimy oswoić się z prostym wizualnym odpowiednikiem tego stanu, instalacja przerzuca brzęmię reakcji afektywnej (*affective response*) na widza. To właśnie widz, nie postać, jest torturowany coraz liczniejszymi niejasnościami i zmianami¹³.

Jako że dźwięki są dla *Domu* istotne, uzyskują pewną autonomię i rolę narracyjną, co dodatkowo komplikuje zasięg denotacyjny terminu „narrator”, rozciągający się od dyskursu, przez kamerę, aż do dźwięku wreszcie; własności głosu Elisy są znaczącym punktem zwrotnym, który prowadzi nas do trzeciej interpretacji, w której dzieło kwestionuje swój status opowieści. Tak jak elementy baśniowe, stan psychotyczny jest przedstawiony i opowiedziany w ten sam filozoficzny, rozpoznawczy sposób, zarówno w warstwie wizualnej, jak i w oralnej; filozoficzna nutka została już wprowadzona przez modernistyczne hasło: „przy padkiem”.

Elisa mówi i wygląda normalnie. Tak samo medium, które kształtuje jej opowieść: drzewa i jej duży pokój wyglądają normalnie. Cokolwiek się dzieje – a dziwne rzeczy się dzieją – estetyka tych wspaniałych obrazów wizualnych i dźwiękowych jest konsekwentnie realistyczna. Nie ma tu na przykład spektakularnych efektów specjalnych. Nie twierdzą bynajmniej, że dzieło opowiada się za r e t o r y k ą realizmu, który jest, poza wszystkim innym, efektem specjalnym na usługach wiary w naturalność świata skonstruowanego¹⁴. Realistyczna metoda czy też styl przedstawiania ma tutaj swoje własne znaczenie, choć nie tak łatwo zrozumieć, jakie. Być może te dwa dyskursy: gatunek literacki i dyskurs zaburzeń umysłowych są pułapkami. Obydwa, w przeciwnym sposobie – jeden jako spełnienie życzeń, drugi jako przerażenie – kierują nas na ślepy tor, gdy próbujemy je wykorzystać do „przełożenia” dzieła na czytelne znaczenie. Wskażą nam jednak tor właściwy, gdy ich pozorną nieprzystawalność sprawi, iż zgodzimy się odrzucić przekład, pośpieszne rozumienia oraz określanie znaczenia kosztem redukcji złożoności dzieła. Nieprzekładalność i towarzysząca jej koncentracja na „całej reszcie” znajduje się na

¹³ Zwięzłe omówienie psychozy w: J. Laplanche, J.-B. Pontalis *The Language of Psychoanalysis*, trans. by D. Nicholson-Smith, Karnac Books, London 1988, s. 370-72. Wiele zawdzięczam niepublikowanej pracy Mary Jacobus, *Prometheus on the Couch: Wilfred Bion and the Language of Terror*, szczególnie błyskotliwemu ujęciu „bezmiennego lęku” charakteryzującego psychozę (wykład z 14 lipca 2004, School of Criticism and Theory, Cornell University).

¹⁴ Kwestię retoryki realizmu w konstruowaniu świata omawiam szerzej w książce: *Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis*, Routledge, New York 1996.

przecięciu tych dyskursów. To jest drugi moment teoretyczny – taki, w którym idea meta języka jako tworów odrębnego od języka będącego przedmiotem opisu jest przedstawiona jako niemożliwa. Jest to także moment, w którym poszukiwanie znaczenia zostaje zablokowane, zawieszony i przekierowany w stronę wieloznaczności i wielokrotności. Jest to, innymi słowy, moment, w którym rozpada się granica pomiędzy intelektem a afektem.

Jak sugerowałam już wcześniej, zarówno gatunek literacki, jak i dyskurs zaburzeń psychicznych mają tendencję do wytwarzania afektu – jeden jasnego, drugi ciemnego – który dotyka nas bardzo delikatnie – wystarczająco, by wzmoczyć zaciekawienie, ale nie ma tyle, by wywołać radość lub ból. Wystarczająco jednak, by przygotować nas na głębokie rozważania filozoficzne, do których mogą zainspirować zarówno dziecko, jak i psychotyk. A gdyby to dzieło nie było wcale o fantazji czy psychozie, lecz jedynie wykorzystywało te dyskursy w zupełnie innym celu? Jeżeli ta sugestia jest trafna, to „meta język” sztuki polegałby na jej heterogeniczności. Co więcej, przekład staje się ciągłą, nieodłączną czynnością, która nigdy nie może spełnić się w „języku przekładu” (*target-language*).

Podsumowując: uważam, że działanie tych dwóch gatunków polega raczej na stawianiu pytań o odczytania i wykorzystywane w nich słowniki (*registers*) niż na udzielaniu odpowiedzi. W ten sposób zwracają one dzieło ku niemu samemu, stawiając pytanie, jak wytworzyć znaczenie, które nie pozbawi tegoż dzieła ani jego krnąbrnej inności, ani niechęci do ograniczania własnej mowy do słownika intelektualnego.

W tym trzecim odczytaniu dzieło kwestionuje zatem swój status opowieści. Metafora conceptualna – kamery i dźwięku jako narratorów – staje się zagrożona. I znów oznaki tego autorefleksyjnego zwrotu dzieła ku samemu sobie są subtelne i ujawniają się powoli. Podczas gdy Elisa zostaje postawiona wobec faktu zniknięcia chroniących ją ścian, widz zastanawia się nad zmiennym użyciem czasów gramatycznych przez głos z offu. Widzimy psa, ale to ona opowiada historię – nie tylko w czasie teraźniejszym, lecz także w przeszłym. Niektóre z ewidentnie „psychotycznych” epizodów są opowiedziane jak zwykła historia. „Samochód nie pozostał dziś kompletnie zaparkowany w ogrodzie”, mówi z pełną świadomością określić czasowych. W podobny sposób, zauważając radykalne rozdzielanie dźwięku od obrazu, Elisa określa przestrzeń i czas, a czyni to w jednym z najbardziej jednoznacznych zdań: „Wczoraj siedziałam z przyjaciółką w restauracji przy jedzeniu i zaczęłam słyszeć odgłosy statku kołowego... W zasadzie nie zawsze słyszę moją przyjaciółkę, mimo że widzę ją obok siebie”.

Takie duże uszczegółowienie czasoprzestrzennej specyfiki wraz z niepokojącym rozplywaniem się ścian i oddzieleniem dźwięku od obrazu jest pierwszą wskazówką, że to właśnie snucie opowieści (*storytelling*) jest tu zagrożone. Tradycyjnemu opowiadaniu towarzyszy jednocześnie nieprawdopodobieństwo. Jak gdyby odpowiadając na podstawowe złudzenie takich opowieści (wyrażenie „dawno temu...”, które bezpiecznie przenosi świat przedstawiony do innej ramy czasowej), pośród rozplywających się ścian Elisa mówi: „wszystko jest teraz jednocześnie, tutaj, bycie”.

Bycie i czas, *Sein und Zeit*, są rozłączone. Ten podział czyni niemożliwą opowieść w naszym rozumieniu¹⁵.

„A gdyby tak...?” – ta fraza stawia pytanie o to, czym byłoby snucie opowieści, gdyby naturalny, normalny, zwyczajny czas Heideggerowskiego podmiotu został unieważniony. Na jednym poziomie, centralna, ogniskująca postać (*focal character*) pozostaje posiadaczem punktu widzenia, będąc jednocześnie w swej własnej ogniskowej. W narracji w pierwszej osobie jest to całkiem normalne, choć w tym przypadku struktura zawieszona logiką ogniskowania, jakkolwiek czyni to podświadomie. Na przykład, donośne dźwięki, odłączone od percepcji wizualnej, „utworzyły”, powiada Elisa, „inną przestrzeń w mojej głowie, w której przebywałam jednocześnie”. Z drugiej strony, dźwięki są odłączone od obrazu – zarówno w percepcji naszej, jak i bohaterki. Stawiają pytanie, gdzie jest podmiot i kto nim jest? A gdyby tak... ona miała rację, a ja się myliłam? To pytanie zmusza do gruntownego zwątpienia w siebie, które nie mogłoby nie pociągnąć za sobą afektywnego doznania rozpadu naszego własnego bytu, afektywne spotkanie, omijające otchłań, w której rozplývają się granicę między sobą (*self*) i innym.

Zdeterminowana swą długą historią w sztuce Zachodu, a także związkami z religią w sztuce sakralnej, które przydają jej dostojnego znaczenia, forma tryptyku pełni w instalacji Ahtili jedną ze swych rozlicznych funkcji. Stojąc pomiędzy ekranami, otoczeni odgłosami statku kołowego, znajdujemy się wewnątrz przestrzeni wytworzonej przez dźwięk. Jednakże, podobnie jak Elisie, nam również wymyka się nasza podmiotowość. Specyficzność – zarówno rzeczownika, jak i dźwięku, zarówno czasu gramatycznego, jak i percepcji – statku kołowego atakuje nasze poczucie stabilności.

Dlaczego właśnie statek kołowy? Jak zobaczymy niżej, statki w dużym stopniu oznaczają współczesne zjawisko uchodźstwa. Tak jak pociągi w filmie wywołują skojarzenia z Holocaustem, a helikoptery – z Wietnamem, podobnie statki kołowe są dzisiaj z uchodźstwem.

W aspekcie czasowym właściwości statku kołowego podbudowują to skojarzenie refleksją historyczną. Odnoszący się do przeszłości i użyty, z całą precyzją odniesienia, do przypomnienia statków rzecznych na Mississipi z południa Stanów Zjednoczonych, statek kołowy jest także znakiem przeszłości, którą zinterpretowaliśmy – przypuszczalnie zbyt łatwo – w kategoriach jej przeminięcia (*past-ness*): niewolnictwa. Uchodźcy na statkach, bezustannie wystawieni na

¹⁵ Aluzja do *Bycia i czasu* Martina Heideggera. Paul Ricoeur przeanalizował implikacje Heideggerowskiej koncepcji „zwykłego czasu” dla opowieści w pracy *Time and Narrative*, vol. 3, trans. by K. Blamey, D. Pellauer, University of Chicago Press, Chicago 1988, s. 60-88. Błyskotliwa analiza tekstu Heideggera w odniesieniu do wizualności znajduje się w: K. Silverman *World Spectators*, Stanford University Press, Stanford, CA 1999. Silverman dobitnie ukazała, jak istotna dla prac Ahtili jest filozofia w swojej interpretacji *Anne, Aki and God*, por. K. Silverman *How to Stage the Death of God*, w: E.-L. Ahtila *Fantasized Persons and Taped Conversations*, ed. M. Hirvi, A Museum of Contemporary Art Publication, Helsinki 2002, s. 189-95.

śmiertelne niebezpieczeństwo, choć nie mogący pozostać tam, gdzie żyli wcześniej, podają w wątpliwość linearność czasu. Czasami zostają na morzu, czasami są zmuszeni do powrotu, czasami toną lub dostają się na brzeg. Podają także w wątpliwość narrację postępu stworzoną przez Oświecenie. „Po niewolnictwie – wolność?” – zdaje się pytać statek kołowy. „Po” staje się przyimkiem zdecydowanie ironicznym.

Podobnie z przestrzenią – zarówno dystans przestrzenny, jak i orientacja pozostają w ciągłym napięciu. Kiedy widzimy Elisę unoszącą się pośród wierzchołków drzew, nasz dystans do niej wzrasta i zostajemy wyrzuceni z tej nowo utworzonej przestrzeni wewnętrznej. Już nie jest wcale takie oczywiste, że fikcyjna przestrzeń opowieści znajduje się w głowie Elisy. Od chwili, gdy dźwięk zaczyna odłączać się od obrazów i przemieszczać przez miejsca tymczasowego pobytu, by stać się naszym otoczeniem przestrzennym, przestrzeń fikcyjna, uparcie odmawiając zaspokojenia naszego poczucia normalności, naszego poczucia naturalności, staje się postacią na własnych prawach. Wraz z tą emancypacją dźwięku, jedność czasu i przestrzeni – chronotopu – jedność, w której opowieści są zazwyczaj osadzone, oraz jedność obrazu i dźwięku w percepcji, które utrzymują jedność podmiotu, zostają definitywnie rozsadzone¹⁶.

Wszystkie „naturalne” – czyli konwencjonalne – elementy opowiadania płaczą się w tym dziele. Ale to poplątanie pojawia się z trudnością. Zostaje ono uwypuklone dzięki komentarzom Elisy na jego temat, a później zakłócone, gdy czasowa i przestrzenna specyfika zostaje na krótką chwilę odtworzona – żebyśmy nie zapomnieli, jak wygląda naturalność i w jaki sposób może zaniknąć. Jedność chronotopu stanowi jedynie cień naturalnego snucia opowieści, która została utraczona, miniony cień łatwości, z jaką radziliśmy sobie z innymi opowieściami, wizualnymi i werbalnymi. Gdy dźwięk zyskał antropomorficzną autonomię, a samochody i psy przenikają ściany na własną rękę, utraczona została uprzywilejowana, centralna pozycja postaci. Utracona została przyczynowość, istotność życia w chronologii, gdzie uprzednie wydarzenia determinują teraźniejszość, a teraźniejsze przypadki tłumaczą przeszłość. Utracona została więź pomiędzy ludzką egzystencją a czasem i przestrzenią, których proporcjonalne skale otaczają podmiot. Utracona została logika, wedle której żyjemy, przejawiająca się tu w trwałości gruntu, po którym chodzimy. Ale te poszukiwania i te kolejne rozpady opowieści nie są ograniczone jedynie do tego stylu dyskursywnego. W końcu to poszukiwanie

¹⁶ W swych tryptykach Francis Bacon także korzysta z tej klasycznej formy, by zakwestionować tradycję, z której forma ta się wywodzi, por. E. van Alphen *Francis Bacon and the Loss of Self*, Reaktion Books, London 1992. Bachtin definiuje chronotop jako „istotne wzajemne powiązanie stosunków czasowych i przestrzennych przyswojonych artystycznie w literaturze” (M. Bachtin *Formy czasu i czasoprzestrzeni w powieści*, w: tegoż *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Czytelnik, Warszawa 1982. (W polskim przekładzie Bachtina „chronotop” jest stale tłumaczony jako czasoprzestrzeń – dop. tłum.)

poprzez zakłócanie konwencji snucia opowieści zmienia się w filozoficzne badanie założeń leżących u podstaw naszej egzystencji. Dlatego też ten trzeci sposób odczytania – metateoretyczne badanie narracyjności – rozszerza się w czwarty.

Bycie w czasie?

Wkraczamy tu w obszar innej dyscypliny, która często zmagala się z własną pozycją jako meta- czy też interdyscypliny, czyli – filozofii. Jako intelektualna dziedzina czy (inter-) dyscyplina, filozofia pełni rolę „teorii wysokiej”. Jednakże pod pozorem rozważań ontologicznych narusza ona nasze najgłębsze poczucie tego, kim jesteśmy, wprowadzając wrażenie, że afekt nie jest już rozdzielny od intelektu. „Rzeczy, które się dzieją, nie rzucają już światła na przeszłość”, powiada Elisa, filozofując na temat czasu. Jest to odwrócenie typowego poglądu oświeceniowego, że przeszłość objaśnia teraźniejszość, a teraźniejszość musi się z przeszłości uczyć. Czasowa relacja niemal połączenia między uchodźcami na statku a niewolnikami, których przywołują, staje się w świetle tego odwrócenia nawet bardziej alarmująca.

Co by było, gdyby bytowanie przestrzenne i czasowe miały rozluźnić swe struktury, oddzielone od czasu, z przestrzenią zakłócającą byt? Proporcjonalnie do procesu rozplywania się ścian domu, subiektywna jedność Elisy staje się przepuszczalna i, niczym czas, rozplywa się jak delikatny pudding nagle pozbawiony opakowania. „Spotykam ludzi – mówi – kolejno wkraczają do mojego wnętrza i wypełniają całą przestrzeń”. Ta przestrzeń, wewnętrzna dla Elisy, mieszcząca wielu ludzi, musi być magiczna (jak w baśniach czy w *Alicji w krainie czarów*), to szalona, posthumanistyczna, postlogiczna, barokowa przestrzeń, gdzie zabawa ze skalą sprawia, że przestrzeń nie jest już mierzalna i niezawodna, gdyż reprezentacja wycięła ją z nieznannej całości i pozostawiła ramę odniesienia poza zasięgiem wzroku. Tutaj *Dom* pokazuje swój „barokowy” rys, gdyż nawiązuje do dzieł Caravaggia i z nimi współbrzmi. (Gra ze skalą ma głębokie, filozoficzne znaczenie dla scen zamknięcia w przestrzeni u Caravaggia, choć często przypisywano ją brakom w umiejętnościach.)¹⁷

Stwierdzenie: „wszystko jest teraz jednocześnie” pojawia się zaraz po historii o psie, który „w s z e d ł do pokoju”, tak że „na zewnątrz p o w s t a ł nowy porządek; taki, który obecny j e s t wszędzie”. Ten narratologiczny brak jasności w kwestii czasów teraźniejszego i przeszłego prowadzi do głębokiego zaniepokojenia dotyczącego bycia i czasu. Symetrycznie do tego temporalnego wymieszania przeszłości z teraźniejszością i rozplaszczania czasu w simultaniczności, spordyczne użycie czasu przeszłego właściwego snuciu opowieści wyklucza zbyt bliską identyfikację ze sposobem doświadczania czasu przez Elisę. W efekcie nie możemy być pewni, czy subiektywne doświadczenie – psychotycznej czy nienaturalnej

¹⁷ O eksperymentach ze skalą – jej odwróceniem i zawieszeniem – w baroku, a zwłaszcza u Caravaggia piszę więcej w: *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous history*, University of Chicago Press, Chicago 1999.

egzystencji w filozoficznym eksperymencie – jest tu istotne. Dogłębne ograniczenie naszych umiejętności czytelnicznych jest tym, czego od nas żąda instalacja Ahtili w swym chciwym, wszechogarniającym badaniu możliwości owego „a gdyby tak...”.

„Bycie w czasie” (*Being in time*) zostaje odwrócone, by stać się „czasowym bytowaniem” (*Time being*) w „niej” czy we mnie, jeśli weźmiemy udział w grze afektywnego wszechogarnięcia, jaką proponuje dzieło. Kaja Silverman, omawiając Heideggerowskie pojęcie „troski”, formułuje to jako paradoks: „tylko wtedy jesteśmy naprawdę w świecie, kiedy on jest w nas”¹⁸. Zobaczymy, pod koniec trzynastominutowej instalacji wideo, że literalne potraktowanie tego paradoksu jest drogą do uzyskania politycznego oddziaływania. Jej dzieło zatem filozofuje poza filozofią. W ten sposób afektywnie naładowane eksperymenty myślowe są już trzecim przykładem misji dzieła sztuki jako przedmiotu teoretycznego.

Jednakże, mimo wagi interpretacji filozoficznej, nie jest ona wystarczająca, i ta właśnie nieadekwatność może być równie dobrze podstawowym motorem filozoficznym dzieła. Wszak filozoficzne odczytanie pomaga wziąć pod uwagę widza i destabilizuje dystans, na który pozwalają fantazja czy choroba umysłowa. (To doprawdy paradoksalne: daleka od bycia jedynie ćwiczeniem umysłu, filozofia działa afektywnie, a wręcz cielesnie). Co więcej, to zaangażowanie z kolei przydaje znaczenia eksperymentowi z roszadzeniem formy narracyjnej oraz, co za tym idzie – pojęcia opowieści jako formy kulturowej. (To drugi sposób, po tym dotyczącym uzyskiwania politycznego oddziaływania, w jaki to dzieło wywabia filozofię poza jej własne granice). Ale ta interpretacja filozoficzna, tak jak trzy pozostałe, które ją poprzedzają, pozostając w niej jednocześnie, wciąż nie czyni zadość naszemu pragnieniu, by uchwycić to „coś”, gdyż pozostawia niewytłumaczonym jeden kluczowy aspekt dzieła. Tym aspektem jest po prostu dom.

Fakt, że dzieło nazywa się *Dom*, jest w domu osadzone i dom roszadza, nie może umknąć uwadze. W tym miejscu pojawia się kwestia płci. Przede wszystkim Elisa jest kobietą, tak samo jak artystka. Co więcej, wywiady, które pozwoliły zbudować model psychozy, przeprowadzono z kobietami, choć choroba ta występuje także u mężczyzn. Fikcja osadzona została w domu, tradycyjnie będącym domeną kobiet; ta rola – jak czas, przestrzeń, postać i fokalizacja – stanowi część naszego naturalizującego bagażu, gdy stajemy przed takimi artefaktami kulturowymi, jak opowieści czy narracyjne instalacje wideo. *Dom*, tak jak rodzina, jest podstawowym elementem indywidualistycznego społeczeństwa Zachodu, które, jak możemy wnosić już teraz, doprowadza swych uwięzionych mieszkańców do psychozy. *Dom*: tytuł dzieła sugeruje odgródzenie, tak samo jak jego forma – forma ogarniającego tryptyku. To właśnie w tym domu rozplywają się ściany. Można na to spojrzeć jak na bankructwo funkcji ochronnych. Ale gdyby tak był tu jeszcze jeden aspekt – wyzwolenie z indywidualnego zamknięcia? Zewnętrzny świat wkracza w bycie Elisy – doświadczenie lub rzeczywistość. A może ta różnica także się rozplywa? Ten aspekt domowy przywodzi na myśl cykl prac Louise Bourgeois – ry-

¹⁸ K. Silverman *World Spectators*, Stanford University Press, Stanford 2000, s. 29.

sunki, grafiki i rzeźby – zatytułowany *Femme Maison*, w którym ciało kobiety spaja się z domem, silnie przywodząc na myśl aspekt zniewolenia, lecz także – domową siłę kobiecych istnień¹⁹.

Jednakże przejmowanie bądź wykorzystywanie tej krytyki domu i ideologii z nim związanej nie jest jedynie odniesieniem tematycznym, jak byłaby to skłonna uznać analiza z zakresu historii sztuki lub literatury. Świat zewnętrzny przenika do mieszkania, negując tym samym od wewnątrz jego moc odgraniczania. Tak jak pleć, ten świat zewnętrzny jest bardziej specyficzny, niż zwykle ujmuje to filozofia. Pierwszy sygnał tej „nadspecyficzności” pojawia się, gdy krowa cicho wchodzi do dużego pokoju, zaraz po tym, jak słyszymy reportera w telewizji, mówiącego o jakimś kataklizmie czy kryzysie. W epoce choroby szalonych krów i przyszczycy takie przywołanie katastroficznej więzi między ekologią a ekonomią dotkliwie wprowadza do wyobrażeń kobiety – której tendencje psychotyczne rzekomo odcięły ją od rzeczywistości – politykę „z prawdziwego świata” jako politykę domową. Telewizja i wiadomości o kryzysie wspólnie łączą medium telewizyjne z chronotopem, czyli ze specyficzną czasoprzestrzenią współczesnego świata.

Inwazja polityki w przestrzeń dzieła oraz inwazja spraw świata w zniszczoną przestrzeń prywatną Elisy pojawia się po raz drugi, gdy statek nawiedza nas ponownie. Trochę później Elisa mówi: „Statek, który widzisz na horyzoncie, to ten sam statek, jak wszystkie inne statki. Ten statek jest pełen uchodźców, którzy przybijają do każdego brzegu”. Pojawiają się tu dwa odrębne sądy filozoficzne. Po pierwsze, załamanie się jednostkowości, które zawiesza granice. Albo, innymi słowy, wymieszanie egzemplarza (*token*) i kategorii, szczegółowości i ogólności: jeden statek to każdy statek, jedna osoba to każda osoba, jeden brzeg to wszystkie brzegi. Gdy tylko jeden statek zostaje wyróżniony, z miejsca staje się uogólnionym statkiem alegorycznym, który niesie uchodźców do w s z y s t k i c h brzegów. To nie jest złudzenie szalonej osoby, ale daleko posunięte rozpoznanie tego, co zdarzy się, kiedy opowieść zostanie przenicowana, a pojęcie „osoby” – otwarte. Jest to logiczna konsekwencja zniknięcia ścian i ekspansji symultaniczności. Tam, gdzie czas i przestrzeń tracą swe granice i swą kojącą moc porządkowania, na scenę wchodzi Heideggerowska „troska” – i znów w sposób dosłowny.

To uogólnienie szczegółowości czyni wszystkich ludzi, wraz ze wszystkimi uchodźcami, przedmiotem zainteresowania każdego. Jest to zawarta w *Domu* koncepcja p r z e k ł a d u, polegająca na otwieraniu zamkniętych przestrzeni bez prostego, płynącego z iluzji przejrzystości zapomnienia o różnicy. W zamian podmiot mówiący jest przekształcony w kogoś dosłownie wstrząśniętego (*affected*) przez innych, wkraczających w jego przestrzeń i radykalnie przesuwających ją do innej ontologii. Wszyscy ludzie istnieją w tym samym momencie wewnątrz Elisy. Ta

¹⁹ Por. M. Bal *Louise Bourgeois' „Spider”*. *The Architecture of Art-writing*, University of Chicago Press, Chicago 2001. (Zob. także: M. Bal *Antropometamorfoza: rozwidlające się ścieżki i kryształy w filozofii czasu Louise Bourgeois*, przeł. D. Kosińska, „Teksty Drugie” 2003 nr 2/3, s. 314-331 – dop. tłum.)

wewnętrzność, kreacja wewnętrznej przestrzeni, to drugi wyrażony tu sąd filozoficzny. Przenosi nas od psychozy jako choroby do psychozy jako mądrości. Wcześniejsza uwaga, że okna domu wychodzą na wschód, zyskuje teraz dodatkowe znaczenie. Zapewniając nie tylko przyjemność z oglądania wschodu słońca, to „podwójne naświetlenie” (*double-exposure*) służy również jako wstęp do kwestii uchodźców, których wielu albo przybywa ze Wschodu, albo zostaje zaszufladkowanych przez kulturę Zachodu jako „orientalni”. A więc psychoza jest mądrością, gdyż psychotyczna struktura staje się narzędziem dla istotnego typu odczytania. Chodzi tu o coś więcej niż tylko zainteresowanie – chodzi o tożsamość, o dosłowne bycie-świadkiem, o wszystkich będących częścią (światów) wszystkich²⁰.

Co zaskakujące, temporalne zróżnicowanie powraca, gdy najmniej się go spodziewamy. „Niektórzy z nich tylko na chwilę”, mówi Elisa, „niektórzy zostają”. Tym, czego nie mogliśmy sobie wyobrazić w ramach modelu choroby umysłowej, co wymykało się filozoficznym uogólnieniom jest to, co wkracza w byt Elisy – świat innych: uchodźców, ludzi którzy przychodzą, niektórzy by zostać, niektórzy by wyruszyć. Stojąc pośród obrazów Elisy, jesteśmy złapani w tę historię terażniejszości. Tutaj odnajdujemy istotność wymieszania czasu przeszłego z terażniejszym, jednoczesności i niezdolności terażniejszości do rzucenia światła na przeszłość. Uchodźcy wewnątrz siebie – czy można by jaśniej oddać niemożliwość społecznej czy politycznej obojętności? Jest to w istocie kluczowy obraz tego dzieła, obraz jego własnej pozycji krytycznej. To więcej niż obraz-reprezentacja bazująca na refleksji nad zagadnieniami społecznymi. Ten kluczowy obraz uchodźców jako „psychozy” przyjmuje estetykę n i e o b o j ę t n o ś c i etycznej (*ethical non-indifference*)²¹.

Afekt jako język

Domniemana psychoza Elisy staje się teraz m e d i u m dla filozofii. Zakładając, że ta etyczna estetyka jest ucieleśniona w postaci, która zachowuje się jakby była psychotyczna, w każdym sensie; nastrój, wspomniany wcześniej jako zarów-

²⁰ Ten koncept przekładu jest szerzej omawiany w: G.Ch. Spivak *Translator's Preface and Afterword to Mahasweta Devi's Imaginary Maps* oraz *Subaltern Talk*, w: *The Spivak Reader*, ed. by D. Landry, G. MacLean, Routledge, New York 1996, s. 267-308.

²¹ Zdanie: „jesteśmy złapani w tę historię terażniejszości” jest aluzją do książki Ernsta van Alpheny: 1997 *Caught by History: Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature, and Theory* (Stanford: Stanford University Press). Książka ta omawia współczesną sztukę odnoszącą się do Holocaustu i jego traumatycznego dziedzictwa, w sposób – jak sądzę – podobny do mojego odczytania „post-obrazu” jako podświadomej aluzji do katastrofy, które odczytałam u Ahtili, lub też – „wczytałam” w jej dzieło. Ideę etycznej nieobojętności omawiam szerzej w artykule elektronicznym: „Religious Canon and Literary Identity”, in *European Electronic Journal for Feminist Exegesis* Sept. 2000. Zob. także: Rukmini Bhaya Nair 2002 *Lying on the Postcolonial Couch: the Idea of Indifference* (Minneapolis: University of Minnesota Press).

no ciemny, jak i niewidoczny, w postaci kobiety staje się teraz narzędziem do afektywnego spotkania widza z dziełem. Nastrój jest afektywny: może być przekazany w afektywnym przeniesieniu. Afektywna pustka postaci Elisy wyklucza identyfikację na poziomie nastroju, co otwiera przestrzeń dla innego sposobu użycia medium afektu. Naturalnie, celem tej instalacji nie jest torturowanie nas psychotycznymi złudzeniami. Jeśli już mamy zostać poruszeni (*affected*) przez zdecydowane zaangażowanie się Elisy w świat, musimy, tak jak ona, w jakiś sposób uchwycić różnorodność perspektyw, które składają się na „bycie” innych, tych współ-obecnych. Zachowanie psychotyczne jest efektywną metaforą dla takiego zaangażowania w świat²².

Jak już wspominałam, słowem, którego Heidegger używa dla oddania tego zaangażowania, jest *t r o s k a*. On także odrzuca identyfikację w prostym znaczeniu. Byłaby ona prosta, gdyby Inny został zredukowany do naszego kłona lub gdybyśmy rozplynęli się w uczuciach, tracąc naszą zdolność do działania (*agency*)²³. Walka z obojętnością jako jedyna alternatywa wynikająca z tej antyidentyfikacyjnej polityki zachowuje do dziś pełną aktualność. Silverman formułuje ten paradoks w następujący sposób: „Możemy wyzwolić ludzi i rzeczy, by stali się sobą, tylko poprzez ogarnianie ich – tylko zamykając ich w ramach naszej psychiki możemy stworzyć przestrzeń, w której wypłyną z ukrycia”. Paradoks ten, jak pisze dalej, „opiera się wszelkim gestom racjonalizacyjnym”²⁴. Być może sztuka może dokonać tego, czego nie może myśl i jej wytwory w krytyce, teorii i filozofii. Uważam, że instalacja Ahtili nadaje formę temu wysiłkowi. Jej propozycja twórcza, zmierzająca do rozwiązania Heideggerowskiego paradoksu, polega na umieszczeniu nas w przestrzennej relacji afektywnej przenikalności z kobietą wypowiadającą się jak pacjent w malignie, zachowującą się czasem jak wszechmocne dziecko i pokazująca nam pustą twarz, na którą mamy projektować afekt.

Nastrój jest konieczny dla naszego bycia w świecie, by umożliwić nam otaczanie innych troską, nie pożerając ich poprzez odzieranie z różnorodności. Kończąc wyjaśnianie pojęcia nastroju w *Byciu i czasie*, Heidegger pisze empatycznie: „W położeniu tkwi egzystencjalnie otwierające zdanie się na świat, na gruncie którego może być spotkane coś nadchodzącego”²⁵. Ponieważ nastrój widza jest taki istotny, Elisa ma nie tyle cierpieć na psychozę i wywoływać nasze współczucie, ile roztoczyć przed nami psychotyczną percepcję jako (wyobrażony) przykład rozwiązania paradoksu „troski”. Sama instalacja – jej trzyekranowe zamknięcie, ogrom monitorów, jakość dźwięku i obrazu – jest kanałem czy medium w sensie mate-

²² Por. K. Silverman *World Spectators*, s. 26.

²³ Pierwszą opcję znajdziemy u Silverman, która ujmuje ją jako „identyfikację idiopatyczną, formę psychicznego kanibalizmu”. Do drugiej opcji krytycznie odnosi się Brecht.

²⁴ K. Silverman *World Spectators*, s. 55.

²⁵ M. Heidegger *Bycie i czas*, przeł. B. Baran, PWN, Warszawa 2004, s. 177.

rialnym, medium, przez które wywołany nastrój może zostać przekazany do wnętrza widza.

Ludzie wkraczają do Elisy, podczas gdy nas otaczają jej obrazy, głos i doświadczenie rozbieżności. W tym momencie ekrany, jeden po drugim, stają się czerwone, niebieskie i zielone, a nie czarne, jak te zasłony, które miały powstrzymać obrazy wizualne przed wkraczaniem do pokoju; wszystko to jednocześnie zamyka nas w ciemnym kinie obrazów dźwiękowych Elisy. Poza wszystkim innym zaciemnienie to nie miało na celu odcięcie od świata, lecz raczej – kohabitację z jego odgłosami. Ale amorficzne, jednobarwne ekrany są pozbawione formy po to, by pokazywać nie czerń, ale kolory. I nawet jeśli opis ludzi znajdujących się wewnątrz Elisy może zabrzmieć potwornie odstręczająco – „Osiadają tu, kiedy chcą i przejmują moją mimikę (*facial expressions*) czy pozycję mojej nogi” – musimy dodać końcowe słowa, które wypowiada jako „podsumowanie”: „Drzę i mówię do siebie przez długi czas: dobrze, naprawdę dobrze”.

Interdyscyplinarność

Tym, co uderza mnie w końcowej scenie instalacji, jest dystans, jaki dzieli ją od przedstawiania cierpienia chorego psychicznie. Baśń, od której zaczęłam, też już jest daleko. A może nie? Byliśmy właśnie świadkami relacji dostawnej, ucielesnionej metafory troski, którą umożliwił nastrój; to właśnie Elisa ocenia jako „naprawdę dobre”. Nastrój, co należy w tym miejscu wyjaśnić, jest tutaj *m e d i u m* reprezentacji, a nie – jej przedmiotem. Zawdzięcza to temu, że pośród palety afektów jest tym najbardziej otwartym, a mimo to – najbardziej dominującym i inwazyjnym. Jeśli mamy uporać się ze sztuką na polu afektu, nie wprowadzając taksonomii, na których opierają się działy nauk humanistycznych, muszę tu wyjaśnić, co zakłada ten imperatyw i dlaczego z definicji musi nie tylko przepracowywać dziedziny różnych dyscyplin, ale i wyjść poza nie.

Afekt, jak pisze Charles Altieri w zaskakująco negatywnej definicji, „obejmuje szereg stanów psychicznych, w których czynności podmiotu działającego nie mogą być adekwatnie wyrażone jako doznania zmysłowe czy przekonania, wymaga on zaś zwrócenia uwagi na to, w jaki sposób podmiot wyraża owe stany”. Afekty, dodaje, „są rodzajami poruszenia, które uzupełnia doznania zmysłowe projekcją wyobraźniową (*imaginative projection*), przynajmniej w minimalnym stopniu”²⁶. Autor przechodzi następnie do rozróżnienia afektów, używając hierarchii rozciągającej się od doznania po namiętność:

Uczucia [*feelings*] są elementarnymi stanami afektywnymi, charakteryzującymi się wyobraźniowym zaangażowaniem w bezpośrednie procesy zmysłowe. Nastroje (*moods*) są

²⁶ C. Altieri *The Particulars of Rapture: An Aesthetics of the Affects*, Cornell University Press, Ithaca, NY 2003, s. 47. Definicja ta jest zaskakująco negatywna, ponieważ książka, w której się pojawia, jest w całości poświęcona promowaniu afektu jako estetyki.

takimi sposobami odczuwania, w których poczucie podmiotowości ulega rozmyciu, a doznanie łączy się z czymś bliskim atmosferze, z czymś, co wydaje się przenikać całą scenę czy sytuację. Emocje są afektami, zakładającymi budowanie postaw, które zazwyczaj ustalają konkretną przyczynę i sytuują podmiot działający w obrębie opowieści [...] Wreszcie, namiętności są emocjami, w ramach których projektujemy znaczną część naszej tożsamości.²⁷

Z tej krótkiej i niechętnie proponowanej kategoryzacji jasno wynika, że „nastrój” jest w istocie taką domeną afektu, w której dzieło sztuki i widz lub czytelnik mogą wspólnie w sposób najprostszymi dzielić rozmyte poczucie podmiotowości.

Specyfika nastroju wymaga być może rozwinięcia. W błyskotliwych rozważaniach o wojnie i konfrontacji ze śmiertelnością, Kaja Silverman pisze, powołując się na Heideggera, że możemy pojąć (lub nie) naszą skończoność raczej w sposób afektywny niż racjonalny, „raczej poprzez nastrój niż wiedzę abstrakcyjną”. Ale co sprawia, że nastrój jest tu stosowniejszy od innych afektów? W związku z własnym doświadczeniem człowieka stojącego wobec śmierci w czasie wojny Silverman przedstawia ciekawe rozróżnienie na strach (*fear*) i trwogę (*anxiety*), zaczerpnięte z jej odczytania *Bycia i czasu*. Silverman pisze:

Strach jest afektem, poprzez który stykamy się z „nicością”, odwracając się od niej. Trwoga jest afektem, poprzez który stykamy się z „nicością”, zwracając się ku niej. Strach nie może przekonać nas do nicości, gdyż zawsze r e p r e z e n t u j e próbę uszczegółowienia czy ukonkretnienia nicości. Trwoga, z drugiej strony, „zestraja” jedno z drugim, gdyż jest afektem *par excellence* n i e o k r e ś l o n e g o.²⁸

To rozróżnienie może nam pomóc w zrozumieniu dwóch rzeczy. Po pierwsze, tłumaczy, dlaczego nastrój jest bardziej efektywny od innych afektów, takich jak na przykład emocje, oraz wyjaśnia, dlaczego *Dom* korzysta z dyskursu psychozy i wstrzymuje się z prezentowaniem jej nastroju.

Uważam, że aby stworzyć nastrój odpowiedni dla pojmowania katastrof, które mają miejsce na świecie, są przedstawiane przez takie media, jak telewizja i poprzez te odzierane z afektu reprezentacje; aby stworzyć nastrój, który pomaga dostosować reakcję, instalacja Ahtili potrzebuje zarówno powściągliwości reprezentacji, jak i żywiołowego odegrania (*staging*) nastroju. Odegranie przybiera tu jed-

²⁷ Tamże, s. 48.

²⁸ K. Silverman *All Things Shining*, w: *Loss. The Politics of Mourning*, ed. by D.L. Eng, D. Kazanjian, afterword by J. Butler, University of California Press, Berkeley, CA 2003, s. 232-242 (podkreślenie moje – M.B.). Pierwsza część tego cytatu parafrazuje Heideggerowską „filozofię śmiertelności” (termin Silverman, por. tamże, s. 341) z *Bycia i czasu*. Silverman zamieszcza przypis wyjaśniający rozliczne konotacje niemieckiego słowa *Stimmung*, które znaczy „nastrój”, ale także „dostrojenie”, także w sensie muzycznym. Co ważne dla Heideggerowskiej filozofii bycia w świecie, i co odnosi się również do *Domu* – Heidegger charakteryzuje nastrój jako dostrojenie *Dasein* do czegoś innego. W swej instalacji Ahtila odgrywa nastrój, prezentuje jego możliwości; nie przedstawia go jednak.

nak określoną, teatralną formę, w której rozbieżność pomiędzy nastrojem i samymi wydarzeniami – a nie ich reprezentacją – wytwarza efekt opanowywania afektywnej kompetencji widza. W tym miejscu instalacja przywołuje raczej dziedzictwo Brechta niż Arystotelesa.

W instalacji Ahtili n a s t r ó j, niepokazany na twarzy postaci, lecz ewokowany przez jej wypowiedzi, jest takim nastrojem, w którym zagadkowa neutralność tonu dosłownie i w przenośni zostawia miejsce na inwazję ciała ulegającego rozproszonemu poczuciu podmiotowości, które to poczucie – jak mówi Elisa – jest „dobre, naprawdę dobre”. I kiedy po końcowych słowach nadal jesteśmy zanurzeni w gąszczu zielonego obrazu, widzimy bogaty krajobraz: farmy i mnóstwo, mnóstwo przestrzeni. Doprawdy, ta ziemio-domo-osoba może sobie pozwolić, by ugościć kilku uchodźców. W istocie te obrazy, przy akompaniamentcie szelestu drzew na wietrze, przypominają dźwięk ze sceny latania, którą odczytywałam w kategoriach baśni. Sen o wszechmocy, a nie – o bezsilności wywoływanej przez codzienny zalew obrazów katastrofy jest przywołany w tym zakończeniu.

Według teorii psychoanalitycznych, a zwłaszcza Brunona Bettelheima, baśnie nie są ani lepsze, ani mniej doniosłe od pełnych afektu dzieł współczesnej sztuki. Argument Bettelheima, że dziecko musi doświadczyć przerażenia i lęku w swoich własnych fantazjach, aby dobrze przygotować się do radzenia sobie w dorosłym życiu, natrafia tu na niespodziewany odzew. Pomimo wad jego studium na temat bajek (najbardziej razi zbyt nacisk na seks i jawna obojętność wobec kwestii płci kulturowej) pogląd, iż dzieci potrzebują afektu jako homeopatycznej dawki trucizny dorosłego życia, zdaje się nabierać dosłownej, hiperbolicznej realności w *Domu*. W istocie, ta teza może być dla *Domu* podstawowym odniesieniem w aspekcie baśni²⁹.

Mimo to (by raz jeszcze dokonać argumentacyjnego zwrotu) – dla odmiany – ta instalacja nie dotyczy seksu. W tej kwestii jest zupełnie odmienna od wcześniejszej instalacji Ahtili – *Gdyby 6 było 9* (*If 6 was 9* z 1995 roku). W *Domu* gender, czy cokolwiek, co zewnętrzny świat czyni z różnic między płciami, odsuwa seks na stronę. Baśniowe, wolne od grawitacji ciało trzyma się dachu domu, żeby powrócić na ziemię, żeby znaleźć grunt pod nogami, jakkolwiek niepewny. Ale gdy Elisa wchodzi do pokoju, by zawiesić zastony, jej niezdecydowane kroki ukazują, iż pewność znikła, jak sądzę, razem z pewnością, że to może być zwykłe życie, jak ujęłyby to zarówno psychotyczne, jak i psychoanalityczne koncepcje płci. Tak samo pojedyncze odczytanie nie wystarcza, by wyjaśnić destabilizacyjną moc tej instalacji. Wszystkie interpretacje, które tu przywołałam – i inne – są niezbędne do ukonstytuowania kakofonii „głosów”, których modelem jest psychotyk „słyszający głosy”. „Słyszenie głosów” – wielogłosowość wewnątrz czyjejś głowy, wpływająca na to, kim ktoś jest i niepozostająca bez znaczenia dla odczu-

²⁹ B. Bettelheim *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, przeł. D. Danek, PIW, Warszawa 1985.

wania – może być rozpatrywane jako konceptualna metafora dla afektu w spotkaniu ze sztuką³⁰.

Skoro dotarliśmy już do mojego piątego odczytania, do afektywnej interdyscyplinarności – które uznaje autorefleksję za tłumaczenie zbyt wąskie, a filozofię za zbyt ogólne – nie możemy także pominąć sposobu, w jaki eksperymenty z narracyjnością (destrukcja jej „naturalności”) zamieniają się w filozoficzne dociekania z dziedziny metafizyki i etyki. Wszystkie te odczytania są nadal istotne, chociaż „w rzeczywistości” takimi się stają dopiero, gdy docieramy do zewnętrznego świata. Ludzka egzystencja, nasze bycie w czasie, jest niemożliwa bez połączenia ze światem zewnętrznym – światem uchodźców i statków przybijających do wszystkich brzegów. Podobnie jak „troska” w ujęciu Heideggera, opisywana przez nas troska o sztukę wymaga paradoksalnego respektowania różnorodności i odmienności dzieła przy jednoczesnym „zdaniu się” na nie.

Ta więc jednostki (kobiety, która jest jedyną postacią figuratywną w dziele) ze światem zewnętrznym (ewokowanym jej percepcją, wyselekcjonowanym i wyizolowanym w sensie Bergsonowsko-Deleuziańskim oraz przez akceptowane przez Elisę przenikanie ludzi do jej ciała) jest fundamentalna, pełna i nieodwracalna. *Dom* zakłada, że jest to połączenie totalne, ponieważ świat i podmiot są jednocześnie wewnątrz i na zewnątrz. To właśnie znaczy być poruszonym (*affect-ed*) przez sztukę, przez świat, przez innych. Gdy stoimy pomiędzy trzema ekranami, otoczeni przez dźwięki, które są trochę zbyt głośne, zbyt subiektywne i zbyt przyziemne, nic w tym ćwiczeniu z „nienaturalności” nie może się wydać bardziej naturalnym.

Z tej właśnie przyczyny skrajnie realistyczna estetyka tego wideo ukazującego porażkę rzeczywistości jest jedynym właściwym wyjściem wizualnym. Sięgając daleko poza filozofię, która jest na to zbyt zamknięta, sięgając do wszechmocy dziecka, końcowe słowa Elisy: „dobrze, naprawdę dobrze”, z niespodziewanym naciskiem na „naprawdę”, przypominają: „żyli długo i szczęśliwie”. Gdyby tylko...

Fakt wykorzystania estetyki realistycznej do podkreślenia puenty zakładającej, że goszczenie uchodźców w swojej głowie, domu czy domu-głowie jest formą, jaką objera psychoza, wskazuje na potencjalne funkcje krytyki i samej sztuki, któ-

³⁰ Po odczycie prezentującym tę interpretację jeden ze słuchaczy podszedł do mnie i zasugerował, że ludzie przychodzący mieszkać w ciele Elisy są metaforą seksualnej penetracji, potwierdzonej orgazmem wyrażanym w ostatniej kwestii. W wypadku, gdyby czytelnicy poczuli, że zmierzają w podobnym kierunku, pozwolę sobie na pewne wyjaśnienia. Ten hiperboliczny obraz penetracji jako podstawowej formy seksu niezbyt pasuje do żeńskiego charakteru. Dowiedziono już wystarczająco, że kobiety wcale nie muszą być koniecznie i automatycznie w takim stopniu opętane penetracją jako taką, jak zdają się być niektórzy mężczyźni. Co więcej, takie interpretacje muszą, po pierwsze, zignorować wszystkie konotacje łodzi – audialne, werbalne i metaforyczne – które poprzedzają to zakończenie, a po drugie, wprowadzić seks do dzieła, które nie odnosi się do niego w żaden sposób. Słowem, nigdy nie dokonałabym tak bezpodstawnej nadinterpretacji.

rej krytyka pomaga dziś mówić. Krytyka nie służy artyście, ale relacji pomiędzy dziełem sztuki i jego publicznością. Krytyka jest aktem mediacji. Nie chodzi tu o to, że krytycy „tłumaczą” sztukę, określaną jako trudną, publiczności, uznawanej za niezdolną do zrozumienia jej na własną rękę. Po pierwsze, nie istnieje pojedyncze znaczenie, które sztuka rzekomo ukrywa, a krytyka przypuszczalnie wyjaśni. Po drugie, publiczność ma prawo poświęcić dziełu tyle czasu i energii, tyle intelektualnego i afektywnego zaangażowania, ile tylko chce. Po trzecie i najważniejsze, tym, co definiuje sztukę, jest relacja, nie autonomia. A wkład każdego widza do tej relacji wymyka się spod kontroli krytyka.

Z tej właśnie przyczyny zamiast przekładać i redukować dzieło sztuki do znaczenia, zadaniem krytyki jest otwarcie tego dzieła na przekłady innego rodzaju, w których przestrzeń jest wspólna i wypełniona afektem. Przez krótką chwilę przestrzeń otwarta dla uchodźców w ciele Elisy przyjmuje kształt białych przestrzeni galerii. Pośród wielu aspektów dzieła sztuki, które pozwalają otworzyć je na zróżnicowaną publiczność, najważniejszym jest dla mnie specyficzny sposób problematyzowania sztuki, do którego sama sztuka jest zdolna. Nieskrępowana logiką i linearnością potrafi – w sposób niedostępny dla naszych akademickich dyscyplin – uwypuklić jednocześnie działanie estetyki i polityki, dyskursu i etyki, popularnych i intelektualnych gatunków oraz sposobów myślenia. Dzięki temu, że sztuka przemawia do zmysłów tak samo mocno, jak do intelektu, jej brak pokory wobec podziałów akademickich dyscyplin staje się przykładem, w jaki sposób myślenie interdyscyplinarne może każdą z nich wzbogacić.

Próbowałam powyżej mówić „przez” instalację Ahtili. W tym sensie posłużyłam się nią jako modelem. Traktując tę instalację jako przedmiot teoretyczny, próbowałam dowiedzieć, że różne dyscypliny, które przywołuję, nie są ani wystarczające, ani arbitralne. W tej specyficznej wielogłosowości dyscyplin, granicą, którą należy znieść przede wszystkim, jest ta pomiędzy pracą intelektualną a afektywną. Trzynastcie i pół minuty instalacji prowadzi widzów przez wiele różnorodnych i dobrze przedstawionych „argumentów” teoretycznych na temat kulturowej roli dyskursów, na temat środków estetycznych i, przede wszystkim, na temat silnej i bolesnej więzi pomiędzy „sztuką” – reprezentacją, fantazją, metaforą i wyobraźnią – a „życiem” – psychozą i utratą pewności, dziecinnością i doznaniem wszechmocy, katastrofą i głęboką potrzebą gościnności – aby uchodźcy nie utonęli, gdy zostaną znów odesłani na morze. To w tej więzi emocja napotyka politykę, w tym bezbrzeżnie zadowolonym westchnieniu utopijnej nadziei: „dobrze, naprawdę dobrze”.

Przełożył Maciej Maryl

Abstract

Mieke BAL,
University of Amsterdam

What if? The language of affect

In this article Mieke Bal analyses *The House* (2002), an installation by Eija-Liisa Ahtila. Viewing it as theoretical object, the Author argues that its mobilization of a number of different disciplinary fields is neither encompassing nor arbitrary. In this specific polyphony of disciplines, the one boundary most in need of melting is that between intellectual and affective work. The thirteen-and-a-half minutes of the installation take its viewers through a number of specific and highly pointed theoretical „arguments” about the cultural role of discourses, about aesthetic modes and, above all, about the intense and painful bond between „art” – representation, fantasy, imagery and imagination – and „life” – psychosis and the loss of certainty, childishness and sensations of omnipotence, disaster and the profound need of hospitality.

Anna TURCZYN

Autofikcja, czyli autobiografia psychopolifoniczna

Autofikcja w teorii literatury

Autofikcja to pojęcie, które robi ostatnimi czasy oszałamiającą karierę. Istnieje autofikcja literacka i filmowa, autofikcja w teatrze, komiksie i fotografii. W zestawie nazwisk najczęściej wymienianych znajdują się: Barthes, Aragon, Perec, Doubrovsky, Colette, Nimier, Céline, Malraux, Modiano, Cardinal, Simenon, Robbe-Grillet¹... Natomiast w Polsce często jako autofikcyjną określa się na przykład prozę Kazimierza Brandysa lub Jerzego Pilcha. Jak widać, taki typ pisania cieszy się niesłabnącym powodzeniem. Warto zatem zadać sobie pytanie: czym w ogóle jest autofikcja? Jak można zdefiniować tę odmianę gatunkową, która w kręgach francuskojęzycznych ironicznie nazywana bywa „nieślubną córką” autobiografii?

Zacznijmy od początku. W 1977 roku, na czwartej stronie okładki powieści *Fils* Serge’a Doubrovskiego pojawiły się słowa: „Autobiografia? Nie, to przywilej zarezerwowany dla ważnych tego świata, u schyłku ich życia, w pięknym stylu. Fikcja wydarzeń i faktów ściśle rzeczywistych, jeśli wolicie, autofikcja, zawierze-

nie języka przygody – przygodzie języka...”². Powieść *Fils* rzeczywiście jest czymś w rodzaju „przygody języka”: stronicie zapisane tekstem bez znaków interpunkcyjnych, plamy światła wewnątrz linii, wielokropki, urwane myśli, fragmenty dialogów w języku angielskim, numery telefonów, nazwy ulic... Cała ta „automozaika” stanowi rodzaj fabuły: jeden dzień z życia profesora literatury francuskiej na New York University. Mimo powyższego komentarza autora w samej powieści nic jeszcze nie wskazuje na jej nadzwyczajny charakter. Dlaczego *Fils* nie miałby być jakąś „patologiczną” wersją autobiografii albo przykładem powieści autobiograficznej?

Przypomnijmy krótko kanoniczne wyznaczniki autobiografii, ustanowione przez Philippe’a Lejeune’a w *Pakcie autobiograficznym*³. Według niego autobiografia jest przetransponowaniem swojego życia w formę opowiadania prozą, z umieszczeniem w planie centralnym swoich jednostkowych losów. Innymi słowy, piszący autobiografię przedstawia historię kształtowania się własnej osobowości, najczęściej od wczesnego dzieciństwa do momentu rozpoczęcia pisania. Cel, jaki sobie stawia, to wiarygodne odtworzenie swojego życia, *de facto* własnej osoby w tekście literackim, zaś tym, co gwarantuje autentyczność takiego zabiegu jest p a k t. W każdej autobiografii, powiada Lejeune, musi być jeśli nie dosłownie, to przynajmniej *implicite* zamarkowana tożsamość między autorem, narratorem i bohaterem, aby czytelnik mógł założyć prawdziwość tego, co czyta. W przypadku fikcji literackiej autor ustanawia z czytelnikiem pakt o fikcyjności opowiadanej historii oraz o braku tożsamości między nim a bohaterem powieści. Doubrovsky zaś w preambule do *Fils* powiada, że chodzi o fikcję wydarzeń i faktów rzeczywistych, czyli „sfikcjonalizowanie” elementów pochodzących z porządku rzeczywistości. Autofikcja więc mogłaby być jednocześnie autobiografią i powieścią: w pierwszym przypadku „materiałem” są wydarzenia i osoby autentyczne, w drugim zostaje on wpisany w kadr powieści, a mówiąc ściślej w porządek języka, gdzie wszystkie wydarzenia i fakty komponują się według prawa i pragnienia pisania. To jednocześnie powieść i autobiografia, jednak nie powieść autobiograficzna, gdyż precyzyjnie identyfikuje osobę autora z narratorem i bohaterem. W przypadku autobiografii tożsamość autora i bohatera umożliwia rekonstrukcję Ja w tekście, natomiast w autofikcji identyczność ta gwarantuje opowiadanej historii jedynie autentyczność i faktualność. W autofikcji bowiem nie chodzi o „odtworzenie” swojego życia, o poskładanie go w spójną historię, na końcu której odsłania się sens, ale o coś zgoła przeciwnego: całkowite rozszczepienie Ja i zachwianie podstawami „pewności s i e b i e” poprzez sygnowanie tożsamości autora, narratora i postaci podtytułem powieść/fikcja. Jeśli przywołać za Jacques’em Lecarme’em⁴ tezę, że autofikcja jest

¹ J. Lecarme, E. Lecarme-Tabone *Autobiographie*, Armand Colin, Paris 1997, s. 276-277. Jacques Lecarme to jeden z najbardziej zaangażowanych teoretyków autofikcji we Francji. Oprócz niego należy wymienić również prace Marie Darrieussecq oraz Philippe’a Lejeune’a. W Polsce uwagę tę odnieść należy do pani Reginy Lubas-Bartoszyńskiej. Pragnę zaznaczyć, że już po oddaniu tego tekstu ukazała się książka Jerzego Lisa *Obrzeża autobiografii. O współczesnym piśmarstwie autofikcyjnym we Francji* (Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2006), niestety niedostępna z przyczyn oczywistych w trakcie pisania tekstu.

² S. Doubrovsky *Fils*, Éditions Galilée, Paris 1977.

³ Ph. Lejeune *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, przeł. W. Grajewski, St. Jaworski, A. Labuda, R. Lubas-Bartoszyńska, red. R. Lubas-Bartoszyńska, Universitas, Kraków 2001.

⁴ Zob. J. Lecarme, E. Lecarme-Tabone *L’Autobiographie*, szczególnie cz. IV: *Les marges et les renouvellements*.

wahaniem się autora: „c'est moi et ce n'est pas moi” – „to jestem ja i to nie jestem ja” – konsekwencją tej tezy będzie rozłam Ja na Ja-je i Ja-moi, przy czym Ja-moi przyjęto określać jako podmiot wypowiedzi (mówiony), a Ja-je jako podmiot wypowiedzianego (mówiący). Inny teoretyk autobiografii, Jean Starobinski, również wprowadził rozróżnienie między tym, który mówi (je) i mówionym (moi), gdyż każdy z nich posiada wyraźnie określoną tożsamość, dzięki czemu można odróżnić pierwszego od drugiego⁵. Jednak u autora esejów o Rousseau Ja-je i Ja-moi spina teraźniejszość narracji, czyli pierwsza osoba dyskursu, w ten sposób, że tożsamość Ja-je staje się tekstualnym derywatem albo logiczną konsekwencją tożsamości Ja-moi.

Zupełnie inaczej rozumuje Doubrovsky. Otóż, tożsamość nie jest dana, lecz wyprodukowana przez dynamikę popędów, dlatego to, kim się jest lub kim się było w przeszłości, jest iluzją, obrazem maskującym, nakładającym się na to, co naprawdę stanowi o człowieku – czyli jego nieświadomość. Wyraźnie widać, że lingwistyczny dualizm autofikcyjnego Ja ma swój dobrze znany odpowiednik w: „wo Es war soll Ich werden” – „gdzie było To musi pojawić się Ja”. Dlatego, powiada Doubrovsky, dynamika popędów strukturyzuje pisanie, bo w pewnym sensie ustanawia piszącego, a skoro tak, to żyje on nie w tym, co mówi, lecz w samym sposobie mówienia. Nie ma życia pisarza przed tekstem, nad tekstem zaś nie ma żadnej tożsamości. Tekst jest miejscem, gdzie istnieje piszący i gdzie „podskórnie” wpisuje się jego podmiot. Autofikcja konstituuje się więc w przestrzeni pomiędzy opowiadaniem referencyjnym, odnoszącym do tożsamości Ja-moi, a narracją fikcyjną, czyli językową, w której mówiącym jest Ja-je i jest to jednocześnie przestrzeń nieprzekraczalna i rozchwiana, ciągle przemieszczająca się to w jedną, to w drugą stronę.

To, co nieprawdopodobne w pierwszej wersji *Paktu autobiograficznego* (1975), czyli słynne „puste pola” powstałe przez nałożenie się paktu powieściowego oraz linii tożsamości postaci i autora, okazało się całkiem możliwe nawet przed 1977 – wystarczy przywołać choćby Colette, Céline'a, Bretona, Geneta...

Fils jest autofikcją, gdyż wpisuje swoje „auto”, rozumiane za Gusdorfem⁶ jako świadomość aktualna, w rejestr fikcji, czyli w tekst. Doubrovsky opowiada swoją historię jak swój fantazmat – fantazję o własnym pragnieniu, z której poprzez język tej opowieści próbuje wyłuskać swój podmiot. Autobiografia dla autora *Le Live brisé* jest jak przeglądanie się w lustrze – przedstawia tylko to, co widoczne, podobne, tożsame. Autofikcja to działanie w języku, o którym już od de Saussure'a wiemy, że opiera się na różnicy. Tekst *Fils* rozłamuje się przed czytającym, pęka. Jest trudny, gdyż celowo odrzuca gładkość spójnej narracji na rzecz absolutnej „przygody języka” – tu nikt nad niczym nie panuje, a już najmniej autor/narrator/bohater nad własnym losem.

⁵ J. Starobinski *Le style de l'autobiographie*, w: tegoż „*La relation critique*”. *Loeil vivant II*, Édition Gallimard, Paris 2001.

⁶ G. Gusdorf *Auto-bio-graphie. Lignes de vie 2*, Odile Jacob, Paris 1991.

„Auto-psy”

Wypadałoby teraz zastanowić się, dlaczego Doubrovsky zrzekł się „przywileju” napisania autobiografii i zawarzył swoją historię „przygodzie języka”?

Stworzyć własny portret, czy to na płótnie, czy w piśmie, to ująć siebie w całości i pełni wizerunku, tak aby Ja nie było żadnym innym, ale właśnie mną. Jeśli więc wykluczyć narcystyczną intencję wyidealizowania siebie, to należy przyjąć, że w takim projekcie stawką jest szczerą prawdą. Zatem identyczność przedmiotu przedstawienia z jego twórcą gwarantuje wiarygodność tego pierwszego poświadczoną autorytetem drugiego. Jednak w przypadku autora *Fils* owa wiarygodność przedstawienia nie zasadza się na tożsamości, ale na totalnym poróżnieniu. Z jednej strony swój obraz zyskuje poprzez odcięcie się od *corpusu* podobnych: im bardziej nie jest podobny do bliźnich, tym bardziej bliższy sobie, bardziej „prawdziwy”. Słynne zdanie otwierające *Wyznania* Rousseau: „nie jestem podobny do żadnego z tych, których widziałem”, oznacza odebranie prawa mówienia o Rousseau komuś innemu niż Rousseau. Z drugiej strony jednak, trzeba pamiętać o odrobionej lekcji psychoanalizy Doubrovskiego: jeśli Inny nie może nic o Rousseau powiedzieć, to tym bardziej nie może tego zrobić sam Rousseau.

Ma to sens o tyle, o ile założymy, że domaganie się totalnego poróżnienia ze światem: „nie jestem...”, wprowadza w porządek języka, który de Saussure oparł na dysjunkcji. Zatem wszelka tożsamość językowa musi definiować się jako radykalna różnica. Decydując się na rozumienie podmiotu jako bytu językowego, Doubrovsky zakwestionował prawdziwość autobiografii, bowiem po pierwsze, niemożliwa jest absolutna tożsamość mówionego i mówiącego, po drugie, podmiot daje się rozpoznać nie w obrazie, ale w mowie.

Podmiot jest w języku

Znany ze staroświeckiej muszki, kontrowersyjnych seminariów i prawie nieczytelnych pism, francuski psychoanalityk, Jacques Lacan, podmiot jako byt językowy określił neologizmem *parlêtre*. Złożenie to można rozwiązać na trzy sposoby. Pierwsza możliwość to *par lettre*, co po polsku znaczy „poprzez literę”, druga – *par l'être* to „przez byt” i wreszcie trzecia – *parler*, czyli mówić⁷. Językową naturę podmiotu Lacan wywodzi z założenia, że to właśnie język jest warunkiem bycia.

Autor *Écrits* rozróżnia dwie tożsamości: wyobrażeniową Ja-moi, czyli w terminach psychoanalitycznych, „idealne Ja” oraz tożsamość symboliczną, językową, czyli Ja-je rozumiane jako „idealne Ja”. Formuła „idealne Ja” odnosi się do narcystycznego pojmowania siebie – obrazu, jaki podmiot ma o samym sobie,

⁷ Odsyłam do 4. przypisu w artykule M.P. Markowskiego *Z powrotem do Lacana!*, „Literatura na Świecie” 2003 nr 3-4, s. 379. Zob. także hasło: *Parlêtre w: L'apport freudien. Éléments pour une encyclopédie de la psychanalyse*, sous la dir. de P. Kaufmann, Bordas, Paris 1993, s. 532.

natomiast „ideal Ja” oznacza punkt, rodzaj miejsca, do którego albo według którego podmiot orientuje się w swoich identyfikacjach. Tożsamość wyobrazeniowa podmiotu ma charakter totalnego scalenia, dzięki czemu podmiot zyskuje obraz siebie, a świat jawi mu się jako harmonijne i spójne przedstawienie. W tym układzie *Ja-moi* całkowicie panuje nad swoim losem, w którym realizuje się chronologicznie i konsekwentnie. Takie ujęcie życia, według Doubrovskiego, jest dyskursem autobiograficznym. Znosi wszelkie nieporozumienia na rzecz jedności i wspólnoty piszącego ze światem, losem i bliźnimi. Na skraju drogi, którą podąża jeden z „wielkich tego świata” „w pięknym stylu” odsłania się sens jego dziejów *in memoriam*... Autobiografia jest więc rodzajem literatury mimetycznej o tyle, o ile naśladuje wyobrażenie autobiografa. Wszelkie niespójności, traumy, pęknięcia i lęki zostają wymazane i wyparte, a finał historii przynosi ukojenie zarówno duszy, jak i tekstowi. Podmiot autobiograficzny, zanurzony w pełni sensu, odczuwa siebie jako całość, gdyż jednoczy swoje dwie tożsamości w akcie pisania. Jednak autor *Fils*, podobnie jak francuski psychoanalityk, akt pisania traktuje dosłownie. Dla nich to działanie w języku. Skoro więc porządek języka jest oparty na fundamentalnej różnicy, to nie jest możliwe napisanie wyobrazeniowej i jednocześnie *p r a w d z i w e j* historii. Wyobrażone jest przedstawieniem i jako takie powstaje w wyniku wyparcia, wyobcowania czegoś prawdziwego, czegoś co jest wcześniejsze od przedstawienia. Należy zaznaczyć, że przedstawienie w tym kontekście nie jest żadnym wiernym odwzorowaniem, tylko rodzajem iluzji, wynikiem bycia uwiedzionym przez własną wyobraźnię. Wizerunek „idealnego Ja”, który jak obraz z lustra znajduje się zawsze poza patrzącym, jest ustanowieniem własnej tożsamości, „twarzy”, którą patrzący pokazuje światu, „twarzy”, która jednak znika jak tylko patrzący odwraca się od lustra. Wówczas jedynym ratunkiem pozostaje potwierdzanie siebie wobec świata, gwarantowanie swojej tożsamości, rozpamiętywanie, zapisywanie kart dziennika, patrzanie na siebie oczami innych. Geocentryczność autobiograficznego dyskursu umożliwia właśnie takie ujęcie siebie – w koherentnej całości i pełni. Wszystko, co się przytrafia autobiografowi, należy do tego samego porządku, jest pojmowane z tej samej perspektywy i tłumaczone na ten sam język doświadczenia. Z tego powodu autobiografia jest formułą miłości: podmiot zakochany nie szuka sposobu, by poróżnić się z obiektem swojego afektu. Miłość i pamięć to filary podtrzymujące ład wyobrazeniowego przedstawienia. Niechć autora *Fils* do autobiografii można by zatem tłumaczyć jego prawie patologiczną niezdolnością do miłości: ciągłe zdrady, nowe kochanki, niekończące się rozstania i powroty, trudna i dwuznaczna relacja z matką, nihilistyczny stosunek do samego siebie, perwersyjna i namiętna natura jego związków. „Idealne Ja” rozpryskuje się w autofikcji jak pęknięte lustro pamięci: mnogość języków, wspomnień, światów tworzy ruchomą mozaikę „ziemskich rozkoszy” jak u Hieronima Boscha.

Skoro stawką autobiografii jest poznanie siebie. Jednak jak pokazaliśmy wyżej, nie można tego dokonać poprzez wycofanie się do własnego, wyobrazeniowego *Ja-moi* z lustra. Droga prawdziwego rozpoznania wiedzie bowiem, jak uczy La-

can, do zapośredniczenia w rejestrze Symbolicznego, który jest porządkiem języka. Jeśli zatem podmiot gdzieś jest, to właśnie w języku. Wyjście z wyobrażenia o sobie dokonuje się więc przez język, który ma podwójny status: jako przychodzący z zewnątrz – trzeba się go nauczyć – jest konstytutywny wobec podmiotu, bo daje mu możliwość wkroczenia w przestrzeń symbolicznych relacji, jako wewnętrzny konstytuujący podmiot, a ściślej mówiąc, stanowi warunek konieczny *parlêtre*. Nie w tym bowiem, co się mówi – w opowieściach z rejestru pamięci i wyobrażeń – ale w samym sposobie mówienia, czyli w indywidualnym punktowaniu myśli, w zaburzających spójność dyskursu lapsusach, w specyficznym wygrywaniu pulsu własnej mowy, żyje podmiot, który pragnie i szuka swojej tożsamości, ciągle na nowo usiłując do niej się upodobnić, choć upodobnić się nigdy nie zdoła. Porządek znaczących, pozostających w relacji dysjunkcji, unicestwienia wszelką stałość, pewność i tożsamość. Językowy byt, czyli *Ja-je* autofikcji, we własnej mowie jest ekspresją swojego pragnienia. Dlatego w języku można rozpoznać prawdziwy podmiot, bo wedle Lacana podmiot jest samym pragnieniem.

Fils jest trudną, fragmentaryczną i pokawałkowaną „historią” z pogranicza nieświadomości jej autora. Możemy na swój sposób wyobrazić sobie bohatera tej autofikcji, ale jeśli tylko zaczniemy czytać, to jego wizerunek natychmiast rozpadnie się nam przed oczami. Gdzieś z głębi tekstu dociera do nas pulsowanie podmiotu, zniewolonego własnym pragnieniem. Jak inaczej napisać o sobie?

Wydaje mi się, że w autofikcji dochodzi do pewnego rodzaju sytuacji analitycznej. Wiadomo, że nie można być swoim własnym analitykiem, co więcej, według etyki psychoanalitycznej nie można nawet analizować swoich najbliższych⁸. Nie wolno jednocześnie mówić i słuchać tego, co jest wypowiedziane. Ale będąc pisarzem, można jako autor stworzyć fikcyjne przeniesienie, czyli taką sytuację w tekście, w której przy zachowaniu autentyczności miejsc, osób i wydarzeń z życia bohatera, w opowieści narratora usłyszy się swoje pragnienie, głos mówiącego *Ja-je*.

Auto-psycho-polifonia

Doubrovsky w komentarzach na temat autofikcji tłumaczy, że jest to rodzaj „pisania dla nieświadomości”⁹. W ten sposób ustanawia autofikcję jako strategię pisania, w której słowa odsyłają do siebie, przywołują się, tworzą jakieś przedstawienia, by już za chwilę odsłonić ich iluzoryczność. „Efekty życia”, czyli fakty i zdarzenia zostają przeniesione, by tak rzec, na „inną scenę”, poprzez znaczące wcielone w samą strukturę książki możliwe staje się wyłonienie prawdziwego

⁸ Już za czasów Freuda IPA zastrzegła, że ze względu na sytuację przeniesieniową nie wolno analizować nikogo z najbliższej rodziny. Ale oczywiście prawdą jest, że Freud przez wiele lat analizował swoją córkę, Annę.

⁹ S. Doubrovsky *Autobiographie / vérité / psychanalyse*, w: tegoż *Autobiographiques: de Corneille à Sartre*, Presses Universitaire de France (PUF), Paris 1988, s. 66.

podmiotu, językowego bytu (*parlêtre*). Innymi słowy, stawką w autofikcji jest przenieśnięcie sytuacji analitycznego seansu w sam tekst, gdzie reguły pisania stają się zasadą nieświadomego kojarzenia słów, a często nawet samych fonemów. To właśnie tekst, jako miejsce jednoczesnego wyobrażania i przemierzania fantazmatów, prowadzi do rozpoznania pragnienia, czyli ekspresji podmiotu. Chyba najsłynniejsze z Lacanowskich porównań mówi o dialektycznej i językowej strukturze nieświadomości, formułującej się za pośrednictwem metaforycznych skojarzeń i metonimicznych odesłań. Pisanie dla autora autofikcyjnego jest właśnie czymś w rodzaju metaforycznego algorytmu. Coś zawsze jest powiedziane zamiast czegoś, nieprzyjemne i bolesne pochodzi z paradygmatu traumy. Metonimiczna taktyka z kolei, na wzór łańcucha znaczących, prowokuje odsyłanie jednego znaczącego ku innemu, by w tym, co odsyłane, dało się słyszeć rytm mowy podmiotu, pulsowanie jego pragnienia. Znaczące w autofikcyjnym dyskursie są uprzywilejowane, nie wyrzuca się ich poza tekst, gdyż pełnią ważną rolę: rozbijają iluzoryczną tożsamość *Ja-moi*, zostawiając miejsce dla *Ja-je*, podmiotu „bez-tożsamości”. „C'est moi et ce n'est pas moi” nie jest zwykłą grą obecności/nieobecności, lecz podważeniem prawdziwości tego, co pozornie tylko obecne (*moi*). „Tożsamość [podmiotu – przyp. mój] nieosiągalna jest inaczej, jak tylko na «linii fikcji», o której mówił Lacan”¹⁰, powiada Doubrovsky, a zatem tożsamość staje się wynikiem przejścia przez fazę lustra, efektem uwiedzenia, ale też i przede wszystkim rezultatem przekroczenia tej „linii”. Wejście w porządek języka czyni z fikcji prawdę, gdyż tekst podtrzymuje jakoś prawdziwego podmiotu *parlêtre*. Autofikcja jest prawdą o tyle, o ile jest właśnie fikcją. Sytuuje ona podmiot „gdzie indziej”, bo w ruchu znaczących, który przynależy porządkowi języka. „Przygoda języka” umożliwia wykroczenie poza stadium lustra i poróżnienie przygody(ności) własnej tożsamości przez „język przygody”, czyli swobodne odsyłanie znaczących. Podmiot w *Fils* jest na wskroś tekstualny, a ściślej mówiąc „fabularny”, co ewokuje już tytuł powieści: *Fils* to syn, ale też wątki, nitki, splątane wokół „historii” J.S.D. „Auto-psy” Doubrovskiego to polifonia głosów, dysonans w mówieniu, to pomieszanie języków.

Jeśli na koniec miałabym podać moją definicję autofikcji, brzmiałaby ona tak: „Autofikcja jest umiejscowieniem ściśle autobiograficznego *Ja*, jako bytu językowego, który rozgrywa się poza rzeczywistym czasem i przestrzenią i który swoje istnienie określa w nieświadomości”.

Przez takie chiazmatyczne rozumowanie: uczynienie się postacią własnej książki, by przez to odnaleźć klucz do świata nie literatury, lecz pragnień, które stanowią o podmiocie, pisarz autofikcji konstruuje swoją autobiografię.

Abstract

Anna TURCZYN,
Jagiellonian University (Kraków)

Self-fiction, or, a psycho-polyphonic autobiography

The Author attempts at defining the notion of 'self-fiction'/ 'auto-fiction', taking a source understanding of it as her starting point. She follows up the Serge Doubrovsky concept through references to Jacques Lacan's modern autobiography and psychoanalysis, and presents self-fiction as a result of combination of the autobiographic subject with a subject of unawareness.

Norbert LEŚNIEWSKI

Hermeneutyka przeżycia

Tradycyjne filozoficzne znaczenie słowa „doświadczenie” nie pokrywa się ze znaczeniem słowa „przeżycie”. Pierwsze jest ściśle związane ze źródłem poznania, jak w empiryzmie genetycznym, lub z metodą weryfikacji poznania, jak w empiryzmie metodologicznym. W obydwu znaczeniach „doświadczenie” wspiera się na percepcji zmysłowej, za pomocą której percypujący „odkrywa” informacje ze świata. Informacje można rozumieć dwojako: albo jako znaki do odczytania, albo jako publicznie podzielane znaczenia, które nadała tym znakom wspólnota odbiorców. Doświadczenie dotyczy informacji w pierwszym znaczeniu, przeżycie w drugim. Percepcja zmysłowa, na której wspiera się doświadczenie, rozumiana jest jako bierna odbiorczość zdeterminowana przez bodźce fizyczne i procesy fizjologiczne, słowem, jako jednoznacznie nieintencjonalna. Percepcja w przeżyciu jest intencjonalna – zdeterminowana, z jednej strony, przez aktualny układ przekonań motywujących, z drugiej – przez celowe dążenia, pragnienia i tendencje. Dane doświadczenia stanowią podstawę wyjaśnienia naukowego, dane przeżycia – rozumienia i interpretacji.

We współczesnej terminologii filozofii analitycznej powiedzieć można, iż doświadczenie generuje fizyczny opis stwierdzający dany stan rzeczy, przeżycie natomiast – opis mentalny, tj. również wyraz postawy propozycjonalnej wobec stanu rzeczy. Przez postawę propozycjonalną rozumie się w tej tradycji „wyrażanie językowe aksjologiczne, interpretacyjnego, najogólniej intencjonalnego stosunku do wchodzącego w grę stanu rzeczy”¹. Tradycyjne pojęcie „przeżycia” (jakie ukształ-

towało się w drugiej połowie wieku XIX w niemieckiej refleksji humanistycznej, przede wszystkim u Diltheya², a później zwłaszcza w filozofii Heideggera w latach 1919-1925) obejmuje „postawę propozycjonalną” w powyższym znaczeniu.

W ujęciu Diltheya „przeżycie” to postawa i treść przedmiotowa, „informuje” ono nie tylko o stanie rzeczy, lecz również o subiektywnie interpretacyjnym stosunku do niego – stosunek ten, zgodnie z podaną definicją, nazwiemy ogólnie intencjonalnym. Subiektywna interpretacja internalizuje treść, której ważność, tj. wartość/znaczenie, ustala przeżywający, nie tyle jednak odnosząc ją do zmysłowo doświadczanego stanu rzeczy, ile stan ów uzgadniając ze zobiektywizowanymi, intersubiektywnie potwierdzonymi już znaczeniami minionych treści przeżyciowych. Odróżniamy tu zatem treść przedmiotową – obecny obiekt opisu fizycznego, od „przedmiotowej ważności” treści – znaczącego przedmiotu opisu mentalnego. „Przedmiotowo ważna” jest ta treść, którą rozważa się w odniesieniu do aktu świadomości, a skoro świadomość określona jest formalnie przez minione, zeksternalizowane już przeżycia, to znaczenie – „przedmiotowa ważność” – treści nie może być sprzeczne z posiadaną już wiedzą „uprzedmiotowioną” w postaci „zobiektywizowanych ekspresji życia”. Minimalnym warunkiem znaczenia treści przeżyciowej okazuje się zatem odniesienie nie do stanu rzeczy, lecz do posiadanej już wiedzy o dotychczasowych przeżyciach, czyli o odniesionych już do aktu świadomości treściach przedmiotowych. Z kolei treść przedmiotowa przeżycia bez odniesienia do świadomości uprzednich przeżyć ma charakter ekstensjonalny, jak powiedziałby Quine – o jej znaczeniu decyduje denotacja. Ekstensja nie jest jednak właściwą treścią przeżycia, ta ostatnia, jak widzieliśmy, ma bowiem charakter intencjonalny i nie odpowiada jej żaden obiekt fizyczny.

Przeżycia to mentalne „stany faktyczne” podmiotu, które istnieją w jego świadomości bezpośrednio i które nadają obecności obiektu fizycznego pozytywne określenie. Przedmiotem przeżycia nie jest zatem podmiotowe doznanie obiektu, lecz wywołana przez obiekt wartość. Przeżycie, pisze Dilthey, nie dokonuje się „w sferze doznań, lecz przedmiotów, nie uczuć, lecz wartości, znaczeń, etc.”³. Celem przeżycia jest z kolei realizacja wartości/znaczenia, czyli urzeczywistnienie postawy podmiotu świadomego fizycznego stanu rzeczy – realizacja przeżywanej wartości oznacza jej „uprzedmiotowienie”. Uprzedmiotowione wartość/znaczenie to postawa podmiotu nakierowanego na obiekt, przy czym, po pierwsze, każda „treściowa określoność zawarta w przeżyciu istnieje tylko dla jakiejś postawy”⁴, po drugie, do określonej, jednej i tej samej treści przedmiotowej przeżycia odno-

¹ A. Pałubicka *Myslenie w perspektywie poręczności a pojęciowa konstrukcja świata*, Oficyna Wydawnicza Epigram, Bydgoszcz 2006, s. 13.

² Zob. na ten temat: K. Sauerland *U źródeł kariery niemieckiego pojęcia „przeżycie” w czasach Diltheya*, „Studia filozoficzne” 1973 nr 4 (89).

³ W. Dilthey *Rozumienie i życie*, przeł. G. Sowiński, w: *Wokół rozumienia. Studia i szkice z hermeneutyki*, wyb. i przekł. G. Sowiński, red. nauk. T. Gadacz, Wydawnictwo Naukowe Państwowej Akademii Teologicznej, Kraków 1993, s. 67.

⁴ Tamże, s. 65.

szą się różne odmiany postawy. W konsekwencji obiekt, który nie spełnia pierwszego warunku, pozostaje nieokreślony, jeśli zaś go spełnia, to jego określoność nie wynika w żaden sposób z opisu fizykalnego, lecz z postawy, którą Dilthey ujmuje jako odniesienie między intencjonalnym aktem świadomości a intencjonalną treścią.

Dwa wnioski wydają się tu warte uwagi. Po pierwsze, treść przedmiotowa przeżycia nie jest tożsama z treścią przeżywaną. Tak więc ani znaczenie przeżycia (opis mentalny) nie jest zależne od charakterystyki obiektu (opisu fizykalnego) – jedna i ta sama postawa może się odnosić do różnych treści przedmiotowych – ani obiekt czy obecność treści przedmiotowej nie zależy od postawy. Dlatego, po drugie, nie istnieje żadna możliwość redukcji treści przeżywanej do treści przedmiotowej przeżycia, i odwrotnie – „uprawnione jest zatem rozdzielenie dwu tych składników przeżycia”⁵. Co więcej, obydwa wnioski, których ogólnym sformułowaniem jest znany metodologiczny podział Diltheya na wyjaśnianie w przyrodoznawstwie i rozumienie w humanistyce, wyprowadzić można jedynie wtórnie dzięki refleksji, która analitycznie wyodrębnia obydwa elementy „całości przeżyciowej”. Pierwotnie, tzn. w trakcie przeżywania, obydwa składniki występują w strukturalnym powiązaniu, którego podstawą jest postawa intencjonalna. Określona świadomość stanu rzeczy, utożsamiana przez Diltheya z faktem świadomości lub ze świadomością faktyczności, oraz wnioski, jakie można z niej wyprowadzić, stanowią zatem całą dziedzinę rzeczywistości. Rzeczywistość, o jakiej tu mowa, to wspomniana już sfera „przedmiotów, wartości i znaczeń”, których realność jest wprost proporcjonalna do realności postawy intencjonalnej. Ostatecznie, postawa intencjonalna u Diltheya stanowi warunek „przedmiotowej ważności”, tj. znaczenia treści przedmiotowej, jest to zatem hermeneutyczny warunek zrozumienia treści, a nie jej obecności. Rozumiemy znaczenie przedmiotu, a nie obecność obiektu.

U Heideggera natomiast intencjonalność jest wprost strukturą „przeżycia”, stanowiąc wyraz przeciwny przekonaniu, aby „rzecz” ująć się dało „za jednym zamachem”, tj. nie uwzględniając dostępu do niej⁶. Każda percepcja w przeżyciu kieruje się na coś, obejmuje odniesienie do czegoś, niemniej jej intencjonalność nie sprowadza się ani do specyfiki postrzegania, ani do tego, co postrzeżone. Heidegger stwierdza, że w percepcji, rozumianej w terminach intencjonalności, centralnym zagadnieniem nie jest ani postrzeganie (*intentio*), ani to, co postrzeżone (*intendum*), lecz pewien powszedni stan umożliwiający percepcję, a właściwie sens jej intencjonalnego kierunku, który nie jest ani subiektywny, ani obiektywny, a który ostatecznie rozumiany być może jedynie na podstawie czasu⁷.

⁵ Tamże, s. 66.

⁶ M. Heidegger *Prolegomena zur Geschichte des Zeitbegriffs*, herausg. von P. Jaeger, w: tegoż *Gesamtausgabe*, bd. 20, Klostermann, Frankfurt/Main 1979, s. 37.

⁷ Por. M. Heidegger *Die Grundprobleme der Phänomenologie*, herausg. von F.-W. von Herrmann, w: tegoż *Gesamtausgabe*, t. 24, Klostermann, Frankfurt/Main 1975, s. 68-95.

Przeżycie nie przestaje być zatem intencjonalne, gdy to, co postrzeżone, nie istnieje realnie. Heidegger stwierdza, że przeżycie, jak i towarzysząca mu percepcja, jest intencjonalne „w nim samym”, czyli niezależnie od obecności tego, co postrzeżone. Ta swoista autonomia postrzeżenia – jego niezależność od realnej obecności tego, co postrzeżone – wyraża się w podkreślanym często przez Heideggera spontaniczno-receptywnym, a nie tylko receptywnym, charakterze postrzeżenia: „i dokładnie dlatego, że postrzeżenie jest kierowaniem się na coś, któremu intencjonalność nadaje strukturę postawy, może w ogóle istnieć coś takiego, jak mylne postrzeżenie czy halucynacja”⁸. Nie jest więc tak, że nakierowanie, jako sens „intencji” zawartej w przeżyciu, wymaga obecności czegoś, co stanowiłoby zewnętrzne względem przeżycia kryterium oceny jego treści jako ważnej lub nieważnej przedmiotowo. O przedmiotowości lub bezprzedmiotowości treści przeżycia, podobnie jak u Diltheya, decyduje samo intencjonalne nakierowanie, a nie obiekt, na który kieruje się postrzeżenie. Intencjonalność obejmuje bowiem postawę, która dzięki nakierowaniu ujawnia nie obecność jednostkowego obiektu, lecz sposób ujęcia – fenomenologicznie zwany „danością” – w którym coś może być dane jako złuda, fantasmagoria czy halucynacja, a więc jako „postrzeżenie bezprzedmiotowe”, lub też jako intencjonalnie uchwytna treść przeżycia. Również zatem wzmiankowana „przedmiotowa ważność” treści przeżycia zależy musi od postawy, skoro źródłem tej treści nie jest obecność przedmiotu.

„Przedmiotowe” będzie więc postrzeżenie, które uwzględnia własną postawę w tym jej sensie, w jakim warunkuje ona zrozumiałość treści postrzeżenia – tak rozumiane postrzeżenie odpowiada percepcji w przeżyciu, która przed odczytaniem znaków ma już do dyspozycji nadane im przez wspólnotę odbiorców znaczenia. Postawa – odniesienie, nakierowanie, zachowanie – okazuje się warunkiem „przedmiotowej ważności” postrzeżenia, umożliwiła uchwycenie aktualnego znaczenia treści przeżycia, daje rozumienie, jak określa je Heidegger, „každorazowochwilowe” (*jezeitlich*). Ogólnie, postawa stanowi intencjonalny kontekst i warunek „przedmiotowej ważności” treści przeżycia, gdzie przez „kontekst intencjonalny” rozumieć należy aktualne „nakierowanie na...”, czyli kontekst sensu, w jakim przejawiają się przedmioty, a przez „przedmiotową ważność” – zgodne z „nakierowaniem”, czyli kontekstualne znaczenie treści. Rozważając hermeneutyczny aspekt postawy, podkreślić jednak należy, że jej „propozycjonalność” jest u Heideggera jedną z derywatywnych modyfikacji pierwotnego związku intencjonalnego, co odzwierciedla również jego stosunek do języka. Język czy wypowiedź językowa pełni bowiem trzy podstawowe funkcje: ostensywną, predykatywną i komunikacyjną⁹. W pierwszej funkcji wypowiedź wskazuje aktualny kontekst przejawiania się przedmiotu, w drugiej ogranicza treściowo przedmiot do znaczenia kontekstualnego, a w trzeciej komunikuje znaczenie innym, umożliwiając wspólną jego re-

⁸ M. Heidegger *Prolegomena...*, s. 40.

⁹ M. Heidegger *Sein und Zeit*, Niemeyer, Tübingen 1993, s. 154-155.

alizację we wskazanym kontekście. Hermeneutycznie rozumiana wypowiedź językowa jest „komunikującym określającym wskazywaniem”¹⁰ – treść komunikatu ma znaczenie kontekstualne, a kontekst wyznaczony jest przez postawę intencjonalną. Wspomniany kontekst jest niezbywalny („bycie-w-świecie”), a jako że dotyczy egzystencjalnie podstawowego („powszedniego”) sposobu realizacji („bycia”) znaczeń, to Heidegger rozpatruje go jako ontologiczną strukturę egzystencjału „troski”. „Troska” – formalnie lub metodycznie wskazywana przez takie pojęcia podstawowe, jak „egzystencja”, „rozumienie bycia”, czy przede wszystkim *Dasein* („byt, któremu w jego byciu chodzi o to bycie”¹¹ – rozwija strukturalną całość schematyzującą intencjonalność indywidualnej sytuacji ludzkiej (*Dasein*). Intencjonalność, stwierdza Heidegger, „nie jest własnością dodaną do postrzeżenia, która by mu w pewnych przypadkach przysługiwała, lecz postrzeżenie jako takie jest intencjonalne z d o m u (*von Hause aus*) ...”¹². „Z domu” znaczy tu zapewne „z pochodzenia”, z genezy, stąd postrzeżenie jest intencjonalne – jest przeżyciem, gdy uwzględnia warunek zrozumiałości swojej własnej treści, tj. aprioryczną względem treści formę jej ujęcia, czyli, ostatecznie, omawianą postawę, wyznaczoną przez motywujące przekonania oraz przez tendencje i dążenia. Intencjonalny stosunek, leżący u podstaw postawy propozycjonalnej, przyjmuje u Heideggera postać związku między daną już z góry (*a priori*, „z domu”), motywującą wiedzą „źródłową” (później „rzucenie”), a dążeniem czy tendencją (zwanymi później „projekcją”) do rozumiejącej realizacji, aktualizacji czy „uprzedmiotowienia” zrozumiałej treści przeżyciowej.

Charakter związku zachodzącego między motywami i tendencjami, czy bardziej współcześnie – między przekonaniem i pragnieniami, omawia Heidegger na przykładzie „najbardziej codziennego rodzaju postrzeżenia”, zwanego też postrzeżeniem „naturalnym”, ponieważ dotyczy tego, „jak w nim żyje, kiedy poruszam się we własnym świecie”¹³. U Heideggera konkretne „postrzeżenie naturalne” odzwierciedla podstawową cechę intencjonalności – spontaniczną aktywność. W przypadku działań codziennych, podczas których „obecność przedmiotu” dezorientuje – odwraca bowiem uwagę od tego, co już zrozumiane, a co działania te motywowało – spontaniczna aktywność postrzeżenia naturalnego obecność tę zawiesza, bierze w nawias, słowem, redukuje do apriorycznego kontekstu intencjonalnego. Kontekst intencjonalny, jako kontekst możliwych sposobów ujęcia „przedmiotu”, wskazuje niezależne od niego, i w tym sensie autonomiczne, znaczenie jego przejawiania się, a wyznaczony jest przez egzystencjalnie podstawowe „rzucenie” i „projekcję”. Tak zarysowana „podstawowa sytuacja działań”, nazywanych przez Heideggera również „działaniami źródłowymi” (*Urhandlungen*) czy proto-

10 Tamże, s. 156,

11 Tamże, s. 12.

12 M. Heidegger *Prolegomena...*, s. 40.

13 Tamże, s. 37.

działaniami, odpowiada holistycznej sytuacji rozumienia, w której sprzężenie zwrotne przekonań motywujących („rzucenia”) z tendencjami, pragnieniami i dążeniami („projekcja”) pozwala wyeksponować, czy „wyłożyć” (*auslegen*) aktualne znaczenie treści przeżywanego dla nas. W intencjonalnym kontekście proto-działań, „obecność przedmiotu” (*Vorhandenheit*) – jako znaczenie napotkanej rzeczy – jest wtórne, pochodne względem jej „poręczności” (*Zuhandenheit*). Służebność, aplikowalność, stosowność jest pierwotniejsza od obecności.

W radykalno-hermeneutycznym ujęciu Heideggera każda ludzka sytuacja, jako sytuacja działań, obciążona jest pierwotnie indywidualnymi, „indeksykalnymi” cechami, takimi jak: „tu oto”, „teraz”, „ażeby”. Cechy te pełnią funkcje tzw. „wskazówek formalnych” (*formale Anzeige*), jednak ich „formalne” znaczenie różni się od tradycyjnego, zgodnie z którym odnośna procedura – „formalizacja” – wiąże się z konkretnym „co”, którym jest określany przedmiot. W wyniku tradycyjnie pojmowanej formalizacji (jak na przykład u Leibniza), „przedmiot” „postrzegany” był w ramach teorii „ontologii formalnej” (*mathesis universalis*), gdzie kontekst przedmiotu, tzw. „przedmiotowość”, abstrahuje od warunków, a tym samym też od sposobu jego ujęcia. „Zmatematyzowanemu” obiektowi teoretycznemu ontologii formalnej, rozpatrywanemu w oderwaniu od kontekstu intencjonalnego, a więc bez jego „sensu relacyjnego” (*Bezugssinn*), przeciwstawia Heidegger „rzecz-narzędzie”, która jest uprzedmiotowieniem „uprzedniej wiedzy” (*Vorstruktur des Verstehens*), postrzegana jest zatem w kontekście jej „poręczności”, w której działanie decyduje ostatecznie o jej znaczeniu. Zaproponowane przez Heideggera nietradycyjne pojęcie formalizacji dotyczy takiego odniesienia do rzeczy, które, z jednej strony, motywowane jest rozumiałym z góry (wstępnie, prowizorycznie) kontekstem jej dotychczasowej stosowalności (*Bewandtnis*), a z drugiej, aktualnym kontekstem jej możliwych zastosowań, który otwiera na przyszłe możliwe znaczenia. Innymi słowy, w wyniku formalizacji dochodzi do „sfenomenalizowania” wszelkiego doświadczenia, tzn. do wskazania i przywrócenia ścisłego związku między jego dwoma tradycyjnymi elementami, tj. między stanowiącym treść przedmiotową obiektem odniesienia („co” – *Gehaltssinn, intendum*) i odniesieniem przedmiotowym („jak” – *Bezugssinn, intentio*), które tylko dla potrzeb refleksji teoretycznej rozpatrywane są oddzielnie.

Jak już wspomnieliśmy, o intencjonalności postrzeżenia nie decyduje ani *intentio*, ani *intendum*, lecz trzeci kierunek sensu, zwany sensem „aktowym” (*Vollzugssinn*) lub „spełnieniowym” (jeśli rozważać go w terminach filozofii Husserla) czy „aktualizującym” (jeśli ujmować go w terminach filozofii Arystotelesa). Ów trzeci, obok postrzegania (*Wahrnehmen*) i tego, co postrzeżone (*Wahrgenomene*), kierunek sensu intencjonalnego percepcji ma więc charakter czynny i przyjmuje postać aktywnej postawy. Do postawy należy zatem działanie, które w aktualnym kontekście realizuje znaczenie przeżycia. Działaniowy czy performatywny sens przeżycia określa Heidegger trudno przetłumaczalnym terminem *Wahrnehmenheit*, który odnosi się do wszystkiego, co do tej pory postrzeżone i przeżyte, a co, jak na przykład narzędzia, instytucje czy – ogólnie – obiekty

kulturowe, stanowi uprzedmiotowienie minionych przeżyć – zastane znaczenia, których struktura wzajemnych relacji (*Bedeutsamkeit*) odzwierciedla historycznie wcześniejsze odniesienia przedmiotowe. Przeżycie dotyczy więc minionych przeżyć („rzucenie”), a ich kontekst – zawsze już apriorycznie dokonany (*apriorisches Perfekt*)¹⁴ – projektowany jest na przyszłość za pomocą aktualnego „nakierowania na...” (*Woraufhin*), kierunku, celu czy teleologii ludzkiego życia. Skoro więc założyć można, iż „życie bez przyszłości” pozbawione jest też sensu, to również postrzeżenie bez warunkującego go kontekstu, a więc całkowicie „nienaturalne”, okaże się niezrozumiałe. Wyrazem zrozumienia kontekstualnego znaczenia treści przeżywanego jest spontaniczna performacja, która możliwa jest jedynie przy założeniu ścisłego związku między „co” i „jak”, a więc pod warunkiem, iż uwzględnia się ten podstawowy fakt, że treść przedmiotowa – obiekt odniesienia – dostępna być może w działaniu tylko za pośrednictwem istniejących już sposobów jej ujęcia – minionych odniesień przedmiotowych. Obiekt jest przedmiotowo ważny wtedy jedynie, gdy można go użyć w sposób sprzyjający działaniu zgodnemu z motywami (przeszłość) i tendencjami (przyszłość). Właściwe znaczenie treści przeżyciowej wyraża więc postawę intencjonalną, a nie treść przedmiotową, obejmuje zatem warunkujący je związek między przekonaniem i pragnieniami – związek, którego „uprzedmiotowieniem” jest powszednia performacja.

Aprioryczny charakter związku (motyw-tendencja, wrzucenie-projekcja, przekonania-pragnienia), wskazuje formalnie, czyli „nieobiektywizująco”, jak mówi Heidegger, na jednoznaczność cechującą działania, których spontaniczność jest wyrazem za każdym razem chwilowego – przez czas jakiś ważnego – rozumienia ich intencjonalnego kontekstu. Działania takie nazywa Heidegger „zdecydowanymi” (*Entschlossenheit*), to znaczy otwartymi i skierowanymi na „aktualną, faktyczną możliwość” sposobu (sensu) bycia, który byłby zgodny ze zrozumianym kontekstem. Aby uchwycić historyczny sens aprioryczności, czyli ontologicznego pierwszeństwa związku przed treścią przedmiotową czy relacji przed jednostkowo obecnym obiektem, Heidegger przywołuje argumenty temporalne, zgodnie zresztą z jego przewodnią ideą wyrażoną w *Byciu i czasie*. Idea przewodnia – w sformułowaniu ogólnym – głosi, że „czas jest metatezą bycia”. Skoro „bycie” można zrozumieć dzięki czasowi, to istnieć musi jakieś rozumienie czy „wiedza źródłowa” (*Urwissenschaft*)¹⁵, zwana też przez Heideggera „poznaniem ontologicznym”, której nie obejmuje ani poznanie przekonań, ani poznanie pragnień, ponieważ motyw nie jest ani przyczyną, ani skutkiem tendencji. Wspomniana „wiedza źródłowa” dotyczy czasu proto-działań, tj. momentu „zdecydowania”, spontaniczności i otwartości, a więc rozumienia praktycznego.

¹⁴ M. Heidegger *Sein und Zeit*, s. 85.

¹⁵ M. Heidegger *Zur Bestimmung der Philosophie*, herausg. von B. Heimbüchel, w: *Gesamtausgabe*, bd. 56/57, Klostermann, Frankfurt/Main 1987.

„Źródłowy” związek między przekonaniem i pragnieniem zrozumieć więc można przy tzw. „kairolologicznym” pojęciu czasu, gdzie „chwila” (*kairos*) odnosi się ogólnie do sposobu, na jaki dany jest kontekst przeżycia „zniewalający i nakładający” do działania. Retoryczny rodowód tego pojęcia chwili pozwala postrzegać ów kontekst jako ściśle związany z retorycznymi figurami miejsca i czasu, w którym działania rozpatrywać należy wraz z ich czasoprzestrzennymi okolicznościami. Przy czym, podobnie jak figury czasu nie służą opisowi chronologii zdarzeń fizycznych, tak też figury miejsca nie odnoszą się najpierw do przestrzennej lokalizacji obecnego obiektu – określenia miejsca i czasu dotyczą raczej kontekstu czy postawy, w których działanie jest podejmowane. Czas i przestrzeń nie są zatem określeniami fizycznymi, lecz mentalnymi, czy – bardziej odpowiednio do ontologii fundamentalnej, dla której metodą jest fenomenologia *Da-sein*, czyli „wykładnia”¹⁶ – hermeneutycznymi, określają więc sposób rozumienia, a nie to, co zmysłowo postrzegane. Retoryczno-kairolologiczne znaczenie „chwili” („okamgnienie”) dotyczy takiego sposobu rozumienia konkretnych okoliczności, który antycypuje działanie.

Przytoczony przez Heideggera przykład „postrzeżenia naturalnego” – „postrzeżenie krzesła, które zastaje, wchodząc do pokoju, i które odsuwam, ponieważ stoi mi na drodze” – trzeba więc rozumieć zgodnie z powyższym znaczeniem „chwili”. W tej „chwili” treść przedmiotowa przeżycia – obecność krzesła – uchwytana jest w warunkującym jej postrzeżeniu kontekście intencjonalnym. Kontekst ten, zgodny z podstawowym nakierowaniem, a więc z postawą intencjonalną, sprawia, iż treść przedmiotowa (*intendum*) postrzegana jest (*intentio*) jako „przeszkoda na drodze”. Kontekstualne znaczenie „obecności krzesła” jako przeszkody – „zawalidroggi” – ujawnia jego faktyczną „nieporęczność”, której, mówiąc kolokwialnie, „nie widać” ani w postrzeżeniu, ani w tym, co postrzeżone. Aby dostrzec „nieporęczność” krzesła, niezbędne jest to, „z uwagi na co” nie jest ono poręczne, a decyduje o tym aktualne nakierowanie, które nazwaliśmy kontekstem intencjonalnym. Dlatego działanie, niezbędne do usunięcia przeszkody, nie wynika z refleksji nad „wizdzeniem” treści przedmiotowej przeżycia, stanowi natomiast spontaniczno-praktyczny moment jego strukturalnej jedności. Innymi słowy, przedrefleksyjne proto-działanie nie służy rozpatrywaniu i analizowaniu obiektu, lecz odsłonięciu tego, co obecność przeszkody przesłania, czyli podstawowego nakierowania – postawy intencjonalnej. Jako aktywność, która – rozjaśniając kontekst intencjonalny – pozwala orientować się w świecie przeżywanym, spontaniczna praktyka (odsunięcie krzesła) należy do treści przeżycia, jest czynnym momentem postawy, której urzeczywistnienie stanowi cel przeżycia.

Heidegger podważa więc przede wszystkim tradycyjnie receptywny charakter doświadczenia – przeżywający nie jest indywidualnym podmiotem empirycznym, który bezinteresownie przygląda się obiektowi, by następnie nadać mu formę pojęciową. Przeżywający działa (usuwając przeszkodę), a tym samym projektuje

¹⁶ M. Heidegger *Sein und Zeit*, s. 37.

możliwe (niesprzeczne) w aktualnym kontekście sposoby działań – proto-działanie pełni funkcję konstytutywną dla znaczenia treści przeżycia. Ponadto, spontaniczne proto-działania, jako treść przeżycia intencjonalnego (co Heidegger ilustruje przykładem halucynacji, gdzie brak obecności obiektu fizycznego nie pozbawia przeżycia treści), destrukuuje tradycyjne rozróżnienie na receptywność doświadczenia i spontaniczność myślenia, podważa bowiem metafizyczne założenie, że element psychiczny (myślenie) sam narzuca się temu, co fizyczne. W efekcie, skoro „naturalnego postrzeżenia” krzesła nie można interpretować tak, jakby psychicznym procesom zachodzącym „wewnątrz” świadomości odpowiadał „na zewnątrz” fizyczny obiekt, to podważony zostaje psychofizyczny dualizm rzeczywistości uświadamianej (podmiotowej) i rzeczywistości poza świadomością (obiektywnej). Co więcej, krzesło, którego obecność nie mieści się w intencjonalnym kontekście sytuacyjnych powiązań, a więc krzesło jako izolowany, indywidualny obiekt, okazuje się teoretycznym konstruktem, wyabstrahowanym *ex post* z codziennego, „zwyčajnego sposobu obchodzenia się z rzeczami”. Wyrwany z kontekstu obiekt, rozłożony na niepodzielne dalej „granulki faktów”, staje się „przedmiotem” opisu, z którego wyprowadza się zdania o obiektywnie istniejących przedmiotach fizycznych. Hermeneutyczna koncepcja przeżycia jest wolna od takiego metodycznego solipsyzmu, ponieważ rozpatruje postrzeżenie w najbardziej codziennym, faktycznym i dlatego powszechnym kontekście „Się”, a więc na elementarnym poziomie intersubiektywności.

Jeśli „codzienną” postawę intencjonalną, nadającą sens codziennym działaniom, wyrazić można w „opisie mentalnym”, to spełnione muszą być podstawowe funkcje wypowiedzi – „komunikujące określające wskazywanie”. Zanim jednak komunikat przyjmie postać wypowiedzi językowej, zawierającej postawę propozycjonalną, znaczenie treści przeżywanego wskazać można zwykłym działaniem, którego jednoznaczność nakierowania nie pozostawia żadnych wątpliwości, „o co właściwie chodzi” w działaniu i jakie jest pełne znaczenie przeżycia. Spontaniczna, „każdorazowochwilowa” praktyka, posługując się „rzeczami-narzędziami”, tj. uprzedmiotowioną „wiedzą uprzednią”, informuje bowiem, po pierwsze, w jakim stopniu rozumiane zostały dotychczasowe „odniesienia do bytu”, czyli kategorie proto-działań („egzystencjały”). Wyrazem takiego zrozumienia są te zdecydowane działania, które służą rozjaśnieniu kontekstu intencjonalnego (zwanego też później, od 1925 roku, „egzystencją”) – podstawowej postawy, jaką przyjmuje „Się” w działaniach codziennych. Po drugie, odsłaniając podstawową relację intencjonalną, działania takie dotyczą też drugiego, obok „uprzedniej wiedzy”, członu tej relacji: zmierzają w kierunku wskazanym przez aktualną postawę, służą projekcji możliwych w aktualnym kontekście znaczeń, a więc otwierają na nowe przeżycia.

Tym samym, na koniec, hermeneutyczna koncepcja przeżycia – w obydwu omawianych przypadkach wsparta na relacji intencjonalnej – przyjmuje charakter intencjonalny, treść przedmiotową (opis fizyczny) traktując jako informację, której znaczenie zależne jest od aktualnego kontekstu intencjonalnego. Narzucającemu się w tym miejscu zarzutowi subiektywności treści przeżywanego, tj. zna-

czenia, koncepcja ta przeciwstawia elementarny poziom intersubiektywności, który u Diltheya zawiera się w zeksternalizowanych, powszechnie zrozumiałych ekspresjach życia, a u Heideggera w „otwartości Sie”, która staje się udziałem – dotyczy praktycznie – nie tyle wszystkich, ile każdego (*Da-sein*). W radykalnej wersji, co uwidocznili się na przykładzie Heideggera, hermeneutyczna koncepcja przeżycia pozwala mówić o przedmiotowej ważności treści przeżywanego nawet pod nieobecność treści przedmiotowej. Przypadki takie (halucynacja, błędne postrzeżenie) ujawniają nie tylko niezależność postrzeżenia w przeżyciu od obecności obiektu, ale nade wszystko podkreślają autonomię intencjonalnego nakierowania, a więc niezależność postawy od tego, „co widać”. Również zatem złudzenie optyczne może być treścią przeżywaną, nawet jeśli realny obiekt nie został faktycznie postrzeżony. Skoro więc postawa intencjonalna nie wymaga obecności obiektu, to o znaczeniu treści przeżywanego decyduje „kairologiczny moment”, w którym „uprzednia wiedza” („rzucenie”), uprzedmiotowiona w „rzeczach-narzędziach”, często bez pośrednictwa obiektu, otwiera („projekcja”) nowe, praktycznie gotowe do podjęcia możliwości działań, w tym również działań językowych. W radykalno-hermeneutycznej koncepcji przeżycia możliwe jest zatem, aby pod „nieobecność” stanu rzeczy postawa propozycjonalna wyrażała, tj. wskazała, określiła i zakomunikowała ten moment przeżycia, który znacząco wpłynął na przeżywanego, a który od początku swej filozoficznej kariery Heidegger nazywał „wydarzeniem” (*Ereignis*)¹⁷.

Abstract

Norbert LEŚNIEWSKI,
Adam Mickiewicz University (Poznań)

Hermeneutics of experience

This article is based on two main concepts of hermeneutic experience (Dilthey's and Heidegger's approaches). The issues discussed concern, among other things, the question of relation between the experiencing subject's attitude and the content being experienced. The latter (objective importance) is rendered discernible from the objective content. In effect, the intentionality-based hermeneutic concept of experience reveals its basic feature: not only is daily experience independent as to content from a physical description of presence of a real object, but moreover, it constitutes the condition for soundness of the same.

¹⁷ M. Heidegger *Zur Bestimmung...*, s. 15.

Monika BAKKE

Między nami zwierzętami. O emocjonalnych związkach między ludźmi i innymi zwierzętami

To, że niektórzy ludzie mają bzika na punkcie zwierząt, nie świadczy o tym, że sam temat jest niepoważny... Nie jesteśmy bardzo podobni do zwierząt: my jesteśmy zwierzętami.

Mary Midgley¹

W naszym obszarze kulturowym emocjonalne relacje między ludźmi a innymi zwierzętami są najczęściej całkowicie zdeterminowane przez głęboko zakorzeniony antropocentryzm² wyrastający z tradycji judaistycznej i antycznej, wzmocniony następnie przez chrześcijaństwo i filozofię nowożytną³ z jej negatywnym apogeum, które można odnaleźć w tekstach Kartezjusza i jego uczniów. Francuski filozof uważał bowiem iż tylko ludzie mają życie emocjonalne, co wyraża się przez śmiech, rumieniec, bladość, lzy etc., natomiast zwierzętom, będącym na swój sposób wyłącznie doskonałymi maszynami, niedysponującymi jednak życiem ducho-

¹ Cyt za: J.M. Masson, S. McCarthy, *Kiedy słonie płaczą. O życiu emocjonalnym zwierząt*, Książka i Wiedza, Warszawa 1999, s. 60.

² Postawa ta zwana jest również szowinizmem gatunkowym; termin ten został zaproponowany przez Richarda D. Raydera w 1970 roku.

³ Syntetyczne ujęcie historii antropocentryzmu można znaleźć na przykład w książce Petera Singera *Wyzwolenie zwierząt*, przeł. A. Alichniewicz, A. Szczęsna, PIW, Warszawa 2004; natomiast szersze i ciekawe omówienie stanowi książka Gary'ego Steinera *Anthropocentrism and Its Discontents. The Moral Status of Animals in the History of Western Philosophy*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh 2005.

Bakke Między nami zwierzętami

wym, odmawiał zdolności przeżywania emocji. Poglądy te okazały się dla zwierząt straszliwe w skutkach, szczególnie w czasach popularności wiwisekcji, gdy wycie katowanego zwierzęcia interpretowano podobnie jak dźwięk uderzonej sprężyny. Darwin, rzecz jasna, nie podzielał kartezjańskich poglądów jakoby emocje przynależały wyłącznie do świata ludzi. W dziele pt. *O wyrazie uczuć u człowieka i zwierząt* przestrzegał, że „dopóki uważać będziemy człowieka i wszystkie inne zwierzęta za istoty odrębne, dopóty istnieć będzie przeszkoda w naturalnym pragnieniu możliwie najlepszemu zbadaniu przyczyn ekspresji”⁴. A zatem zwierzęce i ludzkie emocje tworzą ciągłość, a „ten, kto na podstawie ogólnych zasad przyjmuje, że budowa i zwyczaje wszystkich zwierząt rozwijały się stopniowo, ujrzy całe zagadnienie ekspresji w nowym, zajmującym świetle”⁵. Posługując się metodą porównawczą w studiach nad emocjonalną ekspresją różnych gatunków nie-ludzkich zwierząt, ale też niemowląt, szaleńców i przedstawicieli ludów pozaeuropejskich⁶, Darwin doszedł do wniosku, że niektóre formy ekspresji emocji są instynktowne i wrodzone – mają więc charakter dziedziczny – a zatem nie różnią się też międzykulturowo.

W drugiej połowie dwudziestego wieku etnologowie i psychologowie zwierzęcy dołączyli do tych filozofów, którzy od stuleci podejmowali temat uczuciowego życia zwierząt, łączyli ponadto tę zdolność z kwestią ich świadomości i inteligencji. Jednakże prace badawcze w tym zakresie spotykają się często z zarzutem antropomorfizmu, podobnie jak wspomniana już fundamentalna praca Darwina *O wyrazie uczuć u człowieka i zwierząt*, gdzie odnajdujemy na przykład stwierdzenie: „nawet owady wyrażają gniew, grozę, zazdrość i miłość...”⁷. Jednak zarówno tradycyjnie pomyślany antropocentryczny świat, przed którym przestrzegał Darwin, jak i nowszy świat kulturowego konstruktoryzmu są właściwie wszystkim, co znamy i w czym zamieszkujemy. Trudno więc bagatelizować rozpowszechniony sceptycyzm wobec możliwości wglądu w świat zwierząt i ich emocji, podzielany między innymi przez Briana Massumiego, który uważa, że

nie ma sensu badanie relacji ludzi i nie-ludzi, jeśli to, co nie-ludzkie jest tylko konstruktem ludzkiej kultury lub inercji. Koncepcje natury i kultury wymagają poważnego pracowania w taki sposób, żeby nieredukowalną inność nie-ludzkiego wyrazić w jej aktywnym związku i poprzez związek z człowiekiem i *vice versa*. Pozwólmy materii być materią, mózgom mózgam, meduzom meduzami a kulturze być naturą w nieredukowalnej nieokreślonej różnicy.⁸

⁴ K. Darwin *O wyrazie uczuć u człowieka i zwierząt*, przeł. Z. Majnert, K. Zaćwilichowska, przedm. W. Szewczuk, PWN, Warszawa 1988, s. 42.

⁵ Tamże.

⁶ Darwin uważał, iż właśnie u nich wyraz emocji jest najbardziej wyraźny, niehamowany przez obyczaje.

⁷ K. Darwin *O wyrazie uczuć...*, s. 373.

⁸ B. Massumi *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*, Duke University Press, Durham & London 2002, s. 39.

Jednakże wielu badaczy zachowań zwierzęcych nie domaga się radykalnych zmian, uważając, że antropomorfizacja może być wręcz pomocna i, jak pisze James Serpell, znajduje ona zastosowanie nawet wśród zwolenników psychologii eksperymentalnej i zoopsychologii behawiorystycznej: „Metody tej używamy zazwyczaj, interpretując i przewidując zachowania naszych bliźnich. Ponieważ jesteśmy zwierzętami i ze zwierzętami dzielimy wiele uczuć i motywacji, możemy także posługiwać się nią, chcąc zrozumieć i przewidzieć ich działania”⁹.

Wzrastające badawcze zainteresowanie uczuciowym życiem zwierząt i jego wewnątrzgatunkowymi przejawami idzie w parze z krytycznym zainteresowaniem międzygatunkowymi relacjami, w jakie wchodzi ludzie. Sprzyjający kontekst dla tych przemian stworzony został już w ubiegłym stuleciu przez ruchy ekologiczne – szczególnie te o charakterze nieantropocentrycznym, jak na przykład ruch wyzwolenia zwierząt i różne formy ekologii głębokiej¹⁰. Powoli – ale zasadniczo – zmienia się więc świadomość i język, jakim operujemy w odniesieniu do życia psychicznego innych zwierząt, czego wyrazem jest na przykład rozpatrywanie doświadczanego przez zwierzęta bólu nie tylko w kategoriach cierpienia fizycznego, ale i psychicznego. Poszukujemy więc tego, co nas ze światem innych zwierząt łączy, a nie dzieli, czyli raczej ciągłości i symbiozy, a nie totalnej i nieredukowalnej różnicy. W humanistyce antropocentryzm słabnie – jest to proces powolny, lecz jednak wyraźny.

Choć obecnie nie kwestionujemy już istnienia emocjonalnego życia zwierząt, co na poziomie światopoglądowym nieco łagodzi różnicę między „nami” a „nimi”, jednak sposób, w jaki nasze związki z innymi zwierzętami są praktykowane i przedstawiane (co samo też stanowi część tej praktyki), zmienia się niezwykle opornie i w dużej mierze nadal wpisuje się w głęboko zakorzenione antropocentryczne schematy. Dwie najczęstsze i jednocześnie skrajnie odmienne postawy emocjonalne wobec innych zwierząt, którymi się tu zajmę, to z jednej strony pozorne międzygatunkowe przybliżenie, a właściwie wtłoczenie zwierząt w schematy swoiście międzyludzkich relacji, nazywane też edypalizacją; z drugiej zaś strony – przekonanie o istnieniu totalnej, a zatem absolutnie nieredukowalnej różnicy między „nimi” a „nami”. Oba te stanowiska i wynikająca z nich praktyka mają charakter zgoła antropocentryczny.

Edypalizowanie zwierząt, czyli o niedźwiedziej przysłudze

Deleuze i Guattari w *Mille plateaux* wyróżniają trzy rodzaje zwierząt, wśród których jedną grupę tworzą „indywidualizowane zwierzęta, domowi ulubieńcy, sentymentalne i zedypalizowane, każde ze swoją historyjką «mój» kot, «mój»

⁹ J. Serpell *W towarzystwie zwierząt. Analiza związków ludzie-zwierzęta*, przeł. A. Szczęsna, A. Alichniewicz, PIW, Warszawa 1999, s. 193.

¹⁰ Zob. C. Merchant *Radical Ecology. The Search for Livable World*, Routledge, London–New York 2005.

pies...”¹¹. Ten powszechny proces „uczłowieczania” dość skutecznie chroni zwierzęta przed zjedzeniem, jednak nie produkuje sfery ich autonomii, a wręcz odwrotnie, wpisuje je w kulturowo aprobowane mechanizmy wykorzystywania ich przez ludzi dla własnych, emocjonalnie uwarunkowanych celów czy wręcz zachcianek. Klasycznym literackim przykładem antropomorficznego przedstawienia procesu edypalizowania zwierzęcia jest opisany przez Virginie Woolf przypadek Flusha – psa, którego związek z panną Barrett miał charakter wyrafinowany i zażyły, bowiem ona „kochała Flusha, a Flush wart był jej miłości”¹². Afekt ten trwał jednak tylko do momentu pojawienia się pana Browninga, bo czy pies mógł konkurować z poetą, sam nie będąc w stanie wypowiedzieć ani słowa? Niestety, całkowicie przegrywał z ludzkim konkurentem, bowiem – jak antropomorficznie ujmuje to Woolf – i dla samego Flusha stało się oczywiste, że „nigdy nie dzielił ich tak bezmierny, posępny dystans. Leżał pominięty: czuł, że mogło go wcale nie być. Panna Barrett nie pamiętała już o jego istnieniu”¹³.

Donna Haraway, wypowiadając się przeciw takim praktykom, kategorycznie stwierdza, iż zawsze „powinniśmy myśleć o zwierzętach jak o zwierzętach”, a nie jak o włochatych ludziach. Ale czy istotnie jesteśmy w stanie sprostać temu zadaniu? W książce *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness* Haraway zwraca uwagę na to, że znaczenie pojęcia towarzysza (*significant other*) nie jest ograniczone do człowieka – może z powodzeniem odnosić się do innego gatunku. Autorka uważa, że ludzkie oczekiwania bezwarunkowej miłości ze strony psów są oparte na błędnym przekonaniu, które jest krzywdzące zarówno dla psów, jak i ludzi, i prowadzi do mylenia psów z dziećmi, którymi one zdecydowanie nie są. Nie oznacza to jednak, że należałoby całkowicie porzucić emocjonalne związki z tymi zwierzętami. Haraway wyznaje bowiem, że dla niej „miłość do i między historycznie usytuowanymi psami i ludźmi jest cenna...”. Uzasadnia to w następujący sposób:

[...] w przeciwieństwie do wielu niebezpiecznych i nieetycznych projekcji obecnych w świecie Zachodu, które czynią z udomowionych psów kudłate dzieci, psy nie są na-

¹¹ Pozostałe kategorie to: „zwierzęta ze specyficznymi cechami i atrybutami [...] jak się je ujmuje w wielkich, świętych mitach [...] i w końcu bardziej demoniczne zwierzęta, sfery *affect animals*, które tworzą wielość (*multiplicity*), stawanie się”. Jednak ten podział nie jest ani definitywny, ani wykluczający. Każde zwierzę może dołączyć do każdej z wymienionych kategorii i poruszać się między nimi: „Zawsze istnieje taka możliwość, że dane zwierzę, wesz, gepard lub słoń, będzie traktowane jak zwierzę domowe, moja mała bestia. Jednak ekstremalnie z drugiej strony, jest również możliwe, że każde zwierzę może być traktowane w kategoriach sfery lub roju; [...] Nawet kot, nawet pies”. Cyt. za: G. Deleuze, F. Guattari *Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2003, s. 240–241.

¹² V. Woolf *Flush. Biografia*, przeł. M. Ryc, Wydawnictwo Alkazar, Warszawa 1994 s. 45.

¹³ Tamże, s. 53

szym odzwierciedleniem. To właśnie jest piękne w psach. Nie są ani projekcją, ani realizacją intencji, ani telosem czegokolwiek. Są psami, tzn. gatunkiem w obligatoryjnej, konstytutywnej, historycznej, proteinowej relacji z istotami ludzkimi. Ten związek nie jest szczególnie miły; jest w nim wiele marnotrawstwa, przemocy, obojętności, ignorancji i straty, ale też radości, inwencji, pracy, inteligencji i zabawy.¹⁴

Haraway podkreśla wyraźnie, że wymaganie od psa bezwarunkowej miłości jest dla niego tak samo trudne, jak wykonywanie jakiegoś innego zadania. Nawet jeśli w wielu przypadkach to współbucie okazuje się zadowalające i przyjemne dla obu stron, to stawia ono psy w sytuacji ryzyka, polegającego na tym, że jeśli nie wypełnią owego emocjonalnego oczekiwania, a raczej fantazji, mogą zostać porzucone¹⁵, bo to ludzie, a nie psy określają warunki tej relacji. Ponadto Haraway optuje za tym, aby w relacjach z psami koncentrować się nie tyle na trenowaniu ich, ile raczej na komunikowaniu się z nimi mimo oczywistej różnicy między naszymi gatunkami. W takim kontekście możliwe staje się postawienie pytania o „zwierzęce szczęście”, jak to czyni przywoływana przez Haraway trenerka psów i autorka książek o nich, Vicki Herne¹⁶. Szczęście to ma szansę pojawienia się dzięki dobrej komunikacji między partnerami: ludzkim i zwierzęcym, co wpływa na kształtowanie praw, jakie obie strony wzajemnie mają w swojej relacji. Prawa zwierząt czy prawa ludzi w stosunku do zwierząt nie są czymś z góry narzuconym, ale kształtowanym zawsze w konkretnych relacjach, zatem nie tylko człowiek ma liczące się oczekiwania wobec zwierzęcia, ale i zwierzę wobec człowieka. Należy dążyć do tego, aby nasze relacje opierały się na wzajemności.

Dzikość serc

W innych kategoriach rozpatrywać należy nasz emocjonalny stosunek do dzikich zwierząt, które tradycyjnie wpisane były w przestrzeń niedostępną, co oznaczało, że jeszcze nieskolonizowaną przez ludzi cywilizowanych. Przypomnijmy, że z antyku wywodzi się koncepcja dzikiej natury rozumianej jako przestrzeń wroga człowiekowi (cywilizowanemu), będąca siedliskiem nie tylko dzikich zwierząt, ale też i „dzikich” ludzi¹⁷. W romantycznej wizji świata natomiast dzika przyroda utożsamiona została już nie z wrogim obszarem, z ale dziewiczym terenem, które-

¹⁴ D. Haraway *The Companion Species Manifesto. Dogs, People, and Significant Otherness*, Prickly Paradigm Press, Chicago 2003, s. 11-12.

¹⁵ Por. tamże, s. 38.

¹⁶ Vicki Herne, *Horses, Hounds and Jeffersonian Happiness: What's Wrong with Animal Rights?*, <<http://www.dogtrainingarts.com>>.

¹⁷ Wyobrażenia na temat mieszkańców dzikich terenów zmieniały się historycznie, jednak długo i powszechnie uważano, że zamieszkiwane są również przez potwory, a także wrogie człowiekowi i przybierające najróżniejsze formy siły natury duchowej. Współczesną wersję mitu na ten temat dobrze oddaje tematyka i powodzenie filmu pt. *Blair Witch Project*.

go człowiek nie zdołał jeszcze zatruć swoją obecnością i dokąd może się udać, by odzyskać duchową równowagę. Obecnie miejsca chronione przed ingerencją człowieka, takie jak rezerwy przyrody, wpisują się właśnie w romantyczną koncepcję natury, podczas gdy koncepcję wrogiej natury projektuje się przede wszystkim na tzw. „miejską dżunglę”¹⁸. Zachowały się jednak miejsca naturalne, gdzie bezpieczeństwo człowieka bywa realnie zagrożone przez dzikie zwierzęta, trudne warunki klimatyczne etc. Jednak miejsca te nie wzbudzają już niegdysiejszego lęku, a raczej stają się wyzwaniem dla ludzi miejskich aglomeracji, którzy szukają tu rozrywki, podniety, a przede wszystkim bardziej samych siebie niż innych.

Przypadek Timothy’ego Treadwella, który tutaj przedstawię, nie spotkałby się z tak dużym zainteresowaniem i nie wywołałby tak wiele kontrowersji, gdyby nie zakończył się tragicznie. Historia ta została wielokrotnie opowiedziana w gazetach, książkach, a w końcu także przez Wenera Herzoga w filmie dokumentalnym zatytułowanym *Grizzly Man* (2005). Film zawiera własne materiały video nagrań przez tytułowego bohatera w czasie jego kilku kolejnych wizyt na Alasce, które są unikatową rejestracją jego życia wśród dzikich zwierząt, jak i trudno uchwytnych i emocjonalnie poruszających momentów z życia samych zwierząt, a szczególnie niedźwiedzi.

W nagłówku lokalnego dziennika „Anchorage Daily News” z 8 października 2003 roku czytamy: „Badacz dzikiej przyrody zabity i zjedzony przez niedźwiedzie, które kochał”. Jest to informacja sugerująca konfrontację emocjonalnie wrażliwej istoty, jaką jest człowiek, z nieczułymi i brutalnymi zwierzętami, które były zdolne zabić z „zimną krwią”. Ten niezwykle tendencyjny nagłówek oraz wiele innych, które pojawiły się w mediach po śmierci Treadwella, wyraźnie przepełnione są antropomorficznymi projekcjami, objawiającym się w sentymentalnym oczekiwaniu wzajemności i bezwarunkowej miłości, której wielu ludzi oczekuje od zwierząt domowych. Ta antropomorficznie skonstruowana opozycja miłości i śmierci oparta jest na przeciwstawieniu dzikiego cywilizowanemu, co stanowi fundament klasycznej koncepcji natury¹⁹. Mamy tu więc do czynienia z pomieszaniem romantycznej i klasycznej wizji natury, gdzie miłość reprezentuje najwyższą wartość ludzką, podczas gdy śmierć pojawia się jako oczywiste zło ulokowane w obszarze dzikiej, a zatem wrogiej natury. W ten oczywisty sposób antropocentryczna historia o przepaści dzielącej sferę ludzką od nieludzkiej została po raz kolejny powtórzona: dystans między „nimi” a „nami” musi być więc utrzymywany pod groźbą śmiertelnych konsekwencji.

¹⁸ Zob. A. Light *Urban Wilderness*, w: *Wild Ideas*, red. D. Rothenberg, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 1995.

¹⁹ A. White wskazuje na trzy elementy charakterystyczne dla klasycznej koncepcji dzikiej natury: 1. oddzielenie od tego, co ludzkie i cywilizowane; 2. dzikość mieszkańców – bestii; 3. wyższość cywilizowanego człowieka (*Urban Wilderness*, s. 197).

Niestety, również dokumentalny film Herzoga pt. *Grizzly Man* wpada w odwieczną antropocentryczną pułapkę postrzegania dzikiego zwierzęcia jako całkowitej, nieprzekraczalnej i wrogiej odmiennosci. Manipulując emocjami zarówno filmowanych rozmówców, jak i widzów, Herzog wyciąga wniosek, że sfera pozaludzka – dzikich zwierząt – jest związana z przemocą i śmiercią, a zatem powinna być unikana lub traktowana z dużą ostrożnością. Wyraźne podkreślanie antropofagii, a także kanibalizmu, który praktykują niedźwiedzie, ma u oglądających wywoływać uczucie wstrętu i tym samym umacnia antropocentryczne przekonania. Herzog, przypisując sobie szczególną rolę tego, który wie, rozumie i chroni ludzi przed fatalnym spotkaniem ze zwierzęcymi Innymi, pozwala sobie na odsłuchanie oryginalnego nagrania dźwiękowego rejestrującego moment śmiertelnego ataku niedźwiedzi. (Na filmie widzimy Herzoga słuchającego rejestracji, której wysłuchania nam, widzom, odmawia).

Podczas gdy Herzog sam najwyraźniej podziela klasyczną koncepcję natury wrogiej człowiekowi, jego filmowa interpretacja zachowania Treadwella w szczególnie sposób przywołuje koncepcję romantyczną, przejawiającą się tu w formie karykaturalnej – zarówno w naiwnym i sentymentalnym sposobie jej konceptualizowania, jak i w paternalistycznym sposobie traktowania dzikich zwierząt. Niektóre przekonania Treadwella są zupełnie absurdalne, jak na przykład oczekiwanie, aby drapieżniki żyły w pokoju ze swoimi ofiarami, a muchy „miały nieco szacunku” w kontakcie z martwym ciałem ulubionego i oswojonego przez niego lisa. Jeszcze bardziej problematyczne jest edypalizowanie dzikich zwierząt nie tylko poprzez osvajanie, ale też poprzez nadawanie im imion i tworzenie dla nich genealogii na ludzką modłę, co ujawnia się na przykład w opowieściach Treadwella o grupie dzikich niedźwiedzi. Posługuje się takimi sformułowaniami, jak „niedźwiedzie, które są ze mną” od wielu lat, „moi przyjaciele”, etc. Oswajając lub choćby nawet przyzwyczajając zwierzęta do ludzkiej obecności, oddawał im przysłowiową niedźwiedzią przysługę, narażając je na zagrożenie właśnie ze strony ludzi.

Herzog ujawnia jednak i taki materiał wideo, z którego wynika, że Treadwellowi udaje się zapominać o konwencji filmu przyrodniczego, a jednocześnie także i o swojej historii, której opowiadanie miał kontynuować. W tych momentach podąża za impulsem, nie zważając ani na zapis kamery, ani czytelność przekazu – wchodzi w takie interakcje ze zwierzętami, których forma wykracza całkowicie poza konwencję filmu przyrodniczego. Takie momenty, a raczej materiały, nieczęsto są ujawniane przez reżysera, być może jednak jest ich po prostu niewiele w rejestracjach pozostawionych przez samego Treadwella. Wszakże już na podstawie tych nielicznych pęknięć w konwencji można się domyślać intensywności przeżyć wolnych od skonwencjonalizowanych emocji generowanych przed kamerą dla przyszłych odbiorców. Te momenty swoistej ucieczki są wynikiem bezpośredniej reakcji na zwierzęta, których obecność bywa zupełnie przypadkowa. Nie ma tu mowy o obojętności, jak to ujmuje Braidotti, „nie racjonalność się tu liczy, ale raczej afektywność... To zakłada, że główny mechanizm działania podmiotu stanowi eks-

presja jego lub jej najbardziej wewnętrznego rdzenia, którym jest afektywność i zdolność do wchodzenia w relacje”²⁰. I tak, ten niezaprzeczalny związek z dzikimi zwierzętami i upór, by żyć blisko nich w ich naturalnym środowisku, zaprowadziły Treadwella do świata, w którym trudno było przeżyć, ale bez którego nie dało się już żyć.

Apetyt na innych

Jedzenie często wiąże się z odbieraniem życia, zatem pytania, kto i co je, ewentualnie kogo, ale też kiedy i gdzie – mogą wzbudzać wiele emocji. Ważna staje się różnica między tym, co jest jadalne, a tym, co uznajemy za jedzenie, a to właśnie, jak zauważa Glenn Kuehn, odzwierciedla sposób, w jaki definiujemy samych siebie: „W tym kontekście jedzenie wskazuje nam, co myślimy o tym, kim jesteśmy i czym chcielibyśmy być”²¹. Treadwell na własne życzenie i z pełną świadomością podejmował ryzyko bycia zjedzonym, co powodowało, iż jego życie nabierało intensywności. Wybór zamieszkania wśród niedźwiedzi przywiódł go na granicę życia i śmierci, na której z powodzeniem balansował przez lata, a ciągle cień śmierci – paradoksalnie – opóźniał śmierć. To właśnie ciągła bliskość śmiertelnego zagrożenia pozwalała mu działać, dawała poczucie pełni życia, działając w sposób podobny do każdego groźnego uzależnienia, które w istocie pozwala uzależnionemu żyć dalej – by raz jeszcze zażyć, wypić, zagrać etc. Jak pisze Braidotti, „bliskość śmierci podtrzymuje życie, nie w transcendencji, ale raczej w radykalnej immanencji życia po prostu, tu i teraz, tak długo, jak się da i tyle, ile się da”²². Treadwella potencjalnie śmiertelne spotkania ze zwierzętami nie wyczerpywały, a wręcz odwrotnie, dodawały mu sił życiowych, dostarczały radości, a nawet przyjemności. „Cokolwiek pozwala ci przetrwać dzień”²³, jest w porządku – pisze Braidotti, co w przypadku Treadwella oznaczało właśnie życie wśród niedźwiedzi. Każdy dzień stawał się więc tym przedostatnim, aż do dnia śmierci, długo odwlekanego, ale zawsze oczekiwanego. Mimo to śmiertelne spotkanie ze zwierzęciem okazało się zaskakujące, przerażające, afektywne. Inaczej niż poprzednie przedostatnie spotkania, to finalne nie miało nigdy zostać skontekstualizowane i opowiedziane przed kamerą. Rozegrało się na poziomie afektu i pozostało na poziomie afektu, który jak pisze Massumi, jest „sytuacyjny: pełnią wydarzeń wkracza w kontekst”²⁴.

²⁰ R. Braidotti *Transpositions. On Nomadic Ethics*, Polity Press, Cambridge 2006, s. 205.

²¹ G. Kuehn *Dining on Fido. Death, Identity, and the Aesthetic Dilemma of Eating Animals*, w: *Animals and Pragmatism*, red. E. McKenna, A. Light, Indiana University Press, 2004, s. 245.

²² R. Braidotti *Transpositions...*, s. 211.

²³ Tamże, s. 205.

²⁴ B. Massumi *Parables for the Virtual...*, s. 28. W przeciwieństwie do emocji, które Massumi definiuje jako „subiektywną treść, socjolingwistyczne umiejscowienie

W perspektywie zaprezentowanej przez media Treadwell zginął straszną śmiercią. Na czym więc opierał się ów horror? Uczucie tak silne, że pociągnęło za sobą kolejne niedźwiedzie ofiary i kazało ludziom zabić zwierzęta, aby z ich ciał wydobyc ciała własnego gatunku (wraz z Treadwellem zginęła również jego partnerka) po to, by w końcu i tak je skremować, a prochy rozrzucić w miejscu, gdzie dokonał się akt inkorporacji. Zupełnie niepotrzebne zabicie niedźwiedzi uwypukla tylko siłę tabu ludożerstwa. Jak widać, formy cielesnego obcowania ze zwierzętami są kulturowo ściśle określone i silnie kontrolowane, a inkorporacja, jaką jest zjedzenie, ograniczona jest jednostronnie – tylko ludzkie zwierzęta mogą spożywać ciała innych zwierząt. Nie ma tu mowy o żadnej symetrii, a już sama myśl o niej jest dla ludzi przerażająca. Tym bardziej, w przypadku zaistnienia antropofagii, ludzie muszą dołożyć wszelkich starań, aby swoje ciało oddzielić od ciała nie-ludzkiego. Bowiem jak pisze Alphonso Lingis

tylko my nie jesteśmy zjadani, stanowimy niewymienną wartość, kosmiczną godność. My pogrzebaliśmy nasze trupy poza zasięgiem padlinożernych zwierząt, psów i hien; zamknęliśmy je w kamiennych mauzoleach i żelaznych trumnach; zmumifikowaliśmy je i nasaczyliśmy formaliną, aby nie stały się pożywieniem dla larw, lub skremowaliśmy, by uczynić je niejadalnymi nawet dla bakterii.²⁵

Treadwell był jednak kimś więcej niż tylko społecznym nieudacznikiem i niedźwiedzim wariatem, bowiem stał się częścią procesu, który wykraczał poza wszelkie własne doświadczenie – procesu stawania się innym-niż-człowiek. Został on zainicjowany – można by powiedzieć, że Treadwell zaraził się nim – podczas bezpośrednich kontaktów z niedźwiedziami w czasie pobytu na Alasce. Jak sam przyznawał, kiedy zetknął się ze zwierzęcym światem, został przez niego wciągnięty i zainfekowany, podążył więc w głąb za swoją pasją. Jednak inaczej niż to było w przypadku Gregora – bohatera *Metamorfoz* Kafki, którego stawanie się zwierzęciem było powstrzymywane przez działanie re-edypalizujących sił²⁶, co ostatecznie zakończyło się jego śmiercią – w przypadku Treadwella śmierć nie następuje z powodu braku odwagi, by przejść na drugą stronę, lecz wręcz odwrotnie. Apetyt na coś/kogoś opiera się na chęci pochłonięcia lub bycia pochłoniętym, na nieodpartej potrzebie mieszania się, fuzji, konfuzji, a zatem na woli zatracenia siebie.

Przykłady ludożerstwa zawsze budziły grozę, nawet jeśli w rzeczywistości nie są zbyt częste. Jednak wykreowane przez produkty kultury masowej takie, jak na

jakości doświadczenia, które od tego momentu jest definiowane jako osobiste. Emocja to zakwalifikowana intensywność, konwencjonalny, konsensualny punkt wprowadzenia intensywności w semantycznie i semiotycznie uformowany kierunek, w narratywizowalne obwody akcji-reakcji, w funkcje i znaczenia. To intensywność wzięta w posiadanie i rozpoznana” (tamże).

²⁵ A. Lingis, *Trust*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2004, s. 147.

²⁶ Zob. J. Deleuze, F. Guattari *Kafka. Toward a Minor Literature*, University of Minnesota Press, Minnesota 1986, s. 14.

przykład film *Szczęki*²⁷, obrazy te stały się częścią naszego wyobrażenia o spotkaniu z dzikimi zwierzętami. Wilki, krokodyle, jaszczury z Komodo, rekiny – to w popularnym przekazie „maszyny do zabijania”, pozbawione jakichkolwiek uczuć. A jednak rekreacyjne spotkania z nimi cieszą się dużą popularnością, bowiem niczym nie da się zastąpić uczucia strachu towarzyszącego realnej możliwości bycia ugryzionym, a nawet zjedzonym. W świecie ludzkich zwierząt regułą stanowi jednak – jak pisze Lingis – odwrotna eucharystia z wyraźnym przekazem: „nie jedzcie ciała mojego, nie pijcie krwi mojej”²⁸. W sferze symbolicznej antropofagia jest dopuszczalna wyłącznie jako akt kanibalizmu, podczas gdy jedzenie ludzi przez nie-ludzi zawsze stanowi zamach na antropocentryczny porządek i jest poważnym naruszeniem pieczołowicie strzeżonej antropogenetycznej granicy. Jak pisał Bachtin: „Ludzkie spotkanie ze światem w akcie jedzenia jest radosne, triumfatorskie; człowiek triumfuje nad światem, pochłania go bez bycia pochłanianym. Granice między światem a człowiekiem są zniesione, z korzyścią dla człowieka”²⁹. Co więc dzieje się, kiedy uczynimy tę relację zwrotną? Po pierwsze, człowiek zostaje zredukowany do pokarmu, a zatem traci status podmiotowy ze wszystkimi tego konsekwencjami, takimi jak: utrata tożsamości, uprzywilejowanej pozycji oraz władzy. W takim świecie człowiek w swojej indywidualności gatunkowej i jednostkowej znika, a właściwie zostaje bezpośrednio włączony w łańcuch życia rozumiane go jako *zoe* i to właśnie budzi przerażenie, ale też uwodzi.

Jak powiada Caillois³⁰, istnieje ściśle powiązanie między rozkoszą jedzenia i rozkoszą płciową, a inna forma obcowania cielesnego ze zwierzętami, jaką jest stosunek seksualny, jest jeszcze bardziej kontrolowana kulturowo. Miłość międzygatunkowa musi być zawsze platoniczna, a erotyczne pożądanie o charakterze międzygatunkowym nie może przekroczyć granic cielesnych – zakaz seksualnej inkorporacji, w przeciwieństwie do jedzenia, dotyczy obu stron. A zatem jakże inspirujący europejską wyobraźnię postępek Ledy i łabędzia, będący przecież częstym i jak najbardziej jawnym motywem w sztuce i literaturze zachodniej, musi pozostać na poziomie fantazji. Tu bowiem wkraczamy niewątpliwie w przestrzeń, jak to ujmuje Roland Barthes, „niekulturalnej” rozkoszy (*jouissance*), poprzez doznawanie której człowiek nie podkreśla swojej podmiotowości – swojego statusu pana zwierząt – lecz wręcz odwrotnie: zatracą się³¹. W chrześci-

²⁷ Rocznie notuje się przeciętnie pięć przypadków śmiertelnych ataków rekinów, podczas gdy od uderzenia spadającym orzechem kokosowym ginie średnio 150 osób rocznie. Nikt jednak nie nakręca filmów grozy o palmach kokosowych. Obserwację tę zawiązuję Christianowi Frei.

²⁸ A. Lingis, *Trust*, s. 108.

²⁹ M. Bachtin *Rabelais and His World*, MIT Press, Cambridge, Mass. 1968, s. 6

³⁰ R. Caillois *Modliszka*, w: tegoż *Odpowiedzialność i styl*, wyb. M. Żurowski, wstęp J. Błoński, przeł. J. Błoński i in., PIW, Warszawa 1967, s. 133.

³¹ Zob. R. Barthes *Przyjemność tekstu*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997.

jańskiej Europie³² rozkosz doznawana w wyniku kontaktu ze zwierzętami, a może nawet współdoznawana z nimi, była uważana za „zbrodnię, której samo nazwanie jest przestępstwem”³³ i karana najwyższym wymiarem kary, w przeciwieństwie do tradycji europejskiego politeizmu, gdzie praktyki, które z późniejszej perspektywy wydają się tak bardzo groźne dla podmiotowości, były częścią kulturowej tradycji. Przypomnijmy, że znane z antycznej mitologii kontakty seksualne między ludźmi i zwierzętami doprowadzały nie tylko do narodzin groźnych mieszańców – potworów, takich jak Minotaur – ale i ludzi niezwyklej urody, jak Helena. Peter Singer, którego troska o zwierzęta u niektórych wzbudza najwyższy podziw, u innych zaś dezaprobatę, uważa iż nawet jeśli międzygatunkowe relacje seksualne nie są normalne czy naturalne, to na pewno „nie są obrażą dla naszego statusu i godności jako istot ludzkich”³⁴. Lingis natomiast zauważa, że nawet jeśli uprawiamy seks z przedstawicielem naszego własnego gatunku, to „kochamy się też z koniem i delfinem, kocięciem i papugą, pudrowymi ćmami i pełnymi pożądaniami cykadami”³⁵. Nasze orgazmiczne ciało ujawnia związki ze światem innych form życia, staje się częścią świata większego niż ludzki.

My, czyli postantropocentryczni inni

Antropocentryzm w wielu kręgach uchodzi już za postawę nie tylko nieuzasadnioną, ale wręcz arogancką i anachroniczną. Znajdujemy się jednak dopiero na początku drogi otwierającej nas na świat nieznanego, nie-ludzkiego innego. „Oczywiście rozpoznamy to w sobie – pisze Jolanta Brach-Czaina – Mam na myśli piasek, liście, pazury. Odkryjemy naszą zniszczoną część kamienną i odbudujemy wzgardzoną duszę zwierzęcą, ale spokoju nie znajdziemy”³⁶. Jest to nowe doświadczenie, które teraz zapewne pozwoli nam się zagubić, a dokładniej, zagubić poczucie pewności, przez tysiąclecia oferowane nam dzięki naszej uprzywilejowanej pozycji. Wszystko bowiem krojone było na miarę ludzką, jako że człowiek był miarą wszystkiego. Donna Haraway pyta więc o nieprzewidywalne następstwa radykalnego przepracowania koncepcji natury i kultury, zwierzęcia i człowieka, przedmiotu i podmiotu. Wyraża ona swoje oczekiwanie zmiany, ale i zaniepokojenie ontologicznym statusem ludzi i zwierząt, kiedy pyta:

Co się stanie, jeśli zachodni filozofowie rzeczywiście zadadzą ponownie pytanie o związek podmiotu z gatunkiem? Co się stanie, jeśli w tych tradycjach, które fundamentalnie

³² Zoofilia zabroniona jest też przez Stary Testament, Talmud i kodeks hetycki, por. J. Serpell *W towarzystwie zwierząt...*, s. 47.

³³ Tamże, s. 176.

³⁴ P. Singer *Heavy Petting*, <<http://www.nerve.com/Opinions/Singer/heavyPetting/main.asp>>

³⁵ A. Lingis *Dangerous Emotions*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London, 2000, s. 37.

³⁶ J. Brach-Czaina *Blony umysłu*, Sic!, Warszawa 2003, s. 123.

zależą od kategorii zwierzęcia generującej i legitymizującej klasę ludzi, rzeczywiście postawione zostanie pytanie – bez przesądzania odpowiedzi – czy nie-ludzie są podmiotami?³⁷

Próby pokonania hegemonii antropocentrycznego podmiotu mnożą się, podnoszą się kolejne krytyczne głosy z różnych stron. Problem podmiotu pojawia się w rozmaitych ujęciach, a zatem uzasadnione wydaje się zapytanie nie tylko o przedmioty czy też przedmiotowo traktowane zwierzęta stające się podmiotami (jak to na przykład czyni Haraway czy Singer), ale i szerzej o to, kim/czym wszyscy stajemy-staniemy się, kiedy porzucimy antropocentryczne przekonania?

Nasze związki uczuciowe stanowią tylko niewielką część złożonego symbiotycznej relacji z nie-ludzkimi Innymi, czyli organicznym i nieorganicznym otoczeniem, które zamieszkujemy i które tworzymy. Ujmując rzecz w sensie spinozjańskiego *affectus*, oddziałujemy i jesteśmy odbiorcami działań, „poruszamy się w środowisku powietrznych prądów, szmeru liści, i poruszających się ciał”³⁸, a gdybyśmy tylko mogli uwolnić się od ciała opartego o formę, indywidualność i subiektywność – powiada Lingis³⁹ – moglibyśmy zrealizować i uwolnić wielość ruchów, intensywności i wszystko, co w nas zwierzęce, roślinne i nieorganiczne. Elizabeth Grosz, zauważa, że „człowiek jest w trakcie stawania się innym-niż-człowiek, przekraczania siebie”⁴⁰, a w tak zarysowanej perspektywie życie nie może być rozpatrywane wyłącznie jako życie indywiduum. Życie zaś rozumiane jako *zoe*, biologiczne życie, toczy się bez względu na indywidualne śmierci, mnoży się wszędzie w swojej bezrozumnej intensywności i wielości form, w afekcie!

³⁷ Wypowiedź Haraway cytowana na okładce książki: C. Wolfe *Animal Rites: American Culture, the Discourse of Species, and Posthumanist Theory*, Chicago-London 2003.

³⁸ A. Lingis *Dangerous Emotions*, s. 29.

³⁹ Tamże.

⁴⁰ E. Grosz *The Nick of Time. Politics, Evolution, and the Untimely*, Duke University Press, Durham and London 2004, s. 63.

Abstract

**Monika BAKKE,
Adam Mickiewicz University (Poznań)**

'Between us, animals.' Emotional ties between humans and other animals

This text is devoted to two most frequent and yet extremely different emotional attitudes of man toward other animals. These include: apparent interspecies approximation, consisting in cramming animals into patterns of specifically inter-human relations; and, a conviction that there occurs a total difference between 'them' and 'us', which triggers fear, if not aggression, in humans. Both of those positions and the resulting practice appear to be purely anthropocentric, in effect. However, along with changing consciousness and the language we use, such anthropocentrism is weakened and becomes, in many circles, a groundless attitude, if not arrogant and anachronistic indeed.

Interpretacje

Krzysztof UNIŁOWSKI

Intymność niemożliwa, intymność „zaprzeczona”.
○ dwóch powieściach współczesnych

I.

W roku 1998 ukazała się powieść Andrzeja Falkiewicza pt. *Ledwie mrok*¹. Zważywszy nazwisko autora, trudno by zaskoczyły nas związki utworu z tradycją (neo)awangardy. A zaznaczają się one choćby w dążeniu do przekroczenia normy językowej. Spore partie tekstu zrywają z regułami gramatyki. Pojedyncze słowa są rozbijane, związki składniowe ulegają zaś zachwianiu. Nie chodzi jednak o samą destrukcję, zmierzającą do amputacji znaczeń, nieczytelności oraz komunikacyjnej afazji. Dewiacje językowe nie są posunięte tak daleko, by zatarta została więź łącząca zniekształcone słowa z ich słownikowym wzorem: „Śnić nie ma. Śniejść jejść nic. Ust niemiena i niewia. Głos ków wyiic nie może? Ust ma a głosu nie wiia? Wie że ust mie, a nie wyhije? Wiem że ust miem, a nie wyhiję?” (LM, s. 74).

Poza tym wielokrotne powtórzenia głosek, sylab, wyrazów, słowne zbitki i kontaminacje, choć w pierwszej chwili widzimy w nich zakłócenia, graficzny ekwiwalent jąkania, poddają tekstowi rytm, który na nowo scala rozproszone jednostki podług swego rodzaju paralogiki:

Któram ku mowie nowie która zath'mie i w mnie poczęści (a i sama częszczę!), ZATH'MIĘ ZAŚ I WYZOWIĘ SIEBIE W ZOWINIE MOJEJ. Sielfie ślefie która jest moja ślefoja? Sieldzie ślędzie która jest moja ślędzioja? Acyfani ufajelfie która jest mójja órgani? Itedemi itefemi utafafallü w ükafallii? Śluza na üafa i uafii i prąćków tmarfych na füaaa i fallü ucielam i jako ciecko ciechłam i ciechnę, wciąż w marzy! (LM, 194)

¹ A. Falkiewicz *Ledwie mrok*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1998. Cytaty lokalizuję w tekście po skrócie LM.

Stawką tej gry jest, czy też ma być artykulacja, „wyjęzyczenie” własnego ciała, rozumianego jako sfera zasadniczo różna zarówno od podmiotowego Ja, jak i języka, jakim podmiot dysponuje. Gwałt na języku zdaje się reakcją na wcześniejszy gwałt języka na ciele, związany z jego postępującą dematerializacją w ramach głównego nurtu naszej kultury. Wywłaszczeni przez język i kulturę ze swego ciała, odwracamy wektor transgresji. Właśnie utracone ciało – podobnie jak na przykład rzeczywistość – przedstawia się nam jako absolut. Co oczywiste, tego rodzaju próby odwracają dążenia romantyków. W przytoczonym fragmencie zauważymy zresztą czytelne, parodystyczne odesłanie do romantycznego dyskursu: „ZATH’MIĘ ZAŚ I WYZOWIĘ SIEBIE W ZOWINIE MOJEJ”. Jak widać, projekt „wyzwolin” ciała idzie swoją drogą, ale też „wyzwoliciel” nie traci z oczu intelektualnego wymiaru rozgrywki. Aczkolwiek właśnie ciało okazuje się zasadniczą stawką, to jednocześnie sam projekt w oczywisty sposób pozostaje mocno osadzony w estetycznej tradycji romantyzmu. Tu akurat bez trudu dostrzeżemy wyraźną ciągłość.

Po doświadczeniach sztuki nowoczesnej, od Antoine’a Artauda po *body art*, sprzeczności w programie naszego „buntownika” (a właściwie – buntowniczkil!) będą nad wyraz czytelne, wręcz oczywiste. Nic dziwnego, że poczynaniom „artystki” towarzyszy komentujący je głos mentora, filozofa, krytyka i lekarza w jednej osobie, który podopiecznej udziela „instruktaży” (zob. LM, s. 98). Co więcej, ten głos w powieści (przynajmniej – w jej pierwszych dwóch częściach) zdecydowanie dominuje, dzięki czemu najobszerniejsze fragmenty utworu przypominają do złudzenia eseje o tematyce filozoficzno-estetycznej. Nie trzeba dodawać, że autor „instruktaży” posługuje się językiem najzupełniej zgodnym z poprawnościową normą.

Obszerne komentarze nie tylko pozwalają uznać *Ledwie mrok* za utwór kłasicystyczny². Nie są również intelektualnym alibi, mającym uprzedzić zarzuty dotyczące poczynañ „artystki”. Jej domniemana rebelia, jej rzekome rewelacje są przecież działaniem artystycznie spóznionym, podjętym wówczas, gdy już – skutkiem wcześniejszych prób – dobrze wiemy, że projekt samowrażenia ciała jest tylko jedną z utopii nowoczesnej sztuki. Ale właśnie! Komentarze preceptora odpowiadają temu stanowi nowoczesnej świadomości artystycznej, kiedy z powodzeniem rozpoznając własne aporie, pozbawia się nadziei na ziszczenie założonych projektów, nadziei na – mówiąc Habermasem – wypełnienie modernizmu, który „od zawsze” był obietnicą. Późną nowoczesność domyka paradoks: pełnia estetycznej samowiedzy odbiera celowość dalszym artystycznym działaniom.

² Mam na uwadze tę odmianę autotematyzmu, która została wypracowana przez literaturę nowoczesną. W jej ramach szczególnie uprzywilejowane zostały poznawcze i samopoznawcze funkcje sztuki, chwytły zaś autotematyczne stanowiły jeden z najwyrazistszych sposobów realizacji takich zadań. Zob. na ten temat klasyczne szkice M. Głowińskiego „*Nouveau roman*” – *problemy teoretyczne; Powieść jako metodologia powieści*, w: tegoż *Porządek, chaos, znaczenie. Szkice o powieści współczesnej*, PIW, Warszawa 1968.

W takiej sytuacji postawangardowa nadświadomość przybiera cechy wampiryczne. Potrzebuje czyjejś naiwności i czyjejś ofiary, by móc się spełnić, potwierdzić i powielić. *Ledwie mrok* to utwór wykorzystujący konwencję powieści epistolarnej, konwencję, którą na progu nowoczesności, w wieku XVIII, zrodziło pragnienie odwzorowania mowy jednostkowej, „sobieswojskiej”, intymnej. Nie będzie zapewne zaskakujące, gdy powiem, że konwencja zakładająca porozumienie, głęboką więź między partnerami, wzajemną szczerość, u Falkiewicza trzeszczy w szwach. Każdy z respondentów prowadzi własną, nieczystą grę. Komentator karmi swój filozoficzny i estetyczny dyskurs cudzym doświadczeniem, które traktuje w y ł ą c z n i e w kategoriach artystycznego „eksperymentu”. Interesowność preceptora, instrumentalny stosunek do doświadczeń jego podopiecznej są tak uderzające, że miejscami w niezamierzony sposób komiczne. Oto bohaterka próbuje opowiedzieć o zabiegu cewnikowania, jakiemu poddana została w szpitalu:

Płasko rozlany brzuch, zakłęsły pępek i połyskująca rudo ciasna kępa włosów nad rozsuniętymi udami. Gumowe rękawice uciskają zagłębienie brzucha tuż powyżej, pojedyncze krople spadają do naczynia podsuniętego w krocze. Wyciskanie. Mięszczenie. Pogniatanie oburącz, oklaskiwanie gołymi rękami. Z tym samym nikłym skutkiem. Brzegi rękawic szybko opukują dolne okolice ciała w różnych miejscach, po czym wygięty gumowy palec wchodzi w pupę od dołu, widać rytmicznie podnoszące się łono: za każdym jego poruszeniem do naczynia wpada jedna kropla. Rękawice pomagają palcu od góry, dociskają brzuch do materaca: teraz ciekną, pociekują kręte strużki. [...] Gumowe rękawice napinają rozlaną skórę, drobna biała ręka wbija u dołu brzucha ostre igły z cieniutkim wężykiem. Wprowadza wylot do wyskalowanej butelki, która napełnia się powoli żółtawym płynem. Wreszcie! (LM, s. 145)

Przecież u źródeł artystycznych (rejestracje wideo) i pisarskich wysiłków bohaterki tkwić miały jej doświadczenia szpitalne. A jeśli zawierzmy relacji, to nawet entuzjastyczne pochwały krytyka zabrzmią niestosownie i niemoralnie: „to prawdziwy *tour de force* i niezwykle przykład tej obecności ciała, której brakuje telewizyjnym serialom! Niespotykana, najwyższej klasy *f e n o m e n o l o g i a c i a l a*!” (LM, s. 147). Rzekome pochwały urągają nie tylko cierpieniom bohaterki, traktowanym wyłącznie jako zaczyn realizacji artystycznych, ale także estetycznej istocie jej przedsięwzięcia. Skoro bowiem doświadczenie ciała miało być granicznym doświadczeniem języka, to ocena wyrażona w tradycyjnych kategoriach estetycznych (tj. w kategoriach spektaklu) i w zgodzie z normą gramatyczno-stylistyczną oznacza w istocie klęskę „artystki”, która pragnęła wykroczyć właśnie poza normę. Odmawiając partycypacji, pozostając w pozycji widza, krytyk relatywizuje jej transgresję, *a priori* bowiem zakłada niemożliwość transgresji bezwzględnej, absolutnej, na którą jedyną możliwą odpowiedzią byłby szok, porażenie języka, milczenie. W tej sytuacji pozostaje już tylko gra w transgresję, efektowna stylizacja. I właśnie za taką efektowną stylizację krytyk uznał relację swojej respondentki.

Najwcześniejsza część historii bohaterki została na życzenie krytyka zrelacjonowana „biurowym językiem protokołu” (LM, s. 25). Nietrudno ją więc odtwo-

rzyć. Rehabilitacja młodej, początkującej aktorki (lub modelki), która wracając z kortu tenisowego wpadła pod motocykl, przebiegła dość szybko, ale też pierwszy wypadek jedynie otworzył puszkę Pandory. W dniu wypisu ze szpitala nasza aktorka czy też modelka, spoglądając na świeżo uwolnioną z gipsu nogę, zauważa, że już znacznie wcześniej, przed wypadkiem, utraciła swoje ciało, została z niego wywłaszczona. W odruchu nieco dziecinnego buntu nakazuje, powołując się na rzekome zalecenie ordynatora, obłożyć gipsem obie kończyny i w tym stanie zostaje przewieziona do domu. Następnie przez kilka miesięcy odgrywa komedię przed kochankiem i „sponsorem” oraz doglądającą ją sąsiadką, lesbijką, która coraz śmielej adoruje bohaterkę. Chodzi o to, by skupić się na ciele i ograniczyć zewnętrzne kontakty. Także erotyczne, bo bohaterka, jak tylko może, stara się okiełznać seksualne zapędy kochanka: „Tak to: jego mieszkanie, jego tapczan, jego dziewczyna, jego jej nogi – ale nie było sposobu żeby je otworzyć” (LM, s. 28). I dalej:

Jeśli tylko mogłam, markowałam bóle; gdy czasami jednak bóle ustawały, musiałam markować radosną ochotę. Najbardziej znosiłam kiedy mnie palcami podbierał w pipce i pupie, podczas gdy ja jego 19 cm, tę rozgonioną ciężką kuszę trzymałam w obu dłoniach z dala od siebie. Ale mu było nie honor, chciał być pomysłowy i bał się mnie znudzić sposobami szkolnej dziatwy. [...] Rozglądał się po ciele szukając coraz nowych zakamarków; nie widział moich oczu. Był to taki nasz miodowy miesiąc wciąż pierwszych razy. I łyżka dziegciu w tej beczie miodu. Łyżką dziegciu były moje nowe [tj. zagipsowane – dop. mój – K.U.] nogi nieme, które okazywały się zawsze ważniejsze od tego co mógł mi dać on. (LM, s. 29)

Projekt emancypacji własnego ciała wymagał odebrania go nie tylko innym, ale nawet sobie samej. Oczywiście, w konsekwencji swoich obsesji bohaterka całkiem skutecznie zniszczyła wcześniejsze związki. Mało tego, ukrywając swój stan fizyczny, doprowadziła do ciężkiego zakażenia organizmu, czego skutkiem była kolejna długotrwała hospitalizacja. Tak się rozpoczęła szpitalna i sanatoryjna odyseja, podczas której bohaterka nawiązała listowny kontakt ze znanym nam już filozofem i krytykiem.

W instruktażach „krytyk” nie tylko dostrzega daleko idącą zbieżność strategii „artystki” z twórczością Artauda (wspomina również często o Gombrowiczu). Przede wszystkim otrzymywane „horroro-choro-horrendalne teksty” (LM, s. 93) dość konsekwentnie traktuje jako przygodę języka. Oczywiście, zamiar wyrażenia pojedynczego (wszystkiego, „co słusznie bierze Pani za Jedyne – za cennie intymne, ukochanie tkliwe dla tego, że Jedyne” – LM, s. 59) z góry uznaje za niewykonalny, w staraniach zaś bohaterki o wyrażenie ciała upatruje kolejnej odsłony „odwiecznego dramatu mowy” (LM, s. 60), rozpiętej między jednostkowym doświadczeniem a kulturowo-społecznym uogólnieniem. O ile „artystka” pragnie koherencji, jedności ciała i języka, to on z kolei przekonuje o konieczności przyjęcia „rozdarcia obecnego w języku” (LM, s. 65), skutkiem którego między podmiotem a przedmiotem wypowiedzi (nawet samozwrotnej) staje tekstowy sobowtór. Wszelako pojawienie się, wyodrębnienie oraz postępująca autonomizacja języka przynosi również skutek dość zaskakujący. Im bardziej język „odgradza” nas od swoje-

go „zewnątrza”, tym wyraźniej narzuca nam swoją własną materialność. Posłuchajmy:

Skoro [...] w świecie ponowoczesnym, pozbawionym Autorytetu, zabrakło gwarancji duchowych, to nie sama znakowość, nie fakt symbolicznego odniesienia decyduje o istnieniu języka, lecz właśnie materialność znaku. [...] I tak oto mój głód sensu [...] doprowadził mnie do odkrycia „ciała języka”. (LM, s. 70-71)

W tej optyce wszelkie próby transgresji, otwarcia mowy na „zewnątrzne” doświadczenie ludzkiego ciała prowadziłyby wyłącznie do odkrycia „ciała języka”, jego fizycznego, materialnego wymiaru. Agramatyczne ekscesy „artystki” moglibyśmy zatem rozumieć jako realizacje konceptu „ciała języka”, a co najmniej – wolno je interpretować w takim właśnie kontekście. O ile próba samowrażenia z konieczności pozostaje utopią, o tyle zaznaczanie materialnego charakteru „tekstu ciała” wydaje się zadaniem do wykonania. Oznacza to jednak, że skomunikować możemy się najwyżej z tekstowym sobowtorem. Samo ciało pozostanie niedostępne.

Ciekawe okaże się zestawienie powieściowych „instruktaży” z napisanymi i opublikowanymi przez Falkiewicza nieco wcześniej szkicami filozoficznymi, które zostały zebrane w książce *Istnienie i metafora* (1996). Wiele rozważań powieściowych posiada swój odpowiednik wśród kwestii, jakie zajmowały eseistę. Powieściowy krytyk byłby więc w jakiejś mierze odpowiednikiem i reprezentantem Falkiewicza jako autora szkiców. Wszelako głosy obu tych tekstowych figur w pewnym momencie wyraźnie się rozchodzą. Posłuchajmy kluczowych wyimków jednego z esejów. Falkiewicz pisze tu o metaforze jako swoistym łączniku, spajającym podmiot i przedmiot orzekania. Ba! Metafora to „elementarny gest istnienia”³, związany z próbą przekroczenia własnych granic i wykroczenia poza zajmowaną pozycję, wysiłkiem transcendowania:

Jestem „tu”, ale jeżeli chcę utrzymać się w świecie, muszę się znaleźć zarazem „tam” – będąc nadal „tu”, nadal pozostając sobą. Jestem „tu” – lecz żeby znaleźć się „tam”, muszę je w p i e r w o s w o i ć [...]. Tak powstaje m e t a f o r a – składająca się z dwu członów: określającego i określanego. Metafora – zawierająca dwa składniki: to, czym oswajam, i to, co powinienem oswoić.⁴

I dalej:

Byt to stawanie się – którego narzędziem jest metafora. Byt jest pragnieniem bytu, kierowanym na zewnątrz. [...] Tylko tyle, czy aż tyle oznajmia pierwotny podział zdania na podmiot i orzeczenie, stojący u początków mowy i kultury ludzkiej. A ponieważ najpewniej należy on do naszego genetycznego dziedzictwa, należy go pojmować jako obecny w nas od zarania, lecz milczący głos bytu. Mówiąc o głosie bytu – o „głosie bycia” mówił Martin Heidegger – mam na myśli oko-

³ Zob. A. Falkiewicz *Istnienie i metafora*, przedm. C. Wodziński, „A”, Wrocław 1996, s. 389.

⁴ Tamże, s. 390.

liczność, że jest on czymś, z czym utożsamiamy się bez reszty w naszym doświadczeniu wewnętrznym; z czym nie umiemy się nie utożsamiać. Ale równie dobrze mógłbym tu powiedzieć o głębokiej gramatyce mowy, albo o „strukturach generatywno-gramatycznych”.⁵

Filozoficzny dyskurs Falkiewicza wydaje się dość zachowawczy i chyba nie jest przypadkiem, że autor zbywa korekturę Heideggera i woli mówić o „głosie bytu”, a nie „głosie bycia”. Zauważmy jednak, że sama metafora, ów „elementarny gest istnienia”, funkcjonuje w sposób mocno dwuznaczny: owszem, znosi, a przynajmniej „oswaja” „pierwotny rozdział”, ale jednocześnie sama powtarza i utwierdza rozróżnienie na grupę podmiotu i grupę orzeczenia, człon określający i określany, służące oswojeniu i oswajane. By działać jako łącznik, metafora musi różnicować. Jest paradoksem, że mówiąc o tym wszystkim, to jest o „głębokiej gramatyce mowy”, konieczności utożsamienia, pierwotnym „głosie bytu” oraz „elementarnym geście istnienia”, Falkiewicz starszeństwo przypisuje różnicy, a nie tożsamości.

Autor był chyba świadom tego paradoksu, bo w powieści problem został opracowany inaczej. Píše „krytyk”:

Tu jestem ja, tam jesteś Ty – między nami moje o z n a j m i e n i e (więc przeznaczone dla kogoś i, dopiero przez niego – dla mnie). Oznajmienie, które, chcąc być wierzytelne, też prawdopodobnie będzie mówiło o wzajemnym kontakcie osób. Jesteś więc tylko – i wybacz! – taką mini-, na ten raz, na mój własny użytek powołaną p r z e s t r z e n n ą i n s t y t u c j o n a l i z a c j ą, rzeczopodobnym poręczeniem czegoś, co aby być tym, powinno pozostać bezkształtne. (LM, s. 98)

Raz jeszcze mowa o fatalnym, „pierwotnym” rozdziale. Wszelako tym razem nie chodzi o relację poznawczą (podmiot i przedmiot), lecz komunikacyjną (nadawca – odbiorca). „Oznajmienie”, rozumiane już nie jako metafora, ale komunikat, zmienia status obiektu. Nie jest on już zewnętrznym punktem odniesienia, lecz u w i e r z y t e l n i e n i e m, kontrasygnatą autorskiego podpisu. A jednocześnie – społeczną ramą, konwencjonalnym ograniczeniem dla języka, ramą, która tak naprawdę jest „bezkształtna”; sama z siebie nie posiada żadnego wzoru, reguł, początku ani końca.

Skoro tak, to stosunki poznawcze ustępują miejsca zobowiązaniom etycznym. Tymczasem, o czym już wspomniałem, oboje bohaterzy nie przestają się wzajemnie uwodzić, ale i – zwodzić. Trzecia i ostatnia część powieści gromadzi listy miłosne, w większości adresowane przez niedawną „artystkę” do poznanej w sanatorium... kochanki. To najbardziej przejrzyście fabularnie partia utworu. „Eksperymentalne” zapisy oraz komentarze ustępują opowieści o „występnej” miłości, uwikłanej w podwójny trójkąt: kochanka bohaterki to młoda mężatka, która zresztą szybko zostaje matką; z obiema kobietami związana jest nadto ich „wychowanka”, ociemniała dziewczyna, z którą protagonistka dzieli pokój w sanatorium. Więcej, homoerotyczny związek i opowieść o nim, pełna śmiałych szczegółów, pociągają

za sobą zerwanie z dawnym preceptorem, który bezskutecznie próbuje o sobie przypomnieć. Jeśli jednak bohaterka podkreśla, że wcześniej była „tumaniona”, to jej „przebudzenie” wiąże się również z rewizją opowieści miłosnej: „Dość się nawdychałam «jaśni» (?), nawkładałam w siebie miłości dosyć, nakłamałam dosyć baśni, dosyć bzdur. MAM SIĘ PRZEBUDZIĆ W MIĘSIE, TAK JAK KIEDYŚ UMIE- RAŁAM W DUCHU” (LM, s. 500).

Cóż, parafraza słów św. Pawła, nawet jeśli przekornie odwraca sens chrześcijańskiego przesłania, to zabieg ryzykowny i zdradliwy z racji stylistycznego koturnu. Trzeba dodać, że w powieści znajdziemy również inne ewangeliczne aluzje, dotyczące epizodu wskrzeszenia córki Jaira. Podobne skojarzenia budzą imiona bohaterek dalszego planu – Marty, Marii, Hany/Anny. Idea „zmartwychwstania” *à rebours*, zbawienia dzięki i przez „mięso” zakrawa więc na kolejną „baśń”. Jeśli tak, to moment deziluzji nadszedł natychmiast. Ostatnie zapisy sugerują całkowite porażenie protagonistki, stan śpiączki, komy. Przynajmniej w sensie przenośnym, jako ekwiwalent emocjonalnej reakcji na śmierć ukochanej, u której rozpoznano raka mózgu. Uświęcone seksualnym rytuałem i uroczystym słowem ciało do końca pozostało obojętne i obce adorującemu je podmiotowi.

Wszelako *Ledwie mrok* nie można sprowadzić do opowieści o pewnym krachu, który łatwo zresztą było przewidzieć – krachu złudzenia, związanego z potrzebą oraz nadzieją na porozumienie i pojednanie z własnym ciałem. Wszelako to mogło być fikcją, wymyśloną przez protagonistkę na użytek „krytyka”. Można pójść jeszcze dalej i przyjąć, że sama protagonistka to wymysł autora „instruktaży”, co zresztą zostało dyskretnie zasygnalizowane: „To niewyraźnie oczywiste, które domaga się wyrazu, daje się pojąć i pojąć jedynie słowami, gdy mówię do Ciebie [...]. D l a t e g o s i ę z j a w i ł a ś” (LM, s. 96 – podkreśl. moje – K.U.).

Ledwie mrok byłoby więc komunikacyjną fikcją, która dopełnia, a zarazem odsłania ograniczenia powstałego nieco wcześniej zbioru esejów *Istnienie i metafora*. Tam dyskurs był traktowany jako medium w y r a ż n e g o sensu, aczkolwiek ów sens był jedynie zaklinany i przywoływany. Tym razem został skonfrontowany z tym, co „niewyraźnie oczywiste”. Czy Falkiewiczowi udało się to coś „uwyraźnić” i przedstawić? Zapewne nie, wątpliwe zresztą, czy takie zadanie byłoby do wykonania. Korespondencyjny spektakl, ta „ostatnia” powieść epistolarna, której akcja rozgrywa się już w latach dziewięćdziesiątych, w przeddzień rozpowszechnienia się poczty elektronicznej (bohaterowie używają już komputerów, ale wydruki oraz dyskietki przekazują sobie za pomocą tradycyjnych przesyłek), nie wiąże się z wyznaniem, ujawnieniem, odsłonięciem tego, co wewnętrzne i ukryte. Jest czysto proceduralnym, umownym poświadczeniem „mroku”, jaki ma tkwić u podstaw wszelkiego dyskursu. Trzeba też wyjaśnić, że wynikające stąd zobowiązania etyczne nie wiążą się wcale z nakazem szczerości i prawdomówności, ale z odpowiedzialnością. Także za fikcję, czy nawet – tym bardziej za fikcję.

Gdy Andrzej Falkiewicz ogłaszał swoją powieść (a może raczej: zbeletryzowany, „ufikcyjniony” esej), wiedzieliśmy już skądinąd, że „pismo nie unicestwia zjaw

⁵ Tamże, s. 391-392.

(jak (ongi) życzył sobie Richardson) [...]. Pismo jedynie pomnaża zjawy [...]”⁶. *Ledwie mrok* z powodzeniem poświadczał to rozpoznanie. Rzecz w tym, że tekstowe substytuty (substytuty na przykład, ciała, wszystkiego, co jedyne, „cennie intymne”) mogą być rozmaicie postrzegane. Tradycja (neo)awangardowa nakazuje traktować wszelkie zjawy jako namiastki, w najlepszym razie – ślady „prawdziwej” obecności. Z tego punktu widzenia *Ledwie mrok* Andrzeja Falkiewicza powtarza i potwierdza nieco wcześniejszą prawdę o tym, że „najgłębsza część Murphy’ego jest czymś niewymiernym i głuchym. [...] Najistotniejsza nasza część jest przeto milczeniem”⁷. Czy jednak milczenie jest najwłaściwszym rozwiązaniem i czy w ogóle jest jakimś rozwiązaniem?

2.

W tym samym (1998) roku ukazała się również powieść *Szkice do obrazu batalistycznego*⁸, napisana przez autora reprezentującego zupełnie inne pokolenie. Była to druga książka w dorobku Adama Ubertowskiego, aczkolwiek utwór powstał jako pierwszy, jeszcze pod koniec lat osiemdziesiątych.

Najbardziej uderzającą osobliwością tekstu jest jego organizacja stylistyczna. Powieść składa się z trzech części (kolejno: *Szkice, Obraz, Batalia*), z których pierwszą oraz trzecią tworzą zapisy, ułożone podług umownego porządku kalendarza. Umownego, bo nie ma on związku ani z planem powieściowych wydarzeń, ani z płaszczyzną narracji. Każdy z kolei zapis tworzą wyraźnie wyróżnione zdania-akapity, niekoniecznie pozostające ze sobą w fabularnym związku. Często okazują się one długimi i bardzo złożonymi okresami, a ich składniowe meandry pozwalają na takie nagromadzenie wątków, wśród których łatwo się zagubić. Przytoczony poniżej fragment pochodzi już z pierwszego zapisu:

mego ciała, uniesionego później na rękach, gdy plecy wyższych ode mnie uniemożliwiły mi dostrzeżenie scenerii snu o jego przybyciu do tego miejsca i kilku słowach, które wymawiał w jego wnętrzu, kołyszając się i zapadając coraz głębiej i niemożliwie już szeroko, w pełnej rozciągłości jego ciała, powiewającego na wietrze w potwornej czerwieni zachodu słońca... (Sz, s. 21)

To jasne, że na rękach uniesiono ciało bohatera-narratora, ale nie jest już oczywiste, że sen dotyczył j e g o przybycia. Moglibyśmy sądzić, że narrator mówi o swoim rozszczepieniu na podmiot i postać ze snu, co wyjaśniałoby wprowadzenie trzeciej osoby gramatycznej („wymawiał”). Od biedy można by się również zgodzić na to, że śniący i śniony „zapadają” w siebie wzajem (nie jest oczywiste,

⁶ T. Rachwał, T. Sławek *Maszyna do pisania. O dekonstruktywistycznej teorii literatury Jacquesa Derridy*, Rój, Warszawa 1992, s. 88.

⁷ M. Kędziński *Samuel Beckett*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990, s. 213.

⁸ A. Ubertowski *Szkice do obrazu batalistycznego*, wstęp T. Komendant, PIW, Warszawa 1998. Cytaty lokalizuję w tekście po skrócie Sz.

do którego z nich odnoszą się imiesłowy). Dlaczego jednak ich zdublowane ciało miało „powiewać na wietrze”?

Przyjmijmy zatem, że zaimek „jego” nie oznacza „mego ciała”, lecz osobę trzecią, która przybyła i przemówiła (choć tylko we śnie), a za którą to osobę bohater-narrator wcześniej został omyłkowo poczytany. Z każdą chwilą przybysz coraz wyraźniej uobecniałby się w sferze snu, wszelako zwrotu „w pełnej rozciągłości jego ciała” nie wiązalibyśmy z jego (przybysza) postacią (bo w takim wypadku i on musiałby „powiewać na wietrze”), lecz rozumielibyśmy go jako człon metafory „ciała snu”. Sen powiewający na wietrze – taki obraz tłumaczy się wcale dobrze!

Relacje składniowe można więc logicznie uporządkować i objaśnić, a przynajmniej – można wysunąć objaśniającą je hipotezę. Wymaga to jednak wielokrotnej lektury, która klóci się z płynną frazą i rytmem zdania. Jeśli zaś czytając poddamy się temu rytmowi, nie będzie już miejsca ani potrzeby na analizę logiczną. Poddamy się wówczas paralogice odbić, rezonansów brzmieniowych oraz semantycznych. Zwróćmy uwagę, że szereg „moje ciało” – „jego przybycie” – „jego ciało” tworzy w danym wypadku swoistą spiralę znaczeń, które się rozchwiewają, zacierają i nakładają na siebie, nigdy jednak w takim stopniu, aby poszczególne jednostki można było ze sobą utożsamić.

Czy mamy do czynienia z jakąś odmianą konwencji onirycznej? Tak można by sądzić, wszelako wiele fragmentów tekstu (i ważnych dla niego motywów) odnosi się do autotematycznego planu utworu, jest e k s p o z y c j ą pracy pisania. Oto wygłos pierwszego akapitu:

jak oczy [...] które dosięgają już brzegu (a jest on tylko metaforą samego siebie, odsuniętego przeze mnie na brzeg stołu, brzeg morza, które zalało stół) kartki, na której piszę te słowa, na której piszę, że piszę słowa, układam siebie obok słów, słuchając ich szumu i zanurzając w nich dłonie aż po nadgarstek, by (później) wycofać się o jedno zdanie, zanurzyć dłonie w morzu i przechodzić z brzegu na brzeg, a w końcu zasnąć obok słów. (Sz, s. 23)

Piszącemu przypada tu rola kursora, krążącego między brzegiem kartki a brzegiem morza, między językiem a przedstawieniem, które funkcjonuje wyłącznie na prawach projekcji. I trudno raczej rozstrzygnąć, czy w ten sposób „wyświetlone” zostają ukryte pragnienia, obsesje, tęsknoty podmiotu opowieści, czy może chodzi o dziwną logikę, którą podpowiada i narzuca anonimowy język. Oba, marzenie sennie i pisanie, mogą jednak być polem do działania dla Lacanowskiej „znaczności”.

W związku z przytoczonym wyżej fragmentem Tadeusz Komendant pisał we wstępie do książki Ubertowskiego:

Morze jest metaforą kartki, kartka zaś – metaforą morza. W tej symetrycznej parze metafor pojawia się jednak pewna z w ł o k a, za sprawą której przestają być one „metaforami samych siebie”. Zwłoka ta pozwala „wycofać się o jedno zdanie”, co powoduje, że morze zmienia się w kartkę, na której można pisać, że się pisze; ten sam ruch wycofywania pozwala również przekształcić z powrotem kartkę w morze, nad którym będą się roz-

grywały opisane już i jeszcze nie opisane wydarzenia. W tej zwłoce, w tym drobnym przesunięciu między faktami a ich zapisem, w tym *f a ł d z i e p i s m a* rozwija się aktywność Tego, Kto Pisze.⁹

Nic dodać, nic ująć! Podtrzymując ruch odniesień, związek obu metaforycznych członów funkcjonuje na zasadzie metafory przechodniej. Wraz z każdym z semantycznych przesunięć człon oznaczany zostaje „dołączony” do szeregu „znaczących” – i tak (przynajmniej potencjalnie) bez końca. Wzajemne uwikłanie członów – oba *signifiants* są dla siebie *signifié* – funkcjonuje jako figura *par excellence* erotyczna. Obok morza i kartki, mamy tedy brzeg, plażę, a na niej fantazmatyczne plażowiczki.

Do przytoczonych wyżej słów sam Tadeusz Komendant dodał następujący przypis: „Imituję tutaj słownictwo francuskiej krytyki literackiej lat sześćdziesiątych spod znaku *écriture*: Derridy, Foucaulta, Deleuze’a... Powieść Ubertowskiego ma wiele wspólnego z ówczesnym rozumieniem literatury, niekiedy sprawia wrażenie jej mimowolnego pastiszu”¹⁰. Być może, aczkolwiek nie sądzę, żeby w *Szkicach do obrazku batalistycznego* przedmiotem pastiszu był akurat styl francuskiej krytyki. Myślę raczej o twórczości prozaików z kręgu „Tel Quel”, zwłaszcza Claude’a Simona. Konkretnie o jego „poemacie” *Warkocz Bereniki*, którego tłumaczenie znalazło się w Simonowskim zeszycie „Literatury na Świecie”. Oprócz analogii stylistycznych, podobnej „metody” pisarskiej, u francuskiego prozaika znajdziemy motywy morza, plaży, obnażających się kobiet¹¹... Nie zamierzam jednak przeczyć temu, że erotyzacja dyskursu to bardzo charakterystyczna właściwość języka filozofii i krytyki tego samego okresu¹². To bardzo wyraźny punkt wspólny.

Skąd jednak pastisz, zwłaszcza „mimowolny”? Wrażenie nieustannych, „rytmicznych” repetycji w powieści Ubertowskiego wiąże się przede wszystkim z powracaniem do tych samych lub bardzo podobnych zwrotów, fraz, obrazów; sugestią autogenerowania tekstu. Wynika również z banalności tudzież schematycznego charakteru powtarzających się scen przyjazdu i wyjazdu, poszukiwania i spo-

⁹ T. Komendant *Telemach nie wrócił*, wstęp do: A. Ubertowski *Szkice do obrazu...*, s. 10-11.

¹⁰ Tamże, s. 11.

¹¹ Jakkolwiek Simon nie opisuje ciał wyłącznie młodych kobiet. W gruncie rzeczy obnażone zostaje tu nie tyle ciało (czy cokolwiek innego), ale samo przedstawianie. Zob. C. Simon *Warkocz Bereniki*, przeł. M. Miszański, „Literatura na Świecie” 1986 nr 11-12. *Notabene* związek morza, erotyki i pisania jest również kluczową figurą w kanonicznym dla literackiego postmodernizmu zbiorze opowiadań Johna Bartha pt. *Zagubiony w lunaparku*.

¹² Zwrócił na to uwagę A. Chojecki: *Postmodernizm – poszerzanie obszarów języka czy świadomości*, w: *Ponowoczesność a tożsamość*, red. B. Tokarz i S. Piskor, Stowarzyszenie Pisarzy Polskich, Katowice 1997, s. 254-255.

tkania, udanej bądź nieudanej schadzki itp. I trudno rzec, aby w naszym wypadku u podstaw przedstawienia leżała jakaś niezwykła gra imaginacji. Przeciwnie, sprawa ona wrażenie dość typowej dla każdego nastolatka, w którym budzi się seksualne pożądanie.

Środkową część utworu stanowi opowieść czy też wiązka siedmiu opowieści, zlewających się w jeden strumień narracyjny. Takie wrażenie jest skutkiem, po pierwsze, zatarcia granic między narracjami składowymi. Opowiadacze wymieniają się bardzo płynnie, w obrębie jednego zdania czy nawet frazy. Po drugie, choć opowieści dotyczą odrębnych historii, to opierają się one na tych samych schematach fabularnych i podobnych motywach. Cechuje je poza tym duże podobieństwo stylu. Funkcję ujednociającą pełni również sposób segmentacji tekstu, który nie odpowiada ani logice fabularnej, ani też składni lub intonacji. Bowiem podział na akapity (czy też wersety) następuje tutaj na zasadzie przerzutni rozłamującej okres składniowy (np. „pojawił się / człowiek”, „dotknąłem jej / twarzy” – Sz, s. 161).

W tej opowieści bez trudu dostrzeżemy reminiscencje mitów, legend i baśni, odniesienia do dawnego eposu, mądrościowej powiastki w rodzaju *Podróży Guliwera*, awanturczego romansu. Można zauważyć aluzje do konkretnych narracji: *Odysei*, epizodu z opowieści o poszukiwaniach Graala (Persiwal na Montsalwacie), wspomnianego już dzieła Swifta, ale również do bajki o kocie w butach czy legendy o śpiących rycerzach. Wszystkie historie są ostentacyjną adaptacją doskonale znanych wątków, a jednocześnie same się powtarzają względem siebie. Reguła repetycji została wpisana w rytuał narracyjnego turnieju – swoje przygody opowiadają skupieni nocą wokół ogniska żeglarze o imionach godnych baśni lub współczesnej powieści *fantasy*: Snowid, Płony, Niespór, Siłan, Długomir, Sielamysł. Są też bliźniacy, jako jedyni bezimienni w tym gronie...

Mowa tedy o zamorskich wyprawach, o wyspach zamieszkałych przez czarodziejki i olbrzymów albo o takich, na których stoją same złote miasta. Mowa o zdobywaniu ręki księżniczki – siłą albo sprytem. Mowa również o klątwie losu, stygmacie bratobójstwa i poszukiwaniu zaginionego. Słowem, mowa o przygodach i sprawach, które koniecznie muszą się stać naszym udziałem, abyśmy my z kolei się stali mężami godnymi opowieści. Co do samej opowieści, trzeba wszakże zauważyć, że jej ton z upływem czasu nieco się obniża. Najpierw sytuuje się ona bardzo blisko podniosłego i uroczystego słowa eposu, lecz stopniowo coraz śmielej czerpie z mniej nobliwych wzorów. Wszak bohaterom epepei raczej nie zdarza się przeklinać na podobieństwo pirata z powieści dla młodzieży: „do stu tysięcy piorunów” (Sz, s. 183)...

Co oczywiste, druga część utworu nie może być rozumiana w kategoriach jakiejś praopowieści, matrycy dla wszystkich znanych nam męskich narracji inicjacyjnych. Sprawy mają się wręcz przeciwnie. Ubertowski proponuje tu coś w rodzaju *o p o w i e ś c i s y n t e t y c z n e j*. I to w dwojakim sensie: raz – bo chodzi o wypadkową innych opowieści, rozmaitego zresztą pochodzenia i o rozmaitym statusie kulturowym oraz gatunkowym; dwa – bo chodzi o „sztucznie” wyge-

nerowaną namiastkę „autentycznych” mitów, legend i baśni oraz „autentycznej” literatury.

W planie kompozycyjnym druga część powieści pełni funkcję swoistej osi symetrii, a zarazem – opowieści wzorcowej. Z kolei zestawienie ze sobą okalających ją partii pozwala zauważyć, przy wszelkich analogiach, pewną różnicę między częściami pierwszą a trzecią. W *Szkicach* bowiem wiele epizodów nawiązuje do przyjazdu i spotkania trójki głównych bohaterów, reprezentującej trzy postaci męskości: chłopca, marynarza oraz j. (typ inteligenta-nieudacznika, którego atrybutem są okulary oraz czarny sweter). Jak się zdaje, każdy z nich ma odegrać swoją rolę w ramach rytuału inicjacji. Tymczasem w części trzeciej, *Batalii*, atmosfera gęstnieje, nasila się poczucie zagrożenia. Bohaterowie pod przywództwem marynarza przygotowują się do obłączenia. Miast odczucia, że staje na progu męskości, wizje miłosnego zbliżenia potęgują w chłopcu jedynie poczucie winy (bo też chodzi o onanistyczne fantazje albo o seks z prostytutką lub choćby... bliźniaczą siostrą ukochanej). W opowieściach marynarza coraz wyraźniej zaznacza się motyw przemocy, aż wreszcie okaże się, że bohater broniąc dziewczyny, której towarzyszył chłopiec, zginął w bójce na plaży. J. z kolei umiera na serce (zresztą tuż po zbliżeniu z dziewczyną). Z konieczności to chłopiec staje na czele obrońców barykady:

pierwszy wśród brzęku pustych wiader, drugi trafiony prosto między oczy, trzeci wybiegający z bramy z nie dopiętym rozporkiem, przystrzelony do muru, kopiający piętami o ziemię, tamten wyrwany na krótko ze snu, na krześle rozhuśtanym do nieba, z zakrwawionymi rękoma złożonymi na brzuchu, zakrywający twarz, zachłyśnięty strachem oczy, i ten skulony pod barykadą, ze stróżką krwi spływającą z czoła do ust, sprawdza językiem, nie... to tylko pot (Sz, s. 376)

Tak wygląda finał utworu. W sugestywnym wstępie Tadeusz Komendant sugeruje, że Ubertowski zaszyfrował w powieści jakieś traumatyczne doświadczenie, które nigdzie nie zostało wyartykułowane ani przedstawione, lecz które ewokują nawracające sceny fizycznej i seksualnej przemocy:

Obsesyjność pewnych obrazów pozwala przypuszczać, że mogło chodzić o „pierwszy krok w chmurach”, o brutalnie przerwane przez chuliganów zbliżenie erotyczne na plaży. Niewykluczone, że polało się tam więcej krwi, niż zwykle przy takich okazjach bywa – stąd fantazmatyczny obraz kastracji i równie fantazmatyczne obrazy przygotowań miasta do bitwy. Ale niewykluczone też, że była to (a taki obraz pojawia się na samym końcu książki (właściwie pod koniec – dop. mój – K.U.) przedwczesna inicjacja seksualna dziecka, którą urządzili sobie dla zabawy dorośli.¹³

Nie posunę się tak daleko, by twierdzić, że u źródeł powieści Ubertowskiego tkwią osobiste przeżycia autora, *notabene* tak bardzo wstydlive, że nieartykułowane nawet w ramach literackiego pola wypowiedzi. Po prostu nie widzę powodu, by

sięgać po hipotezę ukrytego autobiografizmu. Sądzę bowiem, iż autor odwołał się do dość typowych udręk młodzieńczego erosa, związanych z nim pragnień i lęków. Pokazał dwie rzeczy. Po pierwsze, że inicjacja w męskość przyjmuje dziś postać historyczną. Boimy się, iż nie sprostamy kulturowemu ideałowi męczyzny, a jednocześnie obawiamy się społecznych kosztów, jakie wiązałyby się z ewentualnym podjęciem roli (męczyzna w typie marynarza jako kozioł ofiarny dzisiejszej kultury). Po drugie – co, przyznam, bardziej mnie zajmuje – pożywkę dla fantazmatów stanowią zbanalizowane schematy kulturowe, których siła wiąże się z wszechobecnością, mechanicznym powielaniem i anonimowością.

Przyjmujemy zwyczajowo, iż mowa intymna powinna być swojska, niedostępna i niezrozumiała dla postronnych. Zachowywałaby zatem cechy ekskluzywnej literatury modernistycznej, w ramach której „raca nad mową jako operacja docierania do przedmiotu (fenomenologiczna) ujawnia się jako równoczesne przesuwanie podmiotu poza pewną granicę, jako transgresja”¹⁴.

W tym wypadku przedmiotem byłoby nasze własne, traumatyczne doświadczenie intymne, do którego próbujemy dotrzeć za cenę przepracowania mowy. Wiemy jednak, że niepodobna wyjść z zaklętego kręgu języka i że jedynym rezultatem całej operacji będzie doświadczenie jego samego, „ciało języka”, jak powiedziałby „krytyk” z powieści Falkiewicza.

Tymczasem Ubertowski nie odnosi się do własnej traumy, ale snuje jej fantazmat, oparty na przepracowaniu, a właściwie przepisaniu już gotowych emblematycznych przedstawień „traumatyzmu”, do których należy choćby „pierwszy krok w chmurach”, ale również „bełkotliwość” i „nieczytelność” nowoczesnej literatury. S t a d pastisz. „Intymność” Ubertowskiego nie jest nieuchwytnym przedmiotem, lecz symulakiem. Najchętniej określiłbym ją mianem „zaprzeczonej”, jakkolwiek nie myślę tu wcale o jakimś antonimie, przeciwieństwie intymności. Chodzi mi o intymność jawną na sposób pornograficzny („jego nagość była jedynie rozwiązłym gołosłowiem” – czytamy w powieści, Sz, s. 63), rozumianą jako własna kopia, związana z powtórzeniem, multiplikowaną i reproduktowaną na skalę masową. Wszak intymne – dla nowoczesnych: niedostępne i niezrozumiałe – przemawia współcześnie kodem kultury masowej.

¹³ T. Komendant, *Telemach nie wrócił*, s. 14.

¹⁴ K. Kłosiński *Przemiany prozy XX wieku*, w: tegoż *Eros, dekonstrukcja, polityka*, Śląsk, Katowice 1999, s. 27.

Abstract

**Krzysztof UNIŁOWSKI,
University of Silesia (Katowice)**

Intimacy impossible, intimacy 'denied'. Two contemporary novels

The sketch concerns two novels dated 1998. Andrzej Falkiewicz's novel *Ledwie mrok* proves to be interesting in terms of its aesthetics and problems, whilst being a somewhat late-date recapitulation of experiences of modern prose. The Author outlines a transgressive project of expressing those aspects of corporeality which are hardly graspable in the language, whilst at the same time gathering arguments testifying to a utopian nature of any such project.

In turn, Adam Ubertowski, a representative of a much younger generation of authors, uses in his *Szkice do obrazu batalistycznego*, in a pastiche mode, certain cultural and literary matrices (well-established models of manliness, initiation pattern, etc.) along with elements of a modern literary code, to place a 'simulac' – i.e. intimacy seen in terms of a copy of one's self, relating to repetition; an intimacy that is multiplied and reproduced as a narrative phantasm – precisely where modernism situated the individual's source experience.

Marta KOSZOWY

Jadąc do Abony.
Fotograficzne podróże Andrzeja Stasiuka

Podróż określa obszar tematyczny obszernej części piśmiennictwa. Wyznacza otwarty zakres, w który wpisać można wiele gatunków zarówno faktograficznych, jak i podporządkowanych fikcji literackiej, zmyśleniu, kreatywności i fantazji. Podróż intelektualna skłania się ku silniejszej realizacji autobiografizmu i eseistyki, co jest prostą konsekwencją podmiotowości będącej jej podstawowym, konstytuującym ją założeniem¹.

Nie wystarczy rozpoznać, że *Jadąc do Babadag*² Andrzeja Stasiuka mieści się w szerokich i otwartych granicach podróży intelektualnej, czy wymienić nazwy gatunków, które jako swoje centralne odniesienie ustanawiają podróż. Na czym polega więc specyfika podróżniczego pisarstwa tego autora? Czy nie tworzy on klasycznej prozy podróżniczej? Omawiana książka jest swoistą relacją etnograficzną, mającą na celu spopularyzowanie i zachowanie poprzez opis pewnych specyficznych zjawisk kulturowych i miejsc, które są zagrożone zniknięciem. *Jadąc do Babadag* jako zjawisko z pogranicza eseistyki, antropologii, fikcji i faktu, literatury i dokumentu jest przede wszystkim podporządkowane (nie tyle narzędziu, co) samej funkcji, procesowi zapisywania. Wydaje się, że to właśnie konieczność zapisu, a więc ukonkretnienia, zobaczenia – zapamiętania – utrwalenia – „sczytywania” rzeczywistości, jest dla prozy Stasiuka kluczowa i łączy wszystkie zawarte w książce wątki, motywy i elementy struktury. Konieczność uwiarygodnienia opisy-

¹ O tym szerzej D. Kozicka *Wędrowcy światów prawdziwych. Dwudziestowieczne relacje z podróży*, Universitas, Kraków 2003.

² A. Stasiuk *Jadąc do Babadag*, Czarne, Wołowiec 2004. Cytaty lokalizuje w tekście.

wanej rzeczywistości jest wpisana w założenia związane z pisarstwem podróżnym, jednak tu autor realizuje ją w szczególnie, przejawiskowy sposób.

Wszystko zaczyna istnieć w czasie i przestrzeni dopiero od momentu, gdy narrator wyłoni z pamięci zakodowany obraz i zrealizuje go jako fragment opowieści, narracji wysnutej z obrazu. Jest to więc podróż nie tyle po przestrzeni realnej, co podróż uruchamiająca pamięć przestrzeni zakodowaną w obrazach.

Opowieści-obrazki, zamieszczone w książce, wywoływane są nastrojem, ale zakodowane w przedmiotach – w mapie, bilonie, zdjęciach, wreszcie w pamięci, której figurami zdają się być wszystkie wcześniej wymienione. Zbieractwo wydaje się jedyną możliwością zachowania bodźców dla pamięci, uwierzytelniania przeszłości.

Zdaje się czasem, że Stasiuk używa synonimicznie, a na pewno bliskoznacznie, pojęć takich, jak widzenie – obraz – fotografia – film – wyobraźnia – pamięć. Widzieć można przez dotyk, uruchamiać patrzenie opuszkami palców (jak dzieje się na przykład w przypadku przesypywanego przez palce bilonu, który autor nazywa „hiperbrajłowską odmianą fotografii”). Widzenie ma więc szczególnie status, obraz staje się czymś ponadzmysłowym i wszechzmysłowym. Istotę ich wszystkich najlepiej ujmuje fotografia.

Zdjęcie, robienie zdjęcia, aparat fotograficzny są wpisanymi w poetykę i metaforykę prozy Stasiuka figurami, słowami-kluczami, wywodzącymi się ze stałego dla pisarza spojrzenia na rzeczywistość jako na zbiór obrazów. Istotne wydaje się, w jaki sposób istnieje w fotografii czas i przestrzeń, jak komentuje i na jaki komentarz rzeczywistości zezwala zamknięcie fragmentu świata w fotograficzny kadr. Świat podlega fragmentaryzacji, zamienia się w pokaz slajdów, ułożonych i wybranych przez autora. Postrzeganie, widzenie, pamięć i wyobraźnia rejestrują zjawiska na zasadzie aparatu fotograficznego, przy ich opisie Stasiuk używa też odpowiedniej, wskazującej na ten fakt terminologii i metaforyki („ogniskuję wzrok”, „podkręcam zoom wyobraźni” itp.). Wzrok – narzędzie, którym posługujemy się, rejestrując rzeczywistość, działa tak, jak stworzony przez człowieka aparat – analogon wzroku, mechanizm postrzegania, patrzenia i zapisywania wybranych obrazów. Przestrzeń fotografii jest wyrwanym z kontekstu fragmentem rzeczywistości zastygłym w obrazie, który na zawsze, aż do momentu zniszczenia klisz i odbitek, pozostanie niezmienny, taki sam w swoim pierwotnie uchwyconym przez fotografa kształcie. Ma więc charakter niepowtarzalny, bo zaistniały przed obiektywem w jednej chwili, w czasie, który zamarł razem z przestrzenią w momencie naciskania migawki aparatu. To, co znajduje się na zdjęciu, dotyczy tylko ułamka teraźniejszości, która właśnie (podczas robienia zdjęcia) jest w kadrze zatrzymywana, lub przeszłości zatrzymanej w kadrze (na już zrobionym zdjęciu). Zdjęcie nie istnieje jutro (jedynie jako relikwyt przeszłości), czas przyszły nie osiąga przestrzeni, która zastygła naświetlona na kliszy. Świat był i jest, a to, czy będzie, okaże się, ale dopiero wtedy, gdy przyszłość przemieni się w teraźniejszość. Tak właśnie rozpatruje rzeczywistość Stasiuk, istnieje ona dla niego o tyle, o ile dotyczy wczoraj i dziś. Autor często wyraża więc cierpienie związane z niemożnością wej-

ścia w przestrzeń i czas zdjęcia. Tak dzieje się w przypadku fotografii André Kertésza opisanej w eseju *Dziennik okrętowy* zawartym w *Mojej Europie*³ i w *Jadąc do Babadag*. Autor deklaruje, że od niej zaczęła się każda z jego podróży. Zdaje się, że chciałby ją ożywić – przywrócić jej przestrzeń i czas. Jest to niemożliwe, a tym samym tragiczne dla tęskniącego za nieodwracalnie utraconym, choć zapisanym obrazem. Nie możemy imputować fotografii mocy absolutnego zatrzymywania czasu. Stasiuk, respektując to prawo, zdaje się jednak domagać trwania obrazu i ubolewać nad jego nieuchronnym znikaniem.

Ważkim aspektem wynikającym z powyższej konstatacji, ale i z interpretacji fascynującego pisarza sposobu istnienia fotografii, jest śmierć (ciała i przedmiotów, zanik, rozkład materii i czasu, miejsc i zjawisk). Tego tematu dotyczą wszystkie jego utwory. W centrum refleksji znajdują się przedmioty, miejsca i przestrzeń podlegające stałemu unicestwieniu. Ocalenie świata przez opisany szczegół jest próbą daremną, choć niejednokrotnie podejmowaną w dyskursie. Powracające motywy komentarzyska przedmiotów, obrazy miejsc, przestrzeni, krajobrazów przywołujących ambiwalentny układ trwałości i rozpadu, determinowane są jednym – wciąż eksplikowanym lękiem przed skończonością i przerażeniem, jakie powoduje niejasna perspektywa nieskończoności. Sposób snucia narracji podlega schematyzacji – opisywany świat zamyka się w kształt obrazów, które podlegają opisowi, czasem krótkiej fabularyzacji. To wszystko przywodzi na myśl fotografię.

Śmierć zawarta w fotografii to przecucie nietrwałości człowieka wobec materii – zdjęcia przechowują sobowótory wizerunek umarłych długo po ich odejściu, wywołują ponadto pierwotny lęk. Ale to też przecucie nietrwałości materii wobec czasu – przestrzeń utrwala na fotografii znika w rzeczywistości. Co więcej, zdjęcia w archaicznym ich rozumieniu uśmiercają, odbierając część duszy. Jak opisuje to Roland Barthes, fotografia sprawia, że podmiot staje się uprzedmiotowiony, staje się więc w pewnym sensie martwy⁴.

Przywodzi to na myśl charakterystyczny zabieg prozy Stasiuka – utrwała on świat poprzez przedmioty, pragnie ich zbawienia, sprowadza historie i życia ludzkie do miejsc i rzeczy, bez których zadaje mu się, że nie damy sobie rady w perspektywie jutra – niejasnego zbawienia, niekonkretnego świata, który, być może, przywita nas po naszej śmierci. Stasiuk działa więc jak aparat fotograficzny, jak fotografia upraszcza rzeczywistość do jej płaskich, jednowymiarowych obrazów, mając nadzieję, a zarazem jej nie mając, że w jakiś cudowny sposób moglibyśmy przetrwać i my, i świat w jego dawnym kształcie.

Lęk Stasiuka przed skończonością rzeczy i doczesności (choć to tautologia, ale wydaje się w tym wypadku konieczna), strach przed tym, że cywilizacja wytworzyła zbyt wiele, by mogło to stanowić wartość („związek między mnożeniem potrzeb

³ J. Andruchowycz, A. Stasiuk *Moja Europa. Dwa eseje o Europie zwanej środkową*, Czarne, Wołowiec 2000.

⁴ R. Barthes *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, KR, Warszawa 1996, s. 24-25.

a wzrostem trwóg jest oczywisty”⁵), że bez naszych przedmiotów i codzienności nie możemy być zbawieni, jest motorem narracji. Świat nigdy nie będzie taki, jak ze zdjęcia Kertésza, jak z wciąż przywoływanych czasów Franza Josefa. Chęć powrotu do czasu i przestrzeni, zatrzaśniętych w zdjęciu z Abony w *Jadąc do Babadag* jest przejawem grozy nieważności miejsc dzisiejszego świata, rzeczy i zdarzeń, które się w nim dzieją, jego pędu, biegu, braku stałości i trwałości w czasie i przestrzeni, co więcej, nagle poczucie stałości budzi niepokój. To też przerażenie spowodowane tym, co stało się po 1921 roku zatrzymanym na zdjęciu Kertésza. Parafrazując fragment *Jadąc do Babadag*, jako człowiek z przyszłości Stasiuk nie jest mądrzejszy, a bardziej przerażony, wie, że tamtego świata już nigdy nie będzie, choć zjawiać się będą widma takie, jakich wypatruje, na jakie poluje podczas podróży po Europie Środkowej i żyjąc w Polsce. Jego świadomość jest bogatsza o (a tym samym uboższa przez) odziedziczone doświadczenie kataklizmów totalitaryzmów, kataklizmu ponowoczesności, luksusu, tandety i nadmiaru. Świat ze zdjęcia Kertésza nie jest zagrożony tym wszystkim, bo stoi w miejscu, nie jest zagrożony rozpadem, bo Abony tkwi unieruchomione w tej fotografii. A więc człowiek i świat potrzebują harmonijnego rozkładu, ludzkość powinna przemijać wraz z jednostkowym dobytkiem człowieka i jego przestrzenią życiową, jego przedmiotami i miejscami naznaczonymi jego obecnością, ale to wszystko, co się stało i dzieje się na oczach narratora jednoznacznie taki rozpad materii uniemożliwia. Postępujący według nowych praw świat w końcu pochłonie możliwość takiego odchodzenia. Największym paradoksem prozy Stasiuka jest to, że chce utrwalić coś, czego istotą jest rozpad. Właściwie chce utrwalić rozpad sam w sobie, takim, jakim był i czasem jeszcze jest w tej anachronicznej wobec współczesności formie.

Przytoczona w tym kontekście teza Barthes’a, głosząca, że „fotograf musi strasznie walczyć, aby fotografia nie stała się Śmiercią”⁶, uwypukla pewien immanentny dla fotografii literackich Stasiuka sens. Obrazy miejsc, ludzi i przedmiotów, zawarte w jego prozie, w istocie podejmują tego typu walkę ze śmiercią. Świadome i wciąż wyrażające swoją przegraną.

Ironią jest fakt, że zachowując, zatrzymując coś w kadrze, aby było na zawsze i istniało wbrew upływowi czasu, zapis ten jednocześnie przypomina o tym, że nieodwracalnie było. Przypomnijmy myśl Sontag – aparat może zabijać jak broń, robienie zdjęcia jest sublimacją morderstwa.

Wygląda na to, że czas i przestrzeń u Stasiuka wysnute są z fotografii. Sposób rozumienia tych kategorii ewokowany jest przestrzenią i czasem charakteryzowanymi jako z jednej strony zastygłe w ikonicznym obrazowaniu, z drugiej niepowracalnie zaprzepaszczone poprzez momentalność zabiegu robienia zdjęcia i okrutną linearność czasu.

⁵ E. Cioran *Portret cywilizowanego*, w tegoż: *Upadek w czas*, przeł. I. Kania, Oficyna Literacka, Kraków 1994, s. 23.

⁶ R. Barthes *Światło obrazu...*, s. 25.

Przedmioty mają moc utrwalania, z ich kształtów, na zasadzie indeksowych, skojarzeniowych odniesień, wynikają minione zdarzenia, zamknięty jest w ich formę czas i przestrzeń, to zdjęcia chwil, bodźce, skrywające potencjalną możliwość ożywiania przeszłości.

Mapa staje się rezerwatem znikających miejsc. Rozświetlone szlaki, którymi uczęszczał narrator, nabierają idealnego wymiaru, są w jakimś stopniu nietykalne i uświęcone obecnością i pamięcią. Przyszłość ich nie dotknie w tym sensie, że zostaną zachowane w świadomości podróżnika jako sanktuaria, w których był i które stworzył swoim namaszczeniem poprzez istnienie w ich przestrzeni. Światło, które z nich przebija, „dziury” w mapie, które istniejąc jako konsekwencja podróżowania, sprawią, że staną się niezniszczalne jako idee. Utopijność tego myślenia zostaje jednak natychmiast zdemaskowana. Projekt, choć piękny, poddany automatycznej autokrytyce pozostaje marzeniem, które istnieje w nierozzerwalnym związku z gorzką świadomością niemożliwości jego spełnienia. Prześwity w mapie istnieją jednak również realnie. Rozpad materii, niszczenie przedmiotów przenosi się na rzeczywistość. Mapa staje się kolejnym fetyszem obrazującym świat. To jednak konkretnie szuka narrator w zarysie przestrzeni, patrzenie na obrysy miast, krajobraz naszkicowany na kartograficznym planie, sprawia, że miejsca stają się bardziej prawdziwe, bliższe.

W tym samym porządku istnieją dla narratora inne znaki obecności, znaki pamięci i przestrzeni, wreszcie „znaki widzenia”, takie jak plastikowa skrzynka ze zdjęciami czy stemple w paszporcie.

Przestrzeń i czas istnieją realnie poprzez obecność człowieka, narracja jest za ledwie tej obecności odtworzeniem, stanowi zatem niedoskonałe narzędzie, brak mu mocy niepodważalności i autorytetu prawdy, zaświadczonego, że światy, które zwiedza narrator, naprawdę istnieją (te wątpliwości nie nachodzą czytelnika, a samego narratora). Jak bardzo upośledzony jest status tych przestrzeni i miejsc, skoro jednorazowa w nich obecność nie wystarcza, skoro sam Stasiuk nie zawiera dokładności pamięci, podważa jej autorytet, jakby chciał powiedzieć – prawdziwe są tu być może tylko obrazy (takie jakie były, bo nie takie jakie są, tego nie może sprawdzić), a narracja jest możliwym, niekoniecznie prawdziwym, wiarygodnym czy nawet dokładnym ich rozwinięciem. W końcu jego bycie w konkretnej przestrzeni nie jest bezpośrednio, realne, a wyłonione z pamięci, czasem ze snu czy majaku, wreszcie – podporządkowane prawidłom fikcji literackiej.

To, co dzieje się z obrazami w *Jadąc do Babadag*, można porównać do zabiegu nie tyle filmowania, co wyświetlania fragmentów filmów czy komentowania pokazu slajdów przez samego autora zdjęć, przy czym pokaz ten zmienia się poprzez ruch(y) kamery i opis ruchu w narrację parafilmową. Narrator wyraźnie zaznacza, że jego pamięć i wszystkie sposoby, w jakie jest ona zakodowana, istnieje jak katalog, czasem na głos (w obecności czytelnika) Stasiuk przegląda jego zawartość, by wybrać fragment jakiejś projekcji i przedstawić go. Niektóre taśmy są do siebie podobne, często nakładają się na siebie, są filmami na ten sam temat.

Po krótkim opisie jednej ze skatalogowanych potencjalnych „etiud filmowych” następuje wyliczenie innych obrazów, będących dla autora *pars pro toto* „cygańskiej wieczności”, znajdujących się w tej samej kategorii, umieszczonych w kartoce pamięci i wyobraźni pod tym samym przedmiotowym hasłem kluczowym:

Gdzieś przed Brezovičką w szczerym polu dziesięcioletni może śniady chłopak ćwiczył pompki na środku asfaltu. Był całkiem goły. Na widok auta zerwał się przerażony i zasłaniając przyrodzenie, pomknął w przydrożne zarośla. A stamtąd, zanosząc się od śmiechu, podniosło się trzech jego ubranych kumpli i razem pomknęli w głąb chaszczki.

Stare kobiety z wiązkami chrustu na plecach, mężczyźni zgromadzeni wokół otwartych masek starożytnych aut, chłopiec w Podgrodziu tulący w dłoniach szczeniaka, wóz gdzieś w Siedmiogrodzie, zaprzężony w dwójkę koni, a na wozie wystraszone parotygodniowe źrebki z rozstawionymi szeroko nogami i dziecko obejmujące kark źrebkięcia w geście czułości, wtulone w lśniącą brązową sierść, jakby znalazło istotę mniejszą od siebie i bardziej bezbronną, czerwone kałderaskie spódnice na zakurzonej drodze u stóp Moldoveanu i bosa stopy pokryte żółtym pyłem, dymiące wysypisko gdzieś w Erdőhát i drobne, szczupłe postacie wybierające z płonących hałd metal, plastik i szkło, i śmietnik w Tiszacsécsé przy drodze wodującej nad rzekę, gdzie stary mężczyzna z fajką w ustach wydobywał spomiędzy zwalów gruzu podłużne kawałki drewna, wiązał w pęczki i układał obok wiekowego roweru... (s. 265-266)

Często dzieje się tak, że statyczny kadr powoli zostaje uruchomiony, jakby istniał na zatrzymanej klatce filmu, a narrator był tym, który wznawia i zatrzymuje projekcję. Wyliczając zastygłe obrazy, sam zastanawia się nad mechanizmem ich przechowywania, nad sposobem ich istnienia w nim i poza nim oraz zabiegami, którym je poddaje:

To właśnie nie daje mi spać, to pragnienie, by w końcu się dowiedzieć, jaki jest los tych wszystkich obrazów, które przeszły przez moje źrenice i zostały w umyśle, co dzieje się z nimi, gdy mnie już tam nie ma, czy zabrałem je na zawsze, unieruchomiłem we własnej głowie, i będą już ze mną do końca, odporne na zmiany pór roku i pogody.

Co stanie się z tymi dwoma facetami ubranymi w ciemne spodnie, białe koszule, krawaty i buty lśniące tak, jakby czyścili je przed minutą. [...] [tu następuje rozwinięcie tej historii – dop. mój – M.K.]

Teraz wszystko wydaje się takie proste. Zdarzenia dotyczą się, przechodzą wskroś siebie uwolnione od logiki następstwa, przykrywają przestrzeń i czas równą, półprzejrzystą warstwą. Pamięć odtwarza je w tył, w przód albo równoległe, i nic im od tego nie ubywa. To jest jedyne sposob na to, by sens nie podciał nam nóg i nie wytrącił z ręki tego, co chcemy schwytać. (s. 171)

Opis rozwija się od planu ogólnego do detalu, demaskując jazdy kamery, poszczególne obrazy-narracje nie są dynamicznie pocięte, ale istnieją jak w powolnym, prawie statecznym montażu wewnątrzjęciowym:

Albania to samotność. Takie zdanie przychodzi mi do głowy, gdy przypominam sobie późne popołudnie w Korczy. Stare, pamiętające jeszcze otomańskie czasy targowisko już opustoszało. Odjechały zabytkowe mercedesy i konne dwukółki. Kobieta zamiatła śmieci z placu. Tego dnia niebo było szare i ta szarość teraz, gdy tłum się rozszedł i zniknął

barwny rozgardiasz towarów, spływała z góry i wypełniała pustkę rynku. Opuszczone jednopiętrowe domy wchłaniały ją, jak kamień wchłania wilgoć. Cała przestrzeń targowiska była obumarła i nieruchoma, jakby nikt nigdy tutaj nie zaglądał. I wtedy w najdalszym kącie placu zobaczyłem trzech mężczyzn. Siedzieli w kucki wokół miniaturowego rusztu i piekli kolby kukurydzy. Ledwo można było ich odróżnić na tle szarych murów. Gęstniejący zmierzch zacierał ich sylwetki. Właściwie widać było tylko ogień, czerwony, niespokojny płomyk na wietrze. (s. 134)

Wciąż ulegamy autorskiej perswazji. Najpierw mówi się nam, że mamy do czynienia z fotografią lub z czymś, co funkcjonuje tak jak ona, ma jej cechy. Porównanie do zdjęcia nie tylko ma na celu wzbogacenie metaforyki, ale jest uzasadnioną koniecznością. Wszystko to zabarwione jest tajemniczością, niby-pokornym, niby-kokieteryjnym i niby-erudycyjnym odautorskim wywodem, że ze światłem i fotografią nie ma żartów, że istnieje w nich jakaś nuta transcendentna, której nigdy nie da się uchwycić, choć pozornie jest łatwo uchwytana. Po uśpieniu umysłu odbiorcy tymi czarami, kolejny krok, za pomocą którego tekst przekonuje, że jest fotografią, polega na zaskoczeniu czytelnika suchym i konkretnym szczegółem, czasem skrupulatnym opisem kolorów i świetlnych refleksów. Nieuchwytność, często poetyckość, miała zdradliwie uspić czujność, by zaatakować prostotą i detalem opisywanego świata. Dopiero potem zastygły na chwilę obraz może stać się przedmiotem historii, a więc zaczyna działać się w czasie – fotografia zamienia się w film.

Zdaje się, że ruchomość fotografii czy użycie metafory filmu jest związana z tym szczególnie umiłowanym przez Stasiuka momentem, w którym aparat fotograficzny przemienił się w projektor filmowy. Często w swojej narracji powtarza on ten akt. Zdarza się jednak i tak, że to film zawiesza się w stop-klatkę.

Miejsca, obrazy i narracje w *Jadąc do Babadag* są więc jakby zakłete w fotografię, choć nie zawsze dosłownie do zdjęć się odnoszą. Nic tak precyzyjnie jak fotografia nie ujmie jednostkowości chwili (paradoksalnie, zamykając ją w konkretnym czasie i urywku przestrzeni), nie pokaże tak wielu szczegółów, a to przez nie, przez szczegóły Stasiuk udowadnia czytelnikowi i sobie prawdziwość miejsc. Co istotne, wyjście od opisu zamkniętego kadru umożliwia dalekosiężne konfabulacje, opowieść może snuć się daleko poza pierwotnie nakreślony obraz, bo zdjęcia są punktem wyjścia opowieści i ważniejsze jest to, co nie zmieściło się w ramy kadru, niż to, co się w nim znajduje a co zostało wcześniej pieczołowicie opisane. Tu wkracza inna jeszcze oddana w książce sfera. Pogranicze nicości i senności, fantasmagoryczność obrazów, które z pamięci, może z wyobraźni, przenikają do narracji. Opowieści wychodzą nie tylko z obrazów, ale rozpoczynają je pewnego rodzaju gawędziarskie (więc może trochę ściągnięte od Cyganów) formuły, to one uruchamiają wspomnienie – obraz, który rozwinie się w opowieść o obrazie i o tym, co znalazło się poza nim.

Leżałem w zimnym pokoju i przypinałem sobie to wszystko, tak jak teraz próbuję sobie przypomnieć ten zimny pokój i potem rano, gdy wstałem i wyszedłem na zewnątrz, by dostrzec, że w nocy był przymrozek i teraz jego resztki zniknęły w słonecznych pla-

mach. Ludzie szli z wiadrami do studzien i przyglądali mi się, udając, że nie patrzą, że zajęci są swoimi sprawami, że oślepią ich blask wstającego dnia. Teraz przypominam sobie to wszystko i widzę, że na przykład właśnie tam mogła się zacząć jakaś opowieść. Na przykład: „Tego dnia, kiedy widziałem ojca po raz ostatni, bo trzech mężczyzn wsadziło go do samochodu i dokądś zabrało, tego dnia dotknąłem piersi Andrei Nopritz”. Albo: „Tego dnia Gizella Weisz ruszyła w drogę, wszyscy ją chwalili. Nawet wielki towarzysz Onaga spojrzął jej głęboko w oczy i rzekł: To rozumiem. Ma towarzysząca wspaniałe zamiary i szczytne plany”. No więc tego dnia, tego poranka, mógł się zjawić mężczyzna, który popsuł pompę. Mógł nadejść wąską wiejską uliczką wśród drewnianych płotów i zapytać, co właściwie robię przed domem, w którym mieszkam. [...] No więc mógłby się zacząć jakiś cyniczny monolog albo nerwowy dialog [...]. To byłby dobry początek, rozwinięcie opowieści i losu, wędrówka wstecz czasu, gdy zdarzenia nabierają blasku, w miarę jak odsuwają się od teraźniejszości. Ale człowiek od zepsutej pompy nie nadszedł i jego życie pozostało w sferze domniemania, czyli całkowitej wolności.

Podszedłem więc do realnego mężczyzny, który spokojnie stał za moimi plecami i palił. (s. 21-23)

Świat opowiedziany zaczyna się od pamięci, od przypominania, ale są różne możliwości zrealizowania tego, co podsuwają wspomnienia. Nie możemy mieć pewności, że ten „realny mężczyzna” jest prawdziwszy od zaniechanego (choć już zmyślnego). Nawet jeśli zawierzmy, że ten „realny” jest prawdziwy, to istnieje jako odkodowany z niedoskonale rejestrującej wszystko pamięci. Wtedy mężczyzna domniemany nie istnieje i jest tylko sposobem na odczarowanie opowieści z fabularnej fikcji i metodą jej zaczarowania w prawdziwe wspomnienie (poprzez nałożenie filtra pamięci na narracyjną konfabulację).

Jako determinanty narracji można więc wymienić czas i przestrzeń wysnute z fotografii, ale i czas przyszły – zagrożenie jutrem, pamięć, fikcję literacką, wyobraźnię podporządkowaną pamięci i fikcji oraz prymarną konieczność zapisu.

Stasiuk zaczyna opowiadać swoje zdjęcia, gdy czuje konkretny stan ducha, nastrój nostalgii, przywołuje więc językową formułę rozpoczęcia opowieści: jest noc, zamglony poranek, „noc odrywa się od ziemi” (s. 9), pęka (czy „rozwarstwa się”) powłoka świata, niewyraźna rozmazana przestrzeń, pada deszcz, narrator patrzy przez okno – to typowe sytuacje rozpoczynające narrację. Momenty rozmycia krajobrazu w deszczu, mroku, nocy są punktem wyjścia wspomnień, jakby ten brak ostrości pozwalał na przejrzenie starych klisz. Tych zachowanych w pamięci i na papierowych odbitkach („w takie noce jak te sięgam po plastikową skrzynkę ze zdjęciami. Jest ich coś koło tysiąca”, s. 287).

Paradoksalnie przestrzeń niszczy się od patrzenia („Spojrzenia wyglądają rzeczy i krajobrazy. Zniszczenie i rozpad nadejdą z tej właśnie strony. Świat zużyje się i wytrze jak stara mapa od nadmiaru spojrzeń”, s. 19), ale jedynie patrzenie jest w stanie potwierdzić jej, przestrzeni istnienie. Czy może o inny rodzaj patrzenia tu chodzi? Patrzenie miałoby dwa aspekty: zachowawczy i niszczycielski. Tak samo podwójna jest rola fotografii – zapamiętuje, ale i uśmierca. Przesądny narrator nie robi zdjęć ludziom, ale nieprzezornie zdjęciami zabija przestrzeń, na której mu tak zależy.

Wysnute z pamięci obrazy nie są tylko własnością narratora, często opowiada on o czymś więcej, o pamięci należącej do kogoś innego, do konkretnej osoby, na przykład Emila Ciorana, konkretnego narodu czy wreszcie konkretnej mentalności zbiorowej narodów zamieszkujących Europę Środkową, bardzo przecież wewnętrznie zróżnicowanej. Tu mieści się pamięć już zamkniętych czasów, indywidualne i zbiorowe tęsknoty za dawno oficjalnie potępionymi dyktatorami – „wszyscy [w końcu – dop. mój M.K.] jesteśmy osieroconymi dziećmi jakiegoś cesarza albo dyktatora” (s. 24), niezrozumiałe nostalgii za czasami tyranów, sentymentalne wspomnienia czasów Franza Josefa (s. 70-71), Stalina czy Ceaușescu. Podróż w *Jadąc do Babadag* jest więc nie tylko podróżą wysnutą z pamięci, ale także podróżą w poprzek czasu. Pamięć jednostkową, społeczną, wspomaga pamięć historyczną, bo czasów Franza Josefa nie może pamiętać żadna z pojawiających się w książce postaci, podobnie nikt nie pamięta Jakuba Szeli czy Jerzego Doży, których śladem podąża przez jakiś czas narrator.

Poszukiwanie pewnych ech przeszłości nie jest jednak podróżą według przewodnika, nie chodzi też o odnajdywanie w przestrzeni zdarzeń wyczytanych z książki, historia i pamięć wciąż zmieniają swój status. Stanowią one raczej tropy środkowoschodniej mentalności jako zrealizowane charakterystyki ludów zamieszkujących te ziemie.

Założeniem podróży jest poszukiwanie (również siebie), a więc błędzenie w czasie i przestrzeni (s. 71). Podróż na wschód, podróż w głąb środkowej Europy jest swoistą ucieczką przed Zachodem (s. 63). Kraje Europy Środkowej i obrzeży Bałkan opisywane są przez Stasiuka w taki sam sposób, w jaki Cioran opisuje w *Historii i utopi* Rosję⁷ – to kraje, które zachowały swoją specyficzną wartość dzięki m.in. zacofaniu. Ten świat rozpoczyna się po przekroczeniu pewnej niewidocznej linii demarkacyjnej, południka – Konieczna–Koszyce–Tokaj–Arad–Timișoara i Skopje (s. 216-217). Sam stosunek Stasiuka do granic jest ambiwalentny. Przechodzenie granicy jest nacechowane niezwykłością, przejście w Koniecznej wyznacza konkretny południk, ale każda podróż jest snem, zmyśleniem, przejściem z tutaj do tutaj, więc właściwie ruchem w miejscu, zatrzymaniem nie transgresją („utopia, przypomnijmy, znaczy *nigdzie*”⁸). Granice wkrótce znikną, stracą swoją linimialność, a Stasiuk pisze, że „móc jechać wszędzie znaczy nie pojechać nigdzie” (s. 74).

Jedynym „zjawiskiem”, któremu nie można tak po prostu zrobić zdjęcia, a każda automatycznie zrobiona fotografia nie odda istoty rzeczy, są Cyganie. Jako obraza cywilizacji śródziemnomorskiej i chrześcijańskiej (s. 215-216) nie podlegają prawu zapisu, nie czują obsesyjnej potrzeby utrwalania swojej obecności, więc nie podlegają w pewnym sensie prawom rządzącym fotografią. Więcej, nie podlegają prawom żadnego rodzaju zapisu, na którym przecież opiera się kultura europejska.

⁷ E. Cioran *Rosja i wirus wolności*, w tegoż: *Historia i utopia*, przeł. M. Bieńczyk, Wydawnictwo IBL, Warszawa 1997, s. 21-32.

⁸ E. Cioran *Mechanizm utopii*, tamże, s. 67.

ska. Oni, jako ci, którzy istnieją wśród rozpadu, nie poddają mu się, żyją nim, w pewnym sensie utożsamiają rozpad, nie ma też wątpliwości, że przez brak zakorzenienia, naturę ludu zbieraczego, koczowniczego nie ulegną ostatecznemu rozpadowi otaczającego ich świata. Nigdy w końcu nie podlegali prawom wyniszczającej nas historii, żyjąc w świecie podań i legend.

Drugim sposobem ocalenia jest umieranie razem z przedmiotami i zwierzętami, obcowanie z nimi w sposób czysty, pozbawiony nieszczerości, hipokryzji i wyższości. Przytoczmy słowa Ciorana, którymi posiłkuje się w *Jadąc do Babadag* Stasiuk.

Zawszeni i pogodni, powinniśmy trzymać się towarzystwa zwierząt, kucać sobie u ich boku jeszcze przez tysiąclecia, wdychać woń stajni raczej niż laboratoriów, umierać z chorob, a nie z lekarstw, kręcić się wokół naszej pustki i łagodnie w nią zapadać.⁹

Podstawowym przekazem *Jadąc do Babadag* jest stale przypominające o sobie zniszczenie, przenikający każdą opowieść motyw przewodni rozpadu, obecny w każdym detalu, opisie, symbolu i znaku, dotyczący przestrzeni zakłętej w różne znaki i figury. C z a s t e r a ż n i e j s z y d o k o n a n y i stale się dokonujący jest sprzęgnięty z przestrzenią kruszejącą, zdeterminowaną i konstytuującą się, nie poprzez wieczne trwanie, a właśnie ciągle rozpad.

Wszystko podlega reżimowi czasu, tym razem to nie z powodu jego determinant niszczy przestrzeń, a poprzez sposób istnienia konkretnej przestrzeni i ludzi w czasie. Europa Środkowa istnieje jako nieodkryty wciąż dookreślający się i nigdy nieodkryty element rzeczywistości. Jej czasowość jest wyjątkowa, momentalna. Staje się, nie jest.

Wydaje się, że poszukiwanie, które inicjuje każdą z podróży Stasiuka, jest poszukiwaniem utraconego Raju, świata pozbawionego historii, niewykłanego w czas. Namiastką raju może być więc sposób istnienia Europy Środkowej, umiejętność bycia w taki sposób jak Cyganie, takie bycie w przestrzeni ze zwierzętami i przedmiotami, które pozwala nie wywyższać się i być wolnym.

Konsekwencją poszukiwania utraconego Raju jest u Stasiuka wizja czasu. Raj i złoty wiek, które Cioran, w pewnym sensie, utożsamia, „uściślają obraz świata statycznego, w którym tożsamość nieustannie kontempluje siebie samą, w którym panuje wieczna terażniejszość, czas wspólny dla wszystkich rajszych wizji, czas zbudowany na sprzeczności wobec samej idei czasu”¹⁰ – czy nie takiego czasu pożąda Stasiuk? Podążajmy za tą myślą –

⁹ E. Cioran *Portret cywilizowanego*, w: tegoż *Upadek w czas*, s. 22-23. W *Notach zamieszczonych w Jadąc do Babadag* zaznacza, że cytat ten pochodzi z *Historii i utopii* w tłumaczeniu Marka Bieńczyka. Jednak to wydanie (*notabene* jedyne) *Historii i utopii* nie zawiera, ani tego eseju, ani samego fragmentu. Zdaje się, że w *Notach* nastąpiła pomyłka, gdyż tekst ten znajduje się w *Upadku w czas*, w tłumaczeniu Kani.

¹⁰ E. Cioran *Złoty wiek*, w: tegoż *Historia i utopia*, s. 79.

Aby go wymyślić i do niego dążyć, należy nabrać wstrętu do przyszłości, odczuć jej ciężar i przekleństwo, pragnąć się wyrwać z niej za wszelką cenę. [...] Gdybyśmy bez żadnych zastrzeżeń wpasowali się w wieczną terażniejszość, historia by nie powstała lub chociaż nie okazała się synonimem brzemienia i męczarni.¹¹

Historia jednak istnieje i Stasiuk ma świadomość jej uzurpacji i niewygód. Przywołując kolejne spostrzeżenia Ciorana, które tyczyć się mogą Stasiuka – niezgoda na rozpad powoduje zaciekle poszukiwanie i n n e g o c z a s u, któremu

oddają się [...] z zaciekłością [tacy jak Stasiuk – dop. mój M.K.], lecz po to, by sprawdzić ten czas tutaj, wedle zaleceń utopii, która usiłuje pogodzić wieczną terażniejszość z historią, rozkosze złotego wieku z ambicjami prometejskimi, lub – użyjmy biblijnego słownictwa – po to, by odnowić Eden środkami upadku i pozwolić w ten sposób nowemu Adamowi poznać przywileje dawnego Adama. Czyż nie jest to próba rewizji Stworzenia?¹²

Czyż nie to wszystko jest podskórnym celem pisarstwa Stasiuka? Pamiętajmy jednak, że realizacja tych wytycznych poddawana jest krytyce, autor *Jadąc do Babadag* to utopista świadomy kruchości i senności uprawianej przez siebie utopii, poddający ją stałej rewizji, mieszający marzenie z bolesną krytyką, ironią, opatrzący sardonicznym uśmiechem wizję ocalenia, pamiętający, że ta utopia raczej była, niż jest, to wreszcie czytelnik Ciorana, a to wyklucza naiwność. Przypomnijmy, że „Raj to brak człowieka”¹³.

Podróż do Babadag nie odbywa się raz (nie odbywa się też dwa razy, tak jak literalnie opisuje to narrator), istnieje jakby potencjalnie, wielokrotnie, nie jest przecież celem, lecz metaforą odbywania podróży. Relacja z podróży po Europie Środkowej nie zostaje tu też ostatecznie zamknięta, wręcz przeciwnie, wydaje się, że będzie musiała trwać nieskończenie, żeby ten świat istniał. Forma imiesłowu w tytule nie zamyka perspektywy, rzecz nie działa się tylko tam i wtedy w czasie przeszłym dokonanym.

Jest chyba tak, że czas opowieści Stasiuka jest „takożsamy” (bo nie tożsamy) z czasem, jakim autor naznacza całą przestrzeń Europy Środkowej, to „czas terażniejszy dokonany” czy „nieustannie dokonujący się”. Wieczne stawanie się i wieczny zanik. Podróż do Babadag jest czynnością powtarzającą się i choć tytuł sugeruje, że Babadag jest jej punktem docelowym, ważniejsze jest chyba to, co dzieje się w międzyczasie, co dzieje się „jadąc”. Czemu jednak Stasiuk wybiera podróż do Babadag (a nie do Abony ze zdjęcia Kertésza)? Samo Babadag właściwie nie zaistniało w opowieści, uniknęło opisu etnograficznego, zrobiono mu dwie szybkie fotografie, przechadzających się po nim Turczynek i najstarszego meczetu w Rumunii (Ali Gazi Paşa Camii z początku XVII w.). Babadag więc jest i go nie ma. Ten

¹¹ Tamże.

¹² Tamże, s. 82.

¹³ E. Cioran *Pragnienie chwały i trwoga przed nią*, w: tegoż *Upadek w czas*, s. 60.

Interpretacje

status ontologiczny czy raczej metafizyczny decyduje być może o tym, że to ono wymienione zostało w tytule. Babadag, którego nie ma, swoją naturą przypomina o ogólnym charakterze opisywanej przestrzeni jako takiej, wymykającej się konkretowi. Mimo że autor pieczołowicie zbiera dookreślające ją konkrety, równocześnie zdaje sprawę z tego, że wszystkie dookreślenia, szczegóły i przedmioty dokumentujące przestrzeń to trochę konfabulacja, a trochę przeszłość, trwałość w nie-trwałości.

Babadag: dwa razy w życiu, dwa razy po dziesięć minut. Z takich fragmentów składa się świat, z odruchów gorącego snu, z majaków, z autobusowej maligny. Zostają bilety. Z Tulczy do Konstancy – sto dwadzieścia tysięcy lei. Păstrați biletul pentru control. (s. 271)

Abstract

Marta KOSZOWY,
Graduate School for Social Research (Warsaw)

On the Way to Abona. Andrzej Stasiuk's photographic journeys

This analysis of Andrzej Stasiuk's novel *Jadąc do Babadag* ['Driving to Babadag'] is undertaken from a narratological, genealogical and philosophy-of-history standpoint. It attempts at describing the operations carried out by the writer on the story he has authored. Narration is recognized as being enchanted and extrapolated from the figure of a photograph which forms a fetish but also, an inspiration for the space being described and for how time is reflected upon. As the engine of the narrative and actual reason for taking a trip (the photo taken by André Kertész), inspiration of a narrative method, the way of coding the reality and a figure which can best describe a human's existence in time and space – according to Stasiuk's concept – photograph(y) shows a tragic tear between the need to record things and death, between an uncertain prospect of infiniteness and mortality.

Rafał NAHIRNY

„Wszyscy mówią kocham-cię”.
Analiza wyznania miłosnego

| . |

W przykładach, którymi posłużył się John Langshaw Austin prowadząc swoje skrupulatne badania przedstawione w *Jak działać słowami*, przejawia się całe bogactwo relacji międzyludzkich: „obrażam cię”¹, „przepraszam cię”, „witam cię”², „żałuję”, „dziękuję”, „gratuluje”³. Pośród wszystkich tych wypowiedzi brakuje chyba tylko jednej, ale jak bardzo ważnej przyzna każdy, kto kiedykolwiek się zakochał. Brakuje „kocham-cię”; tego prostego i banalnego wyznania miłosnego.

Z tekstów Austina i Ludwiga Wittgensteina wylania się możliwość filozoficznego badania, które stanowić może uzupełnienie sposobu zaproponowanego przez Sokratesa/Platona w *Uczcie*, a którego wyrazicielką jest Diotyma: „No nie dziw się – powiada [Diotyma do Sokratesa] – odróżniamy coś, jako istotę miłości, i to nazywamy wyrazem ogólnym”⁴. Tak więc wskazać znaczenie słów „kocham-cię” to przede wszystkim odnaleźć istotę miłości, uczucia, do którego słowa te się odnoszą. Dlatego, w ramach analizy, trzeba rozłożyć wypowiedź na składniki proste, atomy: wskazać na tego, kto wypowiada te słowa (Ja zabierające głos, podmiot domyślny), miłość (owo tajemnicze poruszenie duszy, o którym informuje Ja) i ad-

¹ J.L. Austin *Mówienie i poznawanie*, przeł. B. Chwedeńczuk, PWN, Warszawa 1993, s. 615.

² Tamże, s. 616.

³ Tamże, s. 624-625.

⁴ Platon, *Uczta*, przeł. W. Witwicki, w: tegoż *Dialogi*, t. 2, Wydawnictwo Antyk, Kęty 1999, s. 70.

resata tej wypowiedzi („ty, który słuchasz”, Hipolit i Arycja z tragedii Racine’a⁵). My jednak, zgodnie z kierunkiem badań, jaki zdają się wskazywać zarówno *Dociekania filozoficzne* i *Jak działać słowami*, uczynimy przedmiotem naszej analizy jedynie słowne sformułowania towarzyszące miłości, a konkretnie jedno z nich: „kocham-cię”.

1.2

W *Dociekaniach filozoficznych* Wittgenstein, próbując wyjść poza teorię języka, jaką sam przedstawił wcześniej w *Traktacie logiczno-filozoficznym*, formułuje koncepcję języka jako narzędzi: „Pomyśl o narzędziach w skrzynce z narzędziami: jest tam młotek, są obcęgi, piła, śrubokręt, całówka, garnek do kleju, klej, gwoździe i śruby. – Jak różne są funkcje tych przedmiotów, tak różne są też funkcje wyrazów”⁶. Zgodnie z założeniami *Dociekań filozoficznych* przedmiotem naszych badań powinien być przede wszystkim sposób posługiwania się określonymi wyrażeniami. Wbrew bowiem temu, co Wittgenstein napisał w *Traktacie*, słowa służą nie tylko stwierdzaniu faktów, istnieje wiele innych gier językowych, a zdanie z czegoś sprawozdania jest tylko jedną z nich. Podobnego zdania jest również Austin, kiedy pisze: „Zbyt długo filozofowie zakładali, że zadaniem «twierdzenia» może być jedynie «opisywanie» jakiegoś stanu rzeczy lub «stwierdzenie jakiegoś faktu», co musi ono czynić prawdziwie lub fałszywie”⁷. Według Wittgensteina przedmiotem analizy nie powinien być już „o s o b l i w y związek słowa z przedmiotem”⁸, tylko gra językowa, czyli „całość złożona z języka i czynności, w które jest on wpleciony”⁹. Opis gry językowej będzie wymagał uwzględnienia kontekstu wypowiedzania słów. Powinniśmy umieć opisać język w jego działaniu, wskazać na reguły użycia określonych słów i sformułowań. Trzeba więc wziąć w nawias całą naszą kulturową wiedzę na temat tego, czym jest miłość, i potraktować grę językową jako fakt pierwotny. „Nie chodzi o wyjaśnianie gry językowej za pomocą przeżyć, lecz o jej skonstatowanie”¹⁰ – pisze Wittgenstein. Dlatego musimy wyjść poza rozumienie „kocham-cię” jako deklaracji miłości. Tym tropem zdaje się podążać również Roland Barthes. We *Fragmentach dyskursu miłosnego* proponuje rozumienie „kocham-cię” jako figury, która nie odnosi się do wyznania rozumianego jako oznajmienie swoich uczuć, ale do „krzyku

⁵ Do *Fedry* Racine’a będziemy wielokrotnie powracać w celu ilustracji mechanizmów i reguł gry językowej związanej z wyznaniem miłosnym.

⁶ L. Wittgenstein *Dociekania filozoficzne*, przeł. B. Wolniewicz, PWN, Warszawa 2000, s. 13.

⁷ J.L. Austin *Mówienie...*, s. 550.

⁸ L. Wittgenstein *Dociekania...*, s. 32.

⁹ Tamże, s. 12.

¹⁰ Tamże, s. 235.

miłości”¹¹. „Stąd nowe spojrzenie na k o c h a m - c i ę. To nie jest objaw, to działanie”¹².

2.1

We *Fragmentach dyskursu miłosnego* czytamy: „Kocham-cię nie ma jednego zastosowania. Słowa tego, podobnie jak słów dziecka, nie obejmuje żaden przymus społeczny; może być to słowo wzniosłe, uroczyste, lekkie, może być erotyczne, pornograficzne. Jest to słowo społecznie wędrujące”¹³. Tym, co zmienia się podczas społecznej wędrówki „kocham-cię”, jest jego użycie. Słowami tymi posługują się przecież w stosunku do siebie nie tylko zakochani, ale również na przykład członkowie rodziny. Istnieje też przecież długa, chrześcijańska tradycja, zwracania się tymi słowami do Boga (modlitwa, zdaniem Wittgensteina, również jest rodzajem gry językowej). Te same osoby mogą przecież wyrażenia „kocham-cię” używać w wielu różnych grach językowych: przeproszeniu, wybaczeniu, uwodzeniu itd. Wydaje się jednak, iż dla „kocham-cię” jako wyznania miłosnego zarezerwowane jest specjalne użycie, specyficzna gra językowa¹⁴.

2.2

Nauka języka nie polega wyłącznie na poznawaniu znaczenia słów za pomocą ostensywnego definiowania ich znaczenia, jak to pokazuje rozpoczynający *Dociekania filozoficzne* fragment z *Wyznań* Augustyna, ale również na umiejętności ich używania, której nabywamy, obserwując innych¹⁵.

Podczas nauki użycia słów związanych z intymną sferą życia człowieka pojawia się jednak pewna trudność. Sytuacje, w których posługujemy się tymi słowami i wyrażeniami, zazwyczaj wykluczają świadków, „postronnego obserwatora”¹⁶. Dlatego ich obserwowanie i nauka zawsze jest już jakoś zapośredniczone (na przykład przez telewizję¹⁷).

¹¹ R. Barthes *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przeł. M. Bieńczyk, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 213. Czy właśnie w tym wykrzyknieniu Fedry, kiedy to Hipolit ma się oddalić, gdy – być może – widzi go ostatni raz, nie streszcza się to, o czym pisze Barthes, kiedy mówi o „kocham-cię” jako wykrzyknieniu?

¹² Tamże, s. 219.

¹³ Tamże, s. 214.

¹⁴ Trzeba również zauważyć, iż wyznawać miłość można również na wiele różnych sposobów. „Kocham-cię” jest jednym z nich.

¹⁵ L. Wittgenstein: „Uczymy się grać, patrząc jak grają inni” (*Dociekania...*, s. 43).

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Jak pisze Barthes: „[...] co drugi wieczór ktoś mówi w telewizorze: *kocham cię*” (*Fragmenty...*, s. 218). Biorąc pod uwagę obecną ilość kanałów telewizyjnych można powiedzieć, iż wyznanie to pojawia się na ekranach telewizorów znacznie częściej.

2.3

Gra językowa polega na umiejętności i znajomości reguł dotyczących posługiwania się określonymi nazwami, którym przyporządkowane są konkretne wzorce: „Tym, co odpowiada nazwie, i bez czego byłaby ona pozbawiona znaczenia, jest na przykład jakiś wzorzec, którego w grze językowej używa się w związku z nazwą”¹⁸. Zdaniem Wittgensteina, w przypadku gier językowych możemy mówić o dwóch rodzajach wzorców: oprócz wzorców kluczowych dla danej gry nazw są również wzorce zachowania: „Do gry językowej ze słowami «On ma bóle» należy – chciałyby się rzec – nie tylko obraz zachowania się, lecz także obraz bólu. Albo: nie tylko wzorzec zachowania się, lecz także wzorzec bólu”¹⁹.

W tym przypadku napotykamy kolejne trudności. Wzorzec nazwy „miłość”, mimo wielu prób, nadal pozostaje dość enigmatyczny, a na dodatek ze wzorcami zachowania w przypadku miłości związany jest, jak zauważa Niklas Luhmann w *Semantyce miłości*, wewnętrzny paradoks. Wzorce te istnieją nie po to, aby je realizować, ale raczej, by nieustannie przekraczać: „kto jest wierny regułom, nie jest wierny ukochanej”²⁰. Zbyt gorliwe postępowanie zgodne z konwencjami od czytane być może jako schowanie się za społeczną maską, odgrywanie kolejnej nieautentycznej roli, gdy tymczasem relacja intymna opiera się właśnie na iluzji bezpośredniości, na założeniu, iż oto mamy kontakt z „prawdziwym Ja” drugiej osoby²¹. Stąd też w przypadku relacji intymnych większy niż gdziekolwiek nacisk pada na przełamywanie konwencjonalnych zachowań, przełamywanie się do nich.

2.4

Adresat „kocham-cię” obdarowany zostaje za pośrednictwem wyznania miłosego swego rodzaju „pewnością”. Deklaracja miłosa polega również na tym, że kończy grę uwodzenia, miłosnych znaków i sygnałów; to radykalne zakończenie niepewności i niejednoznaczności. Tymczasem „ten, kto nie mówi k o c h a m - c i ę (przez którego usta słowo k o c h a m - c i ę nie może się precyzować), skazany jest na wysyłanie rozlicznych znaków miłości, niepewnych, wątpliwych, skąpych; przekazywanie jej oznak, «dowodów»: gestów, westchnień, aluzji...”²².

¹⁸ L. Wittgenstein *Dociekania...*, s. 44.

¹⁹ Tamże, s. 146.

²⁰ N. Luhmann *Semantyka miłości*, przeł. J. Łoziński, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2003, s. 84.

²¹ R. Barthes pisze o figurze prawdy, iż jest to „każdy epizod języka powiązany z «wrażeniem prawdy», jakiego doznaje podmiot zakochany, gdy rozmyśla o swej miłości, czy to z wiarą, że jest jedynym, który widzi ukochany obiekt w «jego prawdzie», czy to definiując szczególność własnego żądania jako prawdę, od której nie może odstąpić” (*Fragments...*, s. 315).

²² Tamże, s. 221.

Nahirny „Wszyscy mówią kocham-cię”

Wprowadzie zagadnienie pewności pojawia się na marginesie rozważań dotyczących gier językowych i to raczej w kontekście matematyki, niemniej można wysnuć z tych uwag wnioski dotyczące funkcjonowania również innych gier językowych:

Doznań drugiego człowieka mogą być tak samo p e w n y, jak każdego innego faktu. Jednakże zdania: „On jest bardzo przygnębiony”, „ $25 \times 25 = 625$ ” i „Mam 60 lat” nie staną się przez to podobnymi instrumentami. Nasuwa się wyjaśnienie, że chodzi tu o inny r o d z a j pewności. – Zdaje się ono wskazywać na jakąś różnicę psychologiczną. A jest to tymczasem różnica logiczna.²³

Każdej grze językowej przysługuje określony rodzaj pewności²⁴. W przypadku wyznania miłosego chodzi oczywiście o pewność „doznań drugiego człowieka”. Zakochani będą więc tak organizować swoje zachowanie, aby przekonać siebie nawzajem o szczerości swoich wyznań.

Zgodnie z niektórymi wskazaniem nie chodzi w tej grze o to, aby tę pewność upodobnić do pewności matematycznej. Czasami, wręcz przeciwnie, doradza się przede wszystkim balansowanie na granicy między pewnością a niepewnością. W tym przypadku również pewność „doznań drugiego człowieka” jest brana pod uwagę, stanowi punkt odniesienia przy kolejnych posunięciach.

2.5

Gra językowa, w którą zaangażowane jest wyznanie miłose, jest jak zdążyliśmy się już zorientować, grą wyjątkową. Chodzi w niej bowiem nie tyle o umiejętność posługiwania się jasno określonymi nazwami i wyrażeniami, ale właśnie o wspólne ich określenie, wynegocjowanie w trakcie gry podczas konstruowania intymnej relacji.

Wzorce miłości i zachowania towarzyszącego temu uczuciu są wysoce problematyczne. Zakochani wiedzą, iż wyznanie miłose potrzebne jest do ukonstytuowania ich wzajemnej relacji. Muszą jednak wypracować własny system znaków i oznak miłości, doprecyzować i dookreślić język, którym posługują się w celu zbudowania wspólnego związku. O ile więc w przypadku gry językowej opisywanej na

²³ L. Wittgenstein *Dociekania...*, s. 314. W tym przykładzie, który jest dla Wittgensteina punktem wyjścia dla rozważań nad pewnością matematyczną, pojawia się, jako przeciwieństwo, inny rodzaj pewności, pewność doznań drugiego człowieka. Wittgenstein pisze, iż jest to nie tylko różnica stopnia pewności, ale różnica rodzajów pewności. Nie jest tak, iż pewność jest jedynie pewnym stanem psychologicznym: „Czy jestem mniej pewny tego, że człowiek ów ma bóle, niż tego, że $2 \times 2 = 4$? – Czy zatem to pierwsze jest pewnością matematyczną? – «Pewność matematyczna» nie jest pojęciem psychologicznym” (tamże, s. 314). Spory matematyczne można zdaniem Wittgensteina rozstrzygnąć z „całą pewnością” (tamże, s. 316).

²⁴ Tamże, s. 314.

początku *Dociekań filozoficznych* celem jest zbudowanie domu, o tyle gra otwierana przez wyznanie miłosne jest wyraźnie zorientowana na siebie samą. Owszem, jej ostatecznym celem jest ukonstytuowanie relacji intymnej, ale nie może się to odbyć bez określenia w toku gry podstawowych dla niej nazw i wyrażań, co decyduje również o charakterze kolejnych posunięć. Specyfika tej gry polega właśnie na tym, iż spełnia się ona w ustalaniu własnych wzorców.

2.6

Wyznanie miłosne z pewnością spełnia kryteria wyraźnego performatywu sformułowane przez Austina: „Ja”, „strona czynna” i „czas teraźniejszy”²⁵. Możemy więc spróbować przyrzeć się „kocham-cię” z perspektywy ustaleń autora *Jak działać słowami*.

W analitycznym sensie wyznanie miłosne jest bardzo ryzykownym przedsięwzięciem. Jako performatyw w wyjątkowo wysokim stopniu narażone jest na „niepowodzenie”. Zdaniem Austina następujące warunki muszą zostać spełnione, aby procedura zakończyła się sukcesem: „Poszczególne osoby i okoliczności w danym przypadku muszą być odpowiednie do powołania określonej procedury, która zostaje powołana”²⁶, i kolejny warunek: „Procedura musi być przeprowadzana poprawnie przez wszystkich uczestników”²⁷. Staje teraz się jasne, dlaczego, zdaniem Barthes’a, milczenie jest tak bardzo bolesne dla wyznającego: „Na k o - c h a m - c i ę – różne światowe odpowiedzi: «ja nie», «wcale ci nie wierzę», «po co to mówić?» itd. Ale prawdziwym odrzuceniem jest: «nie ma odpowiedzi»”²⁸. Dlaczego tak się dzieje? Ponieważ odrzucone zostaje nie tylko uczucie, ale również sama oferta nawiązania komunikacji. Procedura może zostać zerwana wewnętrznie, na przykład poprzez odpowiedź „ja nie”, lub zewnętrznie, poprzez milczenie, w wyniku, którego słowa wyznania tracą swoją performatywną moc.

Dlatego też Hipolit milczy, kiedy Fedra wyznaje mu swoją miłość; chociaż to w zasadzie Racine odbiera mu głos, aby podkreślić jej poczucie odrzucenia przez ukochanego. Ostatnia kwestia Hipolita kończy się słowami: „Spieszę więc...”. Syn Tezeusza próbuje odejść, zejść ze sceny. Być może zrozumiał aż za dobrze wcześniejsze słowa Fedry i pragnie, jak to czynią często osoby przeczuwające, iż ktoś ma zaraz wyznać im miłość, powstrzymać ją od tego wyznania. Ale Fedra mu przerywa: „Dobrze więc! poznaj Fedrę, w pełni jej obłudę: / Kocham...”²⁹. Racine, aby jakoś zakończyć tę dramatyczną scenę, oddaje głos Enonie, służącej Fedry. „Co

²⁵ J.L. Austin *Mówienie...*, s. 613-614.

²⁶ Tamże, s. 581.

²⁷ Tamże, s. 583.

²⁸ R. Barthes *Fragmety...*, s. 216.

²⁹ J.B. Racine *Fedra*, przeł. T. Boy-Żeleński, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2002, s. 51.

Nahirny „Wszyscy mówią kocham-cię”

chcesz czynić, pani? Bogi sprawiedliwie! / Idą: na widowisko chcesz dać się zelżywe? / Uchodź, niechaj cię obce tu nie ujrzy oko”³⁰.

3.1

Wyznając miłość, zakochany podmiot rozpoczyna nową grę językową. Mówiąc językiem Wittgensteina, jest to pierwsze posunięcie w nowej grze językowej, chociaż w pewnym sensie można traktować równocześnie jako zakończenie innej gry językowej.

Pytanie: „Co to znaczy, że mnie kochasz?” lub w innej wersji: „Dlaczego mnie kochasz?” oto kolejne posunięcie w grze zainicjowanej przez deklarację miłości. Sformułowane są w duchu filozofii języka z *Traktatu*. Postulują przede wszystkim analizę znaczenia takich wyrazów jak „kochać” i „miłość”. Pytania te uchylają w ten sposób performatywną moc wyznania miłosnego³¹.

To „powtarzane do znudzenia przez kobiety pytanie”³² jest oczywiście z jednej strony pytaniem narcystycznym, którego prawdziwe znaczenie brzmi: „co jest we mnie takiego, co konstytuuje mnie jako przedmiot pragnienia” i które odgrywa kluczową rolę w konstytuowaniu się tożsamości³³, ale z drugiej podyktowane jest regułami obowiązującymi w tej grze językowej, która dąży do określenia wzorców nazw w niej stosowanych.

3.2

U podstaw tego pytania leży przekonanie podobne do tego, które żywili lub żywią psychologowie introspekcjoniści. Opiera się ono na problematycznym założeniu, iż wszelkie stany wewnętrzne są dla podmiotu przezrocyste, bezpośrednio dostępne. Owszem, możemy powiedzieć, iż wiemy, że właśnie doświadczamy uczucia określanego jako strach. Możemy „się bać” nie wiedząc dokładnie, czym strach jest i czym na przykład różni się od lęku. Z tej perspektywy zdanie: „Wiem, że cię kocham, ale nie muszę przecież od razu wiedzieć, co to znaczy kochać”, wcale nie jest ani nieprawdopodobne, ani fałszywe.

W tym sensie my sami dla siebie jesteśmy zagadką i tak samo jak zachowanie innych, musimy i próbujemy zrozumieć nasze wewnętrzne doświadczenia. W czym, zgodnie z tym, co pisze Charles Taylor, potrzebujemy pomocy innych: „Nawet jako

³⁰ Tamże, s. 52.

³¹ Działanie tego mechanizmu opisuje S. Žižek również na innym przykładzie. Wypowiedź: „Jesteś moim mistrzem!” nie oznacza bycia mistrzem „w ogóle”. Jesteś zawsze mistrzem dla kogoś, jakiegoś Ja wypowiadającego te słowa, czyjś spojrzenia czyniącego ciebie mistrzem dzięki performatywnej mocy tej wypowiedzi. (*Patrząc z ukosa*, przeł. J. Mariański, Wydawnictwo KR, Warszawa 2003).

³² S. Žižek *Wzniosły obiekt ideologii*, przeł. J. Bator, P. Dybel, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2001, s. 156.

³³ Por. tamże.

najbardziej niezależny, dorosły człowiek nie potrafię pojąć, co dokładnie odczuwam, jeżeli nie porozmawiam o tym z pewnym wyróżnionym partnerem”³⁴. W tym sensie zadane pytanie jest nietrafne, a nieumiejętność odpowiedzi na nie wcale nie jest jednoznaczna z błędnym odczytaniem własnych emocji czy uczuć. Gdyby było inaczej, nie potrzebowalibyśmy przecież psychologii. Rola tego pytania polega na czymś innym. Ma ono zainicjować i wprowadzić problem określenia tego, czym jest miłość i co to znaczy kochać, w samo centrum rozpoczętej właśnie gry językowej.

3.3

Bohaterowie tragedii Racine’a uwikłani są w skomplikowaną sieć społecznych relacji władzy. Zarówno Hipolit w stosunku do Arycji, jak i Fedra w stosunku do Hipolita posiada władzę nad drugą osobą, nad obiektem swoich uczuć. Ale właśnie wyznanie miłosne radykalnie odwraca tę sytuację. Hipolit i Fedra pozbywają się swoich przywilejów, które są wynikiem takiego a nie innego usytuowania w systemie relacji społecznych.

Jak pisze Žižek:

„Bycie-królem” stanowi rezultat sieci relacji społecznych między „królem” i jego „podanymi” (*subjects*). Wszelako – i na tym polega fetyszystyczne błędne rozpoznanie – uczestnikiem tej społecznej więzi relacja ta jawi się z konieczności w odwróconej formie. Myślą oni, że są poddanymi traktującymi króla z czcią należną jego osobie, ponieważ król już w sobie, niezależnie od relacji do swoich poddanych, jest królem; jak gdyby określenie „bycie-królem” było „naturalną” własnością króla jako osoby.³⁵

Podmiot zakochany, niejako zdając sobie sprawę z tego paradoksu, uznaje władzę, która – jego zdaniem – wynika z pozytywnych cech obiektu miłości, a nie z symbolicznego mandatu. Wyznanie miłosne jest też więc próbą przekroczenia fetyszystycznego rozpoznania relacji społecznych.

W tym symbolicznym wyrzeczeniu się władzy odnajdujemy charakterystyczny rys miłości: dążenie do zetknięcia się z tym, kim Inny jest naprawdę, poza maskami, rolami społecznymi, poza teatrem życia codziennego („Wy nie wiecie, jaka ona / jaki on jest naprawdę!”). Wtedy właśnie to powtarzane bez końca przez kobiety pytanie znajdowałoby swoje dodatkowe, niedostrzeżone przez Žižka uzasadnienie jako konieczne uzupełnienie gestu podmiotu wyznającego miłość.

4. |

Klasyczna teoria języka zakłada, iż „wyrazy języka nazywają przedmioty – zdania są splotami takich nazwań. [...], każdy wyraz ma znaczenie. Znaczenie to jest

³⁴ Ch. Taylor *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przeł. M. Gruszczyński, O. Latek, A. Lipszyc, PWN, Warszawa 2001, s. 70.

³⁵ S. Žižek *Wzniosły...*, s. 39.

wyrazowi przyporządkowane, jest przedmiotem reprezentowanym przez wyraz”³⁶. Zgodnie z tą definicją wyznanie miłosne informowałoby przede wszystkim słuchającego o pewnym stanie psychicznym. Trudno zaprzeczyć, iż to właśnie określone poruszenia duszy są przyczyną czynienia wyznań miłosnych. Po cóż więc cała ta przeprowadzona wcześniej analiza? Co takiego ona przed nami odkryła? Czy nieobecność wyznania miłosnego w analizach jest dyktowana lękiem przed przyznaniem, że wyznanie miłosne nie odnosi się do pewnych uczuć wewnętrznych?

Nie ulega chyba jednak wątpliwości, iż możemy przecież kochać, nie wyznając miłości. Nie zmienia to jednak faktu, iż wyznanie ma swoją performatywną moc, w której być może spełnia się szaleństwo miłości³⁷.

4.2

Wyznanie miłosne nie ogranicza się jedynie do poinformowania adresata o swoich wewnętrznych doświadczeniach. Próba określenia istoty miłości, tego, co to znaczy kochać, nie wyczerpuje tego wszystkiego, co dzieje się w akcie wyznawania miłości³⁸. Jest jeszcze coś, co za Austinem określić możemy jako „performatywną moc” wyrażenia.

Jeżeli mówienie to otwarcie się na Innego, jak pisze Emmanuel Lévinas³⁹, to wyznanie miłosne jest najbardziej radykalnym otwarciem z możliwych, ponieważ wystawia ono na najboleśniejsze zranienie, na upokorzenie niszczące godność człowieka. Jakikolwiek asekuranctwo czy choćby rozważa nie mogą mieć i nie mają w tym przypadku miejsca.

³⁶ L. Wittgenstein *Dociekania...*, s. 8.

³⁷ Fedra i Hipolit czekają ze swoim wyznaniem na wiadomość o śmierci Tezeusza. Czyżby ich szaleństwo miało jednak swoje granice? Wiadomość o śmierci Tezeusza, będącego niejako gwarantem zakazów, które łamią swoją miłością, uruchamia fatalny w swych konsekwencjach cykl zdarzeń. Hipolit wprawdzie czeka w jakiejś mierze na tę sytuację, ale z drugiej strony uwydatnia to jego „szaleństwo”, ponieważ ofiarowuje koronę kobiecie, której uczuć nawet nie może podejrzewać.

³⁸ Barthes jest bardzo radykalny w swojej opinii. Jego zdaniem to właśnie analiza efektu performatywnego ukazuje całe znaczenie wyznania miłosnego: „nie ma ono innego odniesienia poza wypowiedzeniem siebie: to performatyw” (*Fragments...*, s. 214). „Słowo to (słowo-zdanie) ma sens jedynie w chwili, w której je wypowiadam; poza bezpośrednim wypowiedzeniem nie ma w nim żadnej innej informacji: żadnego zasobu, żadnej rezerwy sensu. Polega ono na w y r z u c e n i u go z siebie” (tamże, s. 215).

³⁹ „Otwarcie to polega na ryzykownym odkrywaniu siebie, na szczerości, na przerwaniu wewnętrzności i porzuceniu wszelkiego schronienia, na wystawieniu się na wstrząs, na podatności na zranienie” (E. Lévinas *Inaczej niż być lub ponad istotą*, przeł. P. Mrówczyński, Fundacja Aletheia, Warszawa 2000, s. 84).

Austin jako przykład nadużycia przez „nieposiadanie niezbędnych intencji”⁴⁰ podaje obietnicę: „«Obiecuję» – powiedziane wtedy, gdy nie zamierzam zrobić tego, co obiecuję”⁴¹. Mogę coś obiecywać i nie mieć w momencie wypowiedzania słów „obiecuję” zamiaru dotrzymania obietnicy. Niemniej uruchamiam cały mechanizm związany z „grą obiecywania”. Tymi słowami nakładam na siebie pewną odpowiedzialność, daję innym powód do określonych roszczeń w przyszłości, mimo że moje intencje są sprzeczne z moimi słowami. Czy nawet oszust, mówiąc nie szczerze „kocham-cię”, nie otwiera się na upokorzenie i odrzucenie? Nieszczerość będąca nadużyciem, w sensie, w jakim rozumie je Austin, również w tym wypadku powoduje uruchomienie performatywnej mocy wypowiedzi.

Wyznanie miłosne zakłada zawsze możliwość jego odrzucenia. Trudno chyba o łatwiejszą okazję do upokorzenia człowieka. Czy każdy, wyznając miłość, nie staje wobec drugiej osoby zupełnie bezbronny? To właśnie w tej chwili adresat jest „panem jego losu”. „Możesz zrobić ze mną wszystko” – takie może być inne znaczenie wyznania miłosnego. Zakochany, rezygnując, rozstając się ze swoimi przywilejami, oddaje adresatowi deklaracji miłosnej zupełną władzę nad sobą. Słuchający może go uczynić szczęśliwym, ale może też zadrwić z jego uczucia i w ten czy inny sposób go upokorzyć.

Czy właśnie nie na tym polegałaby chytryść wyznania miłosnego? Podmiot zakochany decyduje się na wyznanie miłosne, mimo iż uczucie, którego doświadcza, nie jest dla niego do końca jasne. Ale czy właśnie w tej odwadze, w ryzyku, na które się naraża, nie spełnia się ostatecznie i urzeczywistnia jego miłość?

4.3

Wyznanie miłosne niesie ze sobą dla zakochanego potrójne ryzyko: milczenia, upokorzenia i uwikłania się w grę, której reguły nie są do końca dla niego zrozumiałe. Wszystko jest tu niejednoznaczne, nieprecyzyjne, jakby wymykało się nazwaniu; ale właśnie ta niejasność, której doświadczenia w żaden sposób chyba nie da się uniknąć, podtrzymuje i organizuje całą grę.

Czy wskutek tej „niemocy” języka, w odpowiedzi na pytanie „czemu mnie kochasz?”, pozostaje nam jedynie tautologia: „kocham-cię, ponieważ cię kocham”? Badania, których kierunek wyznaczają *Dociekania filozoficzne* i *Jak działać słowami*, pokazują, iż możemy odpowiedzieć na to pytanie przecząco. „Kocham-cię, ponieważ cię kocham” pozostanie tautologią, dopóki rozpatrywać będziemy wyznanie w duchu *Traktatu*.

W *Dociekaniach* znajdujemy taki oto fragment: „[...] gdy wołam «płyta», to chcę, ż e b y m i p r z y n i ó s ł p ł y t ę! – Zapewne, ale czy owo «chcenie tego» polega na tym, że pod jakąś postacią myślisz inne zdanie niż to, które wypowia-

dasz?”⁴². Jakie jest więc to inne zdanie, wynikające z performatywnej mocy wyznania miłosnego, które myśli podmiot zakochany? Być może brzmi ono tak: „podejmę dla ciebie to ryzyko..., narażę się na zranienie, upokorzenie..., daję ci nadę mną wszelką władzę..., możesz teraz zrobić ze mną cokolwiek zechcesz..., ponieważ cię kocham”.

Abstract

Rafał NAHIRNY,
University of Wrocław

'Everyone says I love you'. Analysis of declaration of love

Ludwig Wittgenstein's and John L. Austin's studies have offered a new concept of language. Should one, in the light of *The Philosophical Investigations* and *How to Do Things With Words*, limit himself or herself exclusively to investigating the manner in which feelings are spoken about, whilst remaining tacit as to the very nature of feelings? Can love be talked about using the language of analytic philosophy? The Author's quest is one for giving replies to those queries; to this particular end, declaration of love is made subject to detailed analysis from the standpoint of Wittgenstein's concept of linguistic games and Austin's speech act theory.

⁴⁰ J.L. Austin *Mówienie...*, s. 587.

⁴¹ Tamże.

⁴² L. Wittgenstein *Dociekania...*, s. 17.

Tomek KITLIŃSKI, Paweł LESZKOWICZ

Miłość odmieńców, myśl, gość-inność i inne uczucia. Afektywność fotografii Roberta Mapplethorpe'a i Nan Goldin?

Głębokie uczucia, podobnie jak wielkie dzieła,
znaczą zawsze więcej, niż wyrażają świadomie.

Albert Camus

Jaka sztuka nie ma w sobie orientacji, preferencji uczuciowej? Artysta wielce odmienny, Robert Mapplethorpe (1945-1989) tworzył fotografię interpretowaną najczęściej jako krańcowo seksualizowaną, fetyszystyczną, sadomasochistyczną. Tak postrzegana jest także nie-samowita fotografia Nan Goldin (ur. 1953). W sztuce Mapplethorpe'a i Goldin odczuwamy uczucia. Naszym zdaniem fotografia kocha, myśli i jest gość-inna wobec obcych.

U początku fotografii Mapplethorpe'a i Goldin była miłość. U początku kultury była miłość. Filozofka Julia Kristeva analizuje historie miłości w dziejach kultury¹. Odczytuje na nowo inscenizacje uczuć w Pieśni nad Pieśniami i dialogach Platona². Historyk idei Denis de Rougemont powraca do filozofii Heraklita i Empedoklesa: miłość to zasada wszechświata – harmonia wynikająca z napięcia przeciwieństw u Heraklita, przyciąganie podobieństw u Empedoklesa. I teraz zagadnieniem filozoficznym są uczucia. Myślicielka współczesna Martha C. Nussbaum rozważa emocje jako to, co najważniejsze w życiu. Psychoanalitik i znawca kultury André Green zastanawia się nad afektami i intymnością (wbrew Lacanowskiej ekstymności).

¹ J. Kristeva *Histoires d'amour*, Denoël, Paris 1983.

² Więcej w książce: T. Kitliński *Obcy jest w nas. Kochać według Julii Kristevy*, Aureus, Kraków 2001. Ciekawe rozumienie Kristevowskiej lektury dialogów Platona przedstawił Krzysztof Kłosiński w studium *Eros. Dekonstrukcja. Polityka*, Wydawnictwo Naukowe Śląsk, Katowice 2000.

Jeśli Walter Benjamin, Roland Barthes czy Giorgio Agamben łączą fotografię z Thanatosem, my łączymy ją z Erosem. Pędem, popędem i sublimacją życia. I teraz brak nam miłości, czyli – wedle Julii Kristevy – czasu i przestrzeni, gdzie Ja daje sobie prawo bycia niezwykłą³. Uczuciowość fotografii Mapplethorpe'a i Goldin jest niezwykła, intymna, swojska-i-obca, biseksualna, a wręcz obupłciowa. Wielką rolę gra tu homoseksualizm jako jedna z orientacji uczuciowych⁴.

Twórczość fotograficzna Nan Goldin już od wczesnych lat siedemdziesiątych skupia się na przekazywaniu doświadczeń najgłębiej osobistych i sytuacji bliskości, w które zaangażowane są drogie jej osoby: przyjaciele, rodzina, kochankowie, kochanki i ona sama. Artystka konsekwentnie fotografuje ludzi i ich przeżycia – osobiste, uczuciowe. Subtelnie przekracza granice tego, co uważa się za sferę prywatności. Efektem tej pracy jest cykl fotograficzny *The Ballad of Sexual Dependency*, gdzie Nan Goldin portretuje siebie i znajomych, często tych samych ludzi, w ciągu dziesięciu-piętnastu lat. Przez medium fotograficzne artystka przedstawia intymność: opiekę, przyjaźń, pożądanie, miłość, przywiązanie. Za pomocą obiektywu dociera do ukrytych przestrzeni wrażliwości i czułości. Nan Goldin dokumentuje zarazem ambiwalentne piękno egzystencji poza normatywną tożsamością seksualną, na zewnątrz publicznej aprobaty, w rejonach pozbawionych bezpieczeństwa, ochrony i komfortu psychicznego.

Estetyk Arthur C. Danto opisuje zdjęcia Nan Goldin:

tytuły identyfikują bohaterów zdjęć – David, Sharon, Guido, Paweł, Joey, Simon, David H., Piotr, Kathleen.... Kobieta wydaje się być z nimi w bliskich stosunkach. David H. jest pokazany pod prysznicem, innym razem śpiący. Piotr i Jorg siedzą razem na łóżku, głowy czule przybliżone. Guido leży w swoim łóżku, Clemens w łóżku artystki w hotelu Carlton Opera w Wiedniu. David na łóżku w Wolfsburgu. Jedno ze zdjęć przedstawia Rica i Randy obejmujących się (*Ric and Randy embracing, Salzburg, 1994*). Poza widoczną bliskością między dwoma mężczyznami w *Piotr and Jorg on the bed, Wolfsburg, 1997*, bohaterowie są przedstawiani zazwyczaj samotnie.⁵

W ten sposób artystka porusza problemy marginalizacji społecznej i ikonoklazmu, koncentrując się na niewidzialnym obiegu intymności, przyjaźni i więzów łączących tych, którzy zmuszeni są do życia na granicy akceptacji społeczeństwa. Portrety autorstwa Nan Goldin mają moc ukazania postaci w różnorodności stanów emocjonalnych – od wyczerpującej izolacji do radości, rozkoszy i szczęścia. To odsłanianie życia w rozmaitych kombinacjach podmiotowości płciowej. I uczuciowej.

Stylistyka prac Nan Goldin łączy liryczną wizję fotograficzną z dokumentalnymi cechami fotoreportażu. Zdjęcia odznaczają się niezwykłym oświetleniem, szorstą kolorystyką, wyrafinowanym kadrowaniem i wzniosłą kompozycją. Figu-

³ *L'amour est le temps et l'espace où «je» se donne le droit d'être extraordinaire.*

⁴ Więcej o homoseksualizmie jako orientacji uczuciowej w naszej książce *Miłość i demokracja. Rozważania o kwestii homoseksualnej w Polsce*, Aureus, Kraków 2005.

⁵ A.C. Danto *Nan Goldin*, „Parkett” 1999 nr 57, s. 74.

ry wylaniają się z centrum, z przestrzennej głębi, a lekko pochylone linie horyzontalne i wertykalne wywołują hipnotyczną równowagę i demaskują strukturę artystyczną wizerunku. Efekty te znoszą wrażenie szybkich, migawkowych i dokumentalnych ujęć, wprowadzając do wnętrza fotografii nastrój spokoju, bezpieczeństwa, wytchnienia – niedostępnych poza ramami przedstawienia. W seriach fotograficznych, zaprezentowanych na wystawie *Devil's Playground* w Centrum Sztuki Współczesnej – Zamku Ujazdowskim w roku 2003 (kurator: Milada Ślizińska), Nan Goldin poszukiwała prawdy wewnętrznej o ludzkich relacjach i związkach:

Obiektów Goldin chwycił bohaterów zarówno w intymnych, domowych sytuacjach jak i w gorącej atmosferze klubów nocnych, gdzie spotykały się *drag queens*. [*Devil's Playground*] jest to pierwsza wystawa, gdzie wyraźnie widać tęsknotę Goldin za życiem duchowym, gdzie ujawnia się jej fascynacja rytuałami i całą otoczką katolicyzmu, obecna od zawsze w jej życiu. Wiele prac to akty pamięci i pokuty. Są usytuowane w niby kapliczkach, co ma związek z ciągle obecną w życiu autorki śmiercią.⁶

Wśród zdjęć na wystawie zauważyliśmy wizerunek wnętrza *chappelle ardente* kaplicy w paryskiej klinice La Salpêtrière.

Fotografie Goldin są afirmacją wieloseksualności i wielopłciowości. Jej portrety nazwalibyśmy wszechpłciowymi. Nie ma w nich miejsca na punktową perspektywę, na seksualność, są mnogie historie miłości, mnogie narracje seksualności. Bisexualizm artystki umożliwił jej otwarte i głębokie spojrzenie na różne płci i orientacje seksualne. Jej bohaterowie są konkretnymi osobami, bliskimi Goldin, których poznajemy z imienia. Dlatego jej portrety emanują erotycznym indywidualizmem.

Nan Goldin nadała intymny charakter także wystawie poświęconej AIDS w nowojorskiej Artists Space, której była niezależnym kuratorem. Ekspozycja *Witnesses: Against Our Vanishing* stała się znaczącym wydarzeniem artystycznym, jedną z najwcześniejszych prób wizerunków chorych na AIDS. Goldin fotografuje twarze AIDS, umieranie na AIDS. Jej wizja seksualności przesycona jest nie tylko indywidualną wolnością, ale i odpowiedzialnością. Seksualność jest u niej zarówno źródłem rozkoszy, jak i tragedii. Nan Goldin nie ukrywa konsekwencji z nią związanych. Jej filozofia seksualności jest ambiwalentna, głęboka, humanistyczna, intelektualna i edukacyjna. W jej sztuce spotyka się estetyka, erotyka, etyka i polityka. Artystka pragnie edukować o seksualnej i płciowej równości, ale i połączeniu seksualności z wiedzą i troską o innych. Podczas jej wystaw trwają akcje promujące bezpieczniejszy seks.

Goldin stworzyła prywatną kronikę wstrząsu, jaki AIDS wywołało w środowiskach dzielnic Nowego Jorku, East Village i Lower East Side: „ostatnie portrety Cookie, którą Goldin fotografowała przez ponad dziesięć lat, nie są powierzchowną rejestracją choroby, bólu i śmierci. Zdjęcia umierającego Gilles'a i jego przyja-

⁶ Milada Ślizińska, materiały o wystawie Nan Goldin *Devil's Playground*, 14 lutego–13 kwietnia 2003 w Centrum Sztuki Współczesnej – Zamku Ujazdowskim w Warszawie.

ciela Gotcho wprowadzają w nastrój niezwyklej bliskości i nadchodzącego nieuniknionego pożegnania”⁷.

Wystawę o śmierci społeczności we współczesnej epidemii można porównać do ekspozycji sztuki o pamięci Holocaustu. Jak powiedziała nam Nan Goldin, jej rodzina wywodzi się z Żydów Lubelszczyzny⁸.

Fotografia Nan Goldin nawiązuje intertekstualnie do twórczości Roberta Mapplethorpe'a. Oboje fotografowali odmieńców, odmieńczynie i ich uczucia. Oboje portretowali prowokacyjną *grande dame* sztuki światowej, rzeźbiarkę Louise Bourgeois. Nan Goldin wykonała

domowe portrety Louise Bourgeois, zamieszczone w magazynie „Nest”. Bourgeois jest osobą, której wizerunek spopularyzowały m.in. fotografie Roberta Mapplethorpe'a, ale została niejako wciągnięta przez Goldin do tej „gry w empatię”: jej twarz, mądre oczy i uśmiech zostały wyciągnięte za pomocą obiektu na powierzchnię fotografii i dalej – ku widzowi.⁹

Mapplethorpe stworzył zaś z postaci Bourgeois – w futrze i z rzeźbą penisa w dłoni – fetysz. I matkę falliczną.

Emanujące fallicznością akty Afroamerykanów wydane w albumie *Black Males* Mapplethorpe'a z 1982 roku były początkowo odczytywane jako wcielenie rasi-
stowskich fantazji i przesądów. Essex Hemphill, czarny gejowski krytyk, dostrze-

⁷ M.U. Hakert *Images of Intimacy*, „Parkett” 1999 nr 57, s.101-103.

⁸ Na związek (nie bez zastrzeżeń) między niewypowiedzianym Holocaustem a AIDS zwracali uwagę m.in. intelektualiści Craig Owens i Douglas Crimp. Więcej o traumie Zagłady i AIDS w fotografii Goldin w naszym tekście *Z prochu płci* interpretowanym przez Jolantę Lothe z Teatru Poza Lothe-Lachmanna w Centrum Sztuki Współczesnej – Zamku Ujazdowskim. Oto fragment tekstu: „Moja rodzina lubelska przestrzelona, moja rodzina odmieńców, odmieńczyń pogrzebana. Ani grobów Zagłady, ani mogił zarazy. Ja ich grzebię i uczę. Po braku grobów Zagłady, Nowy Jork i zaraza. Najpierw nazywało się to rakiem gejowskim. Jeden po drugim, jedna po drugiej, «poniżonych, pomocą maluczkich, podporą opuszczonych» – z Księgi mojej, Judyt. Stałam, gdy zwisali przyjaciele. Stałam u węzłowia. Stałam przy otwartym grobie. Fotki marności? Rozpamiętać. Z prochu w proch? Zmaż zmaż. W garstce popiołu rodzina tu, w prochu rodzina tam. Śród plag, w utraconiu odmiana, przełom. Światło fotografię pali, ciemnica fotografię zachowuje. Tak świetlne, że ciemne. W czymem zasmuciła? Tyś mnie wiódł słuchać, wykonać wyroku. I mi przyszyły krwawe gody: Jednegociem – jam Miriam – syna miała I tegociem ożalała. Korowody giezła. Nowe mutacje, nowe zakażenia, koktajl leków nie zawsze daje radę. Powraca pierwsza – obfotografowana przeze mnie – fala plagi. A teraz znów bez opieki, znów bez gum, znów bez bezryzyka. Odańcmy żalobę. Skoro Pieśń nad Pieśniami opiewa zaślubiny, to dziś wesele tańczy się na nagrobkach, których nie ma”. W innym tekście – naukowym – piszemy ze Stephanem Symonsem o traumie *The Other Philosophy-Politics of Jacques Derrida*. «*L'amour des ruines*», „Logos” nr 47, s. 56-79.

⁹ E. Lebovici *Na krawędzi obrazu*, „Parkett” 1999 nr 57, s. 63.

ga w nich eksploatację i uprzedmiotowienie Afroamerykanów, gdyż poprzez ogniskowanie uwagi na erogennych częściach ciała przywracają one niewolnicze skojarzenia. Jest to kontynuacja „kolonialnych fantazji”, w obrębie których czarni są dostępni, aby spełniać oczekiwania i podporządkować się władzy i pożądaniu białych. Krytyka Hemphilla wynika z tego, że artysta fetyszyzuje fragmenty ciała, umięśnione kończyny i organy płciowe, ignorując osobowość czarnego modela. Tak jednak nie jest. Naszym zdaniem, fotografia Mapplethorpe’a afektywnie przedstawia podmiotowość portretowanych. Ta twórczość z uczuciem gości Afroamerykanów.

Kontrowersyjna dla odbiorców czułych na kwestie rasowe jest głównie depersonalizacja, zainteresowanie wyłącznie formą ciała, fakturą skóry i genitaliów oraz częsta rezygnacja z portretowania twarzy. Kobena Mercer dostrzega jednak ambiwalentną jakość „szokującego efektu” tych aktów, gdyż mają one także analityczny stosunek wobec rasowych stereotypów. Mercer wydobywa ten podwójny aspekt przedstawień czarnych, wykorzystując elementy feministycznej teorii i interpretację klasowych przesłanek rasizmu. Według afroamerykańskiego krytyka fotografie Mapplethorpe’a zakłócają binarne relacje, które określają dominujący system płciowego przedstawiania w zachodniej tradycji obrazowej. Jest to układ, gdzie oglądający i przedstawiający podmiot-mężczyzna panuje nad kobiecym przedmiotem spojrzenia i przedstawienia. Natomiast w sztuce Mapplethorpe’a, gdzie artysta i model są mężczyznami, „gra różnicy” została przeniesiona z płciowej na rasową. Dualizm czarny/biały przejmując dychotomię kobieta/mężczyzna.

Fotografie kontynuują kontrolę białego mężczyzny, który jest panem przedstawienia – tym razem czarnego mężczyzny, którego piękne ciało zostaje splecione w obrazie. W proces tworzenia i oglądania tych aktów wpisana jest fantazja o panowaniu, które implikuje hierarchiczne uporządkowanie rasowej tożsamości zgodne z uprzywilejowaną pozycją białej męskości i jej erotycznej dominacji. W ten sposób czarny mężczyzna jest ograniczony do bycia czysto seksualnym obiektem – niczym więcej – stąd pochodzi obecna w tych aktach hiperseksualność.

W fotograficznym arcydziele Mapplethorpe *Man in Polyester Suit* (1980), anonimowy model ubrany w garnitur zostaje przedstawiony we fragmencie. Postać ujęta jest od ud do połowy ramion, ukazana bez głowy-twarzy oraz zdefiniowana poprzez tożsamość rasową i seksualną. Olbrzymi ciemny penis zwisa ciężko z rozpiętego rozporka i wisi pomiędzy krawędziami marynarki, która odsłania się niczym kurtyna. Kompozycyjnie i znaczeniowo seksualny organ stanowi centrum przedstawienia oraz figury modela, pozostając „nieodkupionym” ani przez estetyzm fotografii, ani przez nienaganny poliestrowy garnitur niosący społeczne i ekonomiczne konotacje z wyższą kulturą. Poza czarnymi dłońmi, jedynie penis umożliwia rasową identyfikację portretowanego. Zmysłowy połysk wysokiej jakości monochromatycznej fotografii staje się analogiczny do lśniącej faktury czarnej skóry. Przez fetyszystyczne mechanizmy ten najbardziej widzialny aspekt rasowej różnicy – kolor – jest również erotyzowany. Seksualna obiektywizacja i fetyszyzacja ciała czarnego mężczyzny wzmacnia ideologiczną reprodukcję fantazji kolo-

nialnych bazujących na pragnieniu władzy nad rasowym innym. Fotografie Roberta Mapplethorpe’a wydają się absorbować regulatywne funkcje rasowych stereotypów w celu stabilizacji maskulinistycznej ekonomii spojrzenia i przytwierdzenia czarnego podmiotu do miejsca odzwierciedlającego fantazje i lęki białych mężczyzn.

W fotografii *Man in Polyester Suit* kompozycja i skala kładzie nacisk na pion i wielkość zwisającego czarnego penisa. Psychoanalityczne badania nad przerażającą figurą czarnego w fantazjach białych pacjentów pokazują, że nie chodzi o świadomość czarnego mężczyzny – ona jest usunięta. Lęk koncentruje się na jego penisie: on sam staje się penisem. Przedstawieniem wizualnym Mapplethorpe nie tylko potwierdza, ale i wydobywa z politycznej nieświadomości jeden z głębszych lęków w wyobraźni rasowej dominacji, przekonanie o hiperseksualności Afroamerykanów. W fantazmatycznej przestrzeni duży czarny fallus jest postrzegany zarówno jako groźba, jak i konkurencja dla białego pana. Jest również niebezpieczeństwem dla białej kobiecości chroniącej rasową czystość populacji.

Fotografia *Thomas and Doevna* (1987) ukazująca delikatną, ubraną w biel, białą kobietę tańczącą w objęciach muskularnego, czarnego i nagiego mężczyzny stanowi zobrazowanie absolutnego koszmaru sennego rasisty. W przeszłości biali mężczyźni eliminowali obawy dotyczące seksualności czarnych poprzez rytuały agresji, czyli lincze polegające również na kastracji.

Man in Polyester Suit reprodukuje binarność typowego rasowego dyskursu poprzez ironiczny kontrast pomiędzy seksualnymi częściami ciała czarnego mężczyzny a publiczną oficjalną szacownością symbolizowaną przez trzyczęściowy garnitur. Opozycja zakryty/odkryty, ubrany/rozebrany odnosi się również do dychotomii kultury i natury, cywilizacji i dzikości. Zawarte w fotografii sprzeczności kontynuują przekonania, że hiperseksualność jest jakoby naturą Afroamerykani- na, garnitur zaś oznacza jego pretensje do kultury i kamuflaż przyjęcia cywilizacyjnych kodów.

Historyczka sztuki Kobena Mercer argumentuje jednak, że stereotypy rasowe istnieją u Roberta Mapplethorpe’a w podwójnej formie, akceptacji wzorca i jednocześnie dystansu wobec niego. Artysta jest bowiem białym mężczyzną, należą- cym do kulturowo waloryzowanego obszaru sztuki, jednak jako homoseksualista wyrażający swoją tożsamość wnosi do maskulinistycznego i dominującego systemu przedstawiania Kristevowską rewoltę intymną.

Szokująca ambiwalencja aktów czarnych polega na tym, iż one nie dostarczają jasnej odpowiedzi na pytanie, czy wzmacniają, czy kwestionują powszechne rasowo-seksualne przeświadczenia, ale raczej przesuwają tę wątpliwość w obszar świadomości i nieświadomości odbiorcy. Widz gra aktywną rolę w określeniu zakresu znaczeń, tajemnica wizerunku zmusza go do konfrontacji z własnymi subiektywnymi poglądami i fantazjami, do przemyślenia swej ideologicznej i erotycznej pozycji. W perwersyjny sposób Mapplethorpe odsłania ukrytą uczuciową gość- inność związków rasowych i seksualnych różnic w dominującym systemie przedstawiania, gdzie kanony wyższej kultury łączą się z powszechnymi stereotypami

mass mediów. Artysta za pomocą fotograficznych aktów czarnych wprowadza ponownie w obszar widzialności to, co zostało stłumione, zepchnięte do kulturowej nieświadomości.

Akt jest jednym z najwyższych gatunków w hierarchii zachodniej historii sztuki, gdyż ludzka forma wciela główne wartości liberalnego humanizmu. Model męskiej fizycznej perfekcji określony w klasycznej greckiej rzeźbie oferuje mitologiczną genezę etnocentrycznej dominacji, gdzie istnieje tylko jedna rasa, reprezentująca to, co jest dobrem, prawdą i pięknem. Od początków istnienia zachodniej estetyki, od XVIII-wiecznych systemów filozoficznych, czarny podmiot był wykluczony z dostępu do estetycznej idealizacji. Dlatego właśnie zapomniany slogan lat sześćdziesiątych – *Black is Beautiful* – miał taką polityczną i egzystencjalną siłę. Jednocześnie w sensie ekonomicznym i politycznym czarni mężczyźni należą do niższych klas społecznych, stanowiąc oddzielną grupę w klasowym społeczeństwie późnego kapitalizmu. Tymczasem w artystycznych studiach Roberta Mapplethorpe'a mężczyźni ci zostają umieszczeni na piedestale transcendentalnych zachodnich estetycznych ideałów. Klasyczny model powraca za pomocą neoklasycznego stylu kształtującego ciała mężczyzn z marginalizowanej społeczności.

Artysta nie pozostawiał wątpliwości co do statusu swych modeli, podkreślał, iż byli to ludzie pochodzący z nizin społecznych. Ten kontekst czyni szczególnie znaczącą estetyzację, jakiej czarne ciało ulega w fotograficznych przestrzeniach. Dzięki temu istnieje potencjał zaprzeczenia rasistowskich hierarchii. Ostatecznym osiągnięciem Mapplethorpe'a jest uczynienie tych niewidzialnych mężczyzn widzialnymi we wnętrzu kulturowego systemu przedstawiania-fotografii artystycznej, która zazwyczaj wypierała ich egzystencję¹⁰.

W tej perspektywie można interpretować fotografię *Thomas in Circle* (1987). Zgięty nagi Thomas wyciągniętymi rękami przeciwstawia się otaczającej go białej kuli. Być może jest metaforą Afroamerykanów walczących o ochronę swych praw, dziedzictwa i tożsamości w otaczającej zewsząd białej kulturze¹¹.

Czarne ciało ulega nie tyle obiektywizacji, co – poprzez estetyzm i ornamentalne potraktowanie – afirmacji. Artysta przewrotnie wykorzystał aspekt czarnej męskości, związany z kolorem skóry i seksualnością, poprzez który była ona tradycyjnie dewaluowana i represjonowana, a który stał się w jego fotografiach znakiem piękna, siły i doskonałości. Ciało będące przyczyną rasistowskich stereotypów zostaje tu wykorzystane w celu ich podważenia. Oparta na tej ambiwalencji znaczeń strategia Mapplethorpe'a różni się od wcześniejszych przedstawień czarnych mężczyzn, gdy tzw. wizerunki pozytywne wiązały się najczęściej z naciskiem kładzionym na osobowość i indywidualność modela. U fotografa pozytywnym wizerunkiem jest piękno ciała! Kiedy patrzymy na portrety Mapplethorpe'a, odczuwa-

¹⁰ K. Mercer *Looking for Trouble*, w: *Lesbian and Gay Studies Reader*, Routledge, ed. by H. Abelo, M.A. Barale, D.M. Halperin, New York, London 1992, s. 350-357.

¹¹ S.C. Dubin *Arresting Images. Impolitic Art and Uncivil Actions*, Routledge, New York, London 1992, s. 173.

my efektywność tych prac: Afroamerykanie emanują cielesnością i duchowością, „ciałoduszą”, seksualnością i miłością.

W 1994 roku Whitney Museum of American Art zaprezentowało wystawę *Black Male: Representations of Masculinity in Contemporary American Art* poświęconą przedstawieniom czarnych mężczyzn i historycznym przemianom percepcji afroamerykańskiej męskości w kulturze wizualnej. Wystawiono malarstwo, rzeźbę, fotografię, instalacje multimedialne, filmy, reklamy, programy telewizyjne i muzyczne wideo. Łącznie 25 artystów wystawiało ponad sto prac pochodzących z lat siedemdziesiątych, osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych.

Obok Roberta Mapplethorpe'a wystąpili twórcy przetwarzający kody wizualne rasy: Adrian Piper, Lorna Simpson, Leon Golub. Pokazano również film Marlona Rigsa z 1989 roku *Tongues Untied* o homoseksualizmie wśród Afroamerykanów¹². Zarówno twórczość Roberta Mapplethorpe'a, jak i wystawa w Whitney Museum wpisują się w charakterystyczną dla multikulturalizmu lat osiemdziesiątych pluralistyczną koncepcję tożsamości rasowej i seksualnej.

W tym historyczno-społecznym kontekście istotne są związki pomiędzy Robertem Mapplethorpe'em, homoseksualnym białym artystą z marginesu awangardy lat siedemdziesiątych, z anonimowymi czarnymi modelami z marginesu kapitalistycznego społeczeństwa klasowego. Fotografie Afroamerykanów Mapplethorpe'a mogą być odczytane jako dokument relacji wzajemności, wspólnoty dzielonej przez grupy marginalizowane i ruchy emancypacyjne rozwijające się od lat sześćdziesiątych¹³.

W tradycji fotografii amerykańskiej główni bohaterowie dramatu to biedni, emigranci, robotnicy i rzemieślnicy. Tak było u Alfreda Stiegliza, Lewisa Hine, Walkera Ewansa, Dorothei Lange czy w portretach ludzi z AIDS u Nan Goldin i Nicholasa Nixonona. Przypomina o tym estetyk Arthur C. Danto. Intencje tych przedstawień były zawsze prospołeczne – niczym pomoc „słabszym”, „obcym” w Biblii Hebrajskiej. „Nie będziesz uciskał przybysza”, „Kochaj tę obcą osobę” – te wersety cenią jako propozycję etyczną psychoanaliticy Erich Fromm i Julia Kristeva.

Padło tu już słowo intertekstualność. Wywiedziona ze studiów Michaiła Bachtina i Julii Kristewej intertekstualność to naszym zdaniem gość-inność jednych tekstów dla innych, nasza dla nich: nas, piszących i czytających. Gościnnie szlak wiedzy od doświadczenia wewnętrznego, uczucia, przez intertekst do Kristewowskiej konfederacji obcości – od psychiki przez sztukę do polityki. Demokracja to gość-inność. W fotografii Mapplethorpe'a: *psyche* i *polis* gościnnosci kontra plemienny zew rasizmu. Od intertekstualności do gościnnie intersubiektywności¹⁴.

¹² *Black Male: Representations of Masculinity in Contemporary American Art*, „Flash Art” November/December 1994, s. 31.

¹³ K. Mercer *Looking for Trouble*, s. 357.

¹⁴ Pojęcie intertekstualności doczekało się wielu opracowań, także w Polsce. Twórcze rozwinięcia tej idei to prace Michała Głowińskiego, m.in. *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 1986 z. 4. Por. rozdział *Intertekstualność* w książce Pawła Leszkowicza *Helen Chadwick. Ikonografia podmiotowości*, Aureus, Kraków 2002.

Po Heraklitesku, w fotografii Mapplethorpe'a, miłość to zetknięcie z innością, twórczą obcością.

Idea gościnności powraca w myśli współczesnej: Jacques Derrida i Julia Kristeva twierdzą, że od bestii odróżnia nas gościnność. Za Kantem, Zygmunt Bauman wzywa do gościnności wobec współgłości ziemi; filozofia Kanta splata tu tradycję żydowską z chrześcijańską. Gościnność głosi też historyczka idei oraz działaczka feministyczna i żydowska Griselda Pollock, a także Geoffrey H. Hartman, który w badaniach literackich powrócił do lektury midraszowej: Biblia jest spotkaniem tekstów, intertekstem¹⁵.

Niedawno galeria Guggenheim Berlin zestawiła portrety Afroamerykanów Mapplethorpe'a z manieryzmem. Oto kolejne znaczenie intertekstualności jako Kristewowskiej „mozaiki cytatów” czy *quoting* Mieke Bal¹⁶. Estetyk Arthur C. Danto uznaje fotografię Mapplethorpe'a za połączenie pierwiastków apollinijskiego i dionizyjskiego, proporcji i form z transgresją i szaleństwem. Niezwykła jest w jego sztuce klasyczna estetyka przedstawiania, połączona z obrazoburczą zawartością¹⁷. Klasycyzm ten wskazuje na tradycyjne podłoże estetyki artysty, zależność od kompozycyjnych konwencji dziewiętnasto- i dwudziestowiecznej fotografii, którą kolekcjonował. Przywołuje się odniesienia do Edwarda Westona, Alfreda Stiegliza, Richarda Avedona, a także fotografów mody: Irvinga Penna i Edwarda Steichena.

Historyk sztuki Douglas Crimp, podejmując kwestię intertekstualności, porównuje męskie akty Roberta Mapplethorpe'a z neoklasycydnymi aktami Edwarda Westona. Jeśli akty Westona doskonale wpisywały się w zachodnią tradycję idealizacji męskiego ciała i tłumienia jego seksualności, tradycję, w której homoeretyzm był przywoływany tylko po to, aby zostać odrzuconym i zamaskowanym, to obrazy Mapplethorpe'a, kultywując wartości formalne, rozrywają normy i zakazy, otwierając wydobywając homoseksualny wymiar męskości¹⁸.

Wedle Julii Kristevej, intertekstualność wchłania i przetwarza tradycję: „Kristeva, opisując różne formy języka, pisze również o intertekstualnej mocy malarstwa, fotografii i filmu, zakodowanej w ich ikonicznej naturze [...]. Dzieła sztuki wibrują pod wpływem kulturowych, psychologicznych i zmysłowych odniesień”¹⁹.

15 Geoffrey H. Hartman interpretuje balladę Samuela Taylora Coleridge'a *Rymy o sędziwym marynarzu* jako przypowieść o (braku) gościnności. O idei gość-inności piszemy z Dotą Szymborską-Dyrdą w tekście *Chanuka dla leworęcznych, czyli jak gościć światło*, „Gazeta Wyborcza w Lublinie”, 15 grudnia 2006, s. 14.

16 M. Bal *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago University Press, Chicago 1999.

17 A.C. Danto *Playing with the Edge. The Photographic Achievement of Robert Mapplethorpe*, Random House, New York 1992, s. 311.

18 D. Crimp *On the Museum's Ruins*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London 1993, s. 7.

19 P. Leszkowicza *Helen Chadwick...*, s. 34-35.

Fotografie Mapplethorpe'a wibrują pod wpływem kulturowych, psychologicznych i zmysłowych – i uczuciowych – odniesień²⁰.

U początku portretów Afroamerykanów było uczucie²¹. Fotografia Mapplethorpe'a przesycona jest afektywnością. Uczuciową gość-innością.

Mapplethorpe i Goldin – owi artyści przeszli już z marginesu sztuki do kanonu. Tworzone przez nich obrazy fotograficzne miały być wyzywające, obrażające, prowokujące i w ten sposób transformujące wyrażoną z równowagi świadomość²². Homoseksualizm, sadomasochizm, różnorodną erotykę zatem – a naszym zdaniem uczuciowość – Mapplethorpe i Goldin przesunęli z miejsc ukrycia i wstydu, wprowadzając do centrum swych problematycznych, lecz wybitnych dzieł. Podjęli się odsłaniania i zasłaniania, sublimacji, łączenia seksualności z uczuciami. Jest tu wręcz czułość²³. Sztuka bowiem „jest z definicji gestem ratunku”, jak twierdzi Hélène Cixous²⁴.

Uczuciem fotografował Mapplethorpe, uczuciem fotografuje Nan Goldin. A w Polsce? „Romantyzm polski był wielkim odkryciem inności” – dowodzi Maria Janion²⁵. Także współcześni artyści w Polsce eksplorują seksualność²⁶ i uczucia. Fotografia Zofii Kulik stanowi – wedle historyczki sztuki Sary Wilson – Derriadińskie archiwa XX wieku, a zarazem odkrywanie psyche²⁷. „Brutalna rozprawa z romantycznym i postromantycznym stereotypem” prowokująca wybuch sa-

20 Śledząc intertekstualność fotografii Mapplethorpe'a, wspomnijmy trop ikonografii katolickiej wykryty przez Eleonor Heartney (*Postmodern Heretics*, „Art in America” February 1997, s. 33-37).

21 Ze wspomnień wiemy, że artysta darzył modeli uczuciem.

22 A.C. Danto *Encounters and Reflections. Art in the Historical Present*, Farrar, Straus & Giroux, New York 1990, s. 216.

23 *O tendresse, tenderness* coraz częściej piszą Julia Kristeva i Griselda Pollock.

24 *Z Hélène Cixous rozmawia Tomek Kitliński*, „Magazyn Sztuki” 1996 nr 4 (12), s. 174-184.

25 M. Janion *Słowiańszczyzna, szaleństwo i śmierć*, w: *Inny-Inna-Inne. O inności w kulturze*, red. M. Janion, C. Snochowska-Gonzalez, K. Szczuka, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2004, s. 9. W studium *Kopciuszka, Frankenstein i inne* (Wydawnictwo eFKA, Kraków 2001) Kazimiera Szczuka pisała, że Słowacki pokonał wzory płci kulturowej. W *Miłości i demokracji* analizowaliśmy i interpretowaliśmy jego liryki *Godzina myśli* i *Rozłączenie* jako myśl o uczuciu. Twórczość Czechowicza, liryczna i dramatyczna, to pielęgnacja podmiotowości wewnętrznej, „kunszt wieloznaczności” (jak to określa Michał Głowiński w tekście *Kunszt wieloznaczności*, „Pamiętnik Literacki” 1970, s. 3), to tajemnica, gotycyzm, wzniosłość drżącego ciała (od fragmentu 31 poezji Safony!) i wszechuczuciowość; naszym zdaniem to tekstualność odmiennej orientacji uczuciowej.

26 Por. Paweł Leszkowicz, *Pleć sztuki polskiej*, „Magazyn Sztuki”, nr 2 (22), 1999.

27 S. Wilson *Odkrywanie psyche: Zofia Kulik*, przeł. E. i M. Wilczyński, w: Z. Kulik *Od Syberii do Cyberii*, red. P. Piotrowski, Muzeum Narodowe, Poznań 1999, s. 53-73.

dyzmu – Maria Janion wykrywa to w malarstwie i filmie Tomasza Kozaka²⁸. W sztuce Kozaka, a także Zbigniewa Libery grają przeciwstawne uczucia – jak w filozofii Heraklita, jak w psychoanalizie Melanii Klein. Libera rozbija stereotypy płci; rozdrapuje rany historii²⁹. To właśnie Zbigniew Libera przypomniał tradycję ikonograficzną, stojącą za *Pasją* Doroty Nieznalskiej, a opisaną przez historyka sztuki Leo Steinberga³⁰. Jako że częścią instalacji jest portret video wysiłku kulturysty, dzieło Nieznalskiej przedstawia jednocześnie masochizm męski. I ambiwalentne uczucia³¹. Ciało i dyskurs w sztuce polskiej analizowali odważnie Agata Araszkiewicz, Agata Jakubowska, Izabela Kowalczyk i Piotr Piotrowski³². Wystawa *Polka* pod kierunkiem Marii Janion przedstawiła cielesność i duchowość artystek polskich, a ekspozycja *Miłość i demokracja* związku między kobietą a mężczyzną, kobietą a kobietą, mężczyzną a mężczyzną. To związki uczucia – Kristevowska rewolta intymna.

Historyczka sztuki Maria Poprzęcka podsumowała:

Ciało w dzisiejszej sztuce [...] zdaje się brutalnie wywleczone na światło dzienne z artystycznej otuliny, chroniącej ją przez stulecia. Czy utraciło ono piękno, ową „idealną formę”, z którą przez wieki je łączono? Tak rozumiane piękno trzeba było odrzucić. Zostało zbyt strywalizowane. W miejsce ideału pojawiła się prawda.³³

Naszym zdaniem, owa przewartościowana prawda to uczucia, wzniosłość ponowoczesna i nasze wnętrza – „ciałodusze”, które fotografują Mapplethorpe i Goldin.

Abstract

Tomek KITLIŃSKI,
Maria Curie-Skłodowska University in Lublin

Paweł LESZKOWICZ,
Adam Mickiewicz University (Poznań)

Eccentrics' love, thought, hospitality* and other feelings. Robert Mapplethorpe's and Nan Goldin's affective(?) photographs

This article interprets the feelings in photographic art of Robert Mapplethorpe (1945–1989) and Nan Goldin (born 1953), usually analysed in terms of being 'extremely sexualised'. In Mapplethorpe's and Goldin's art, we can sense feelings. In our opinion, photography can love, think, and offer hospitality/other(guest)ness* to strangers, eccentrics, weirdoes of any genre. Afterthought on feelings has been there since Heraclitus and *The Song of Songs*; today, scholars like Héléne Cixous, André Green, Julia Kristeva, Martha C. Nussbaum or Griselda Pollock have resumed the discussion. Mapplethorpe's and Goldin's art appears to be intimate, bi-sexual, one that explores homosexuality, as we believe, as an emotional orientation. We interpret these pieces of photographic art as being composed of love, dissimilar/eccentric thought, and interiors – body-souls.

[* The Polish word for 'hospitality' used in the original is split into two, enabling a pun: *gość-inność*, i.e. 'guest + otherness' = hospitality. – Translator's note.]

²⁸ M. Janion *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006, s. 286.

²⁹ Oryginalną interpretację sztuki Zbigniewa Libery zaproponował Ernst van Alphen w eseju *Playing the Holocaust* w katalogu wystawy *Mirroring Evil. Nazi Imagery/Recent Art*, The Jewish Museum, New York 2002, s. 65-85.

³⁰ L. Steinberg *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, Pantheon/October Book, New York 1983; drugie wydanie Chicago University Press, Chicago 1992.

³¹ Więcej w: *Niebezpieczne związki z męskim ciałem. Sztuka Doroty Nieznalskiej*, „Res Publica Nowa” 2002 nr 168. Zwróćmy także uwagę na to, iż *Encyklopedia Katolicka* przypomina, że słowo *affectus* „uczucie”, „namiętność”, „uniesienie” to synonim *passio*.

³² P. Piotrowski *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1946 roku*, Rebis, Poznań 1999; I. Kowalczyk *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90.*, Sic!, Warszawa 2002; A. Jakubowska *Na marginesach lustra*, Universitas, Kraków 2004; wiele artykułów Agaty Araszkiewicz w magazynie „Obieg”.

³³ M. Poprzęcka *Akt polski*, Edipresse, Warszawa 2006, s. 91.

Mieczysław PORĘBSKI

Uwrażliwienie
(fragment większej całości)¹

wtorek, 9 stycznia 2007, Choszczówka

Święta i po świętach. Również i Noworocznych, ten stary mamy od tygodnia (szczęśliwie? No tak – na szczęście.) za sobą. A więc i po Trzech Królach. W poniedziałkowym, ambitnie reanimowanym („Perły Millenium”) Teatrze Telewizji *Pastorałka* Leona Schillera, od dawna niewznawiana. Zapowiedź można było przeczytać w co piątkowych prasowych dodatkach.

Teatr Telewizji. *Pastorałka* – sztuka Leona Schillera, Polska 2006, reż. Laco Adamik, wyk. Michał Żebrowski, Rafał Królikowski, Grzegorz Damiński. W zimową śnieżną noc sunie barwny korowód górali kołędników. Wśród nich są aniołowie, pasterze, diabeł, turoń i śmierć. Wiodący orszak pukają do drzwi chaty sołtysa. Rozpoczynają swoje przedstawienie, opowiadając historię Narodzenia Pańskiego. Synowa gospodarza odgrywa Marię, organista staje się Józefem (81')

Kto właściwie grał Marię i inne role kobiece? Obszerniejszy komentarz redakcyjny dorzuca całą „plejadę gwiazd”: Danuta Stenka, Magdalena Cielecka, Agnieszka Grochowska, aktorska młodzież, trudno tak od razu rozeznąć się, kogo która. Do końca też nie wiadomo, kto zagra świętego Józefa (zagrał go Jan Peszek), a kto ważną rolę Heroda (Zelnik). Kto samego Schillera (spisującego pośród biesiadników ostatnią wersję widowiska, tę z roku 1931). Komponował kolejne wersje trochę sobie muzykując sam, trochę mu przy tym pomagał młody wtedy jeszcze, ale już świetnie się zapowiadający Jan Maklakiewicz.

Leon Schiller – człowiek legenda. Zaraz po wojnie proponował Tadeuszowi Kantorowi, że go weźmie do siebie, do swojego łódzkiego teatru, nauczy porządne-

¹ *Wakacje Sinobrodego* – w zapowiedziach Wydawnictwa Literackiego w Krakowie.

go reżyserskiego rzemiosła. Nic oczywiście z tego nie wyszło. Belfer! Teatr ten zresztą wnet mu potem zabrano, zbyt był na widoku, zbyt robiony po swojemu. Jemu samemu nierzucające się w oczy schronienie dał tworzący się właśnie Państwowy Instytut Sztuki, załóżek – kto wie? – przyszłej, centralnej, wielooddziałowej Akademii. Odpowiednie zadanie powierzone zostało Juliuszowi Starzyńskiemu, który jeszcze przed wojną, jako młody wtedy docent interesujący się sztuką współczesną, trochę aktor (u Osterwy w „Reducie”) został dyrektorem prestiżowego IPS-u (Instytut Propagandy Sztuki); wojnę przetrwał bezczynnie w niemieckim oflagu, po powrocie do kraju ze wzmożoną aktywnością nadrabiał czas stracony, jak zresztą i inni w podobnej sytuacji – dyrektorujący ministerialnemu departamentowi plastyki Bogdan Urbanowicz, czy później uczeń Le Corbusiera, Jerzy Sołtan. Chętnie widziani, bo nie obciążeni jak inni niewygodną wojenną przeszłością, robili, co mogli. Starzyński na początek objął dyrekturę Biura Współpracy z Zagranicą w MSZ. To właśnie on razem z Urbanowiczem wyprawiali mnie w 1948 na francuskie stypendium do Paryża, ostatniego, któremu to się wtedy udało. Kiedy z niego wróciłem, wszystko było już inaczej, Bodzio wycofał się na ASP, Julio wziął mnie do montowanego przez siebie Instytutu. Tam dopiero w pełni mogłem docenić klasę Leona Schillera. W Instytucie stał się wzorcowym dla wielu z nas autorytetem, przyjazny nam potrafił skutecznie wesprzeć w trudnych, tych nie brakowało, sytuacjach. Założyciel „Pamiętnika Teatralnego” uczył, że w każdych warunkach robić można coś pożytecznego. Teatru już mu nie było dane odzyskać, umarł w roku 1954, gdzieś na wiosnę. Nie doczekał odwilży, która by mu może ten jego teatr, na czas jakiś przynajmniej, do takich czy innych marcowych *Dziadów*, przywróciła.

Została po nim *Pastoralka*. Zobaczona na nowo i po dzisiejszemu przez Laco Adamika. A w niej zagrany niepokojąco prawdziwie przez „Faraona” Zelnika Król Herod. Podstępnie i jakże na pozór inteligentnie paktujący z trzema trochę nie z tej ziemi mędrkami, a potem nieopatrznie wydający wyrok na nowonarodzonego własnego syna. Ci jego zbirowie tylko na to czekający. Ta skamieniała z bólu jak antyczna Niobe Herodowa. I ta nad nimi śmierć z kosą. Jak z Malczewskiego. Ale żywa, nieporównanie przez to piękniejsza. Przetowłosa, tę druga kosę upięła sobie wokół głowy ni to w złoty kask (z jakiego to oglądanego niegdyś filmu?), ni to w weselny czepiec. Niechybna, gdy z nagła uderza. A jej miejsce zajmuje przyczajony za tronem Czarny Książę tego świata. Fortynbras.

środa, 10 stycznia

No, Szekspira to nie mieliśmy. Ani jego „Globu”. Ale aktorów wędrownych i swojaków, którzy potrafią zagrać, co trzeba, a i ułożyć na poczekaniu mrozący krew w żyłach, „Kronik Królewskich” godny dramat, choćby o jasełkowym syno-bójcy Herodzie.

Przekonał nas o tym, czy prawie przekonał swą *Pastoralką* zmarły pół wieku temu Leon Schiller, a Laco Adamik i jego aktorzy po nowemu, bo za pośrednic-

twem szklanego ekranu nam o tym przypomnieli, inaugurując odnowiony Teatr Telewizji, oby na dłużej, bo jak będzie z oglądalnością – 81 minut, bez reklam?

Inne horrory dzisiaj wiążą oczy, inną wrażliwość (jeśli coś z niej jeszcze pozostało) poruszają.

A śmierć kosi. Nie taka już piękna, jak tamta, Kantorowej raczej Sprzątacze (z reporterskim, fotograficznym sprzętem) podobna. Grał ją w spektaklach Cricot 2 Staszek Rychlicki. A zapowiadał w całej dotykanej naoczności „Kosiarz”, *Le Faucheur* Pabla Picasso.

Był rok 1943. Północna Francja z Paryżem okupowana przez zwycięską (do czasu) Trzecią Rzeszę. Początek marca, poeta Robert Desnos (wspominający z nostalgią zapierające dech kolorowe okładki zeszytowych Fantomasów sprzed pierwszej wojny światowej, która to wszystko zatopiła „w łaźni krwi i błota”) schwytany i wywieziony. Max Jacob aresztowany, zmarł po tygodniu, bo był Żydem, w obozie w Drancy. Montowano jakąś zbiorową interwencję u Abetza. Podobno skuteczną, ale niestety spóźnioną. Picasso się nie włączył. Zastanawiano się, czy się bał, czy raczej pozostawał w przeświadczeniu, pewno słusznym, że tylko by zaszkodził. Ciała nie wydano.

W zaprzyjaźnionym, dobrze zakamuflowanym domu Michela i Louise (była córka Kahnweilera) Leirisów trwały próby *Pożądania schwytanego za ogon*, groteski scenicznej, którą Picasso pisał w latach trzydziestych. Sam spektakl miał miejsce z początkiem kwietnia, zgromadził cały tamtoczesny intelektualny Paryż. Leirisowie, J.P. Sartre i pani Beauvoir, Camus i J.L. Barrault, Georges Braque z żoną, Dora Maar, Raymond Queneau i Paul Reverdy, Bataille i Lacan, zaprzyjaźniony od lat Brasai, który dokumentował fotograficznie kolejne fazy powstawania *Guerniki*; krajan i przyjaciel od zawsze, Jaime Sabartès, najskrzetniejszy ze skrzętnych mitograf artysty. Znacząco uczestniczący w całej imprezie słynny pies autora groteski Kazbek. Ze zwierzętami zawsze jakoś łatwiej było mu się porozumieć jak z ludźmi. Mimo że nigdy nie był sam, zawsze otoczony. Czy może dlatego właśnie.

I panicznie podobno bał się śmierci. Nie mówił o niej, nie chodził na pogrzeby. Nawet najbliższych. Nie zatelefonował.

Ten Kosiarz zrobił mu się jakby mimochodem, jakby sam, z tego, co znalazło się pod ręką. Pisząc o nim, André Malraux dopatrywał się w jego roztańczonych odnóżach splotu gałęzi, a w rękach, które zaraz poderwą kosę ku niebu, jakichś wegetatywnych kikutów. Natomiast w jego „cyklopiej” głowie rozpoznał kształt wyjętej z piekarnika piaskowej babki przyozdobionej „słoneczkiem”. – Ale w środek wcisnął – przypomina Jacqueline – maleńką trupią czaszkę.

Rzeźbę utrwalono początkowo w gipsie, potem kościaną biel gipsu zastąpił metaliczny połysk brązu odlanego z gipsowej „duszy” na stracony воск (*à cire perdue*). Dotykalny i kuszący.

Sam twórca wypowiadał się na temat tej rzeźby niechętnie: kosiarz to kosiarz. I dodawał po chwili zastanowienia, że mógłby być z niego pomnik dla Baudelaire’a. Jego *Kwiatów zła*. (Które trzeba wykosić?)

– Biedny Paulito – westchnie Jacqueline, oprowadzając Malraux po zamku

w Vauvenaragues. Pochowała go tam sama, bez świadków, u stóp legendarnej Góry Sainte-Victoire. (Którą wraz z zamkiem i całą ośmiusethektarową posiadłością zakupił był na własność).

(– Gratulacje, którą? – zapytał, przekonany, że chodzi o słynne cézanne’y, Kahnweiler, któremu Picasso nie omieszkał pochwalić się telefonicznie. – Nie, nie prawdziwą, Za gotówkę. – odpowiedział. Nie lubił banków, zawsze miał przy sobie na wszelki wypadek walizkę upchaną zwitkami banknotów. Fantomas).

*

Dobrze. Wracając jednak do wczorajszych *Pastorałek*. Wczorajszych, przedwczorajszych, ale nie tylko, bo głęboko i na wiele różnych sposobów zakotwiczonych w oddalającej się coraz dalej i dalej przeszłości.

czwartek, 11 stycznia

Wczorajszych. Wczoraj zobaczonych, ale nie od wczorajszego wieczoru się zczynających. I tu bowiem nie obeszło się bez różnych przygotowawczych, poprzedzających je kroków, kwereń, przymiarek, lektur, zaoczeń (jak zahaczeń, zahaczyć pamięcią o coś już od dawna i to bardzo dawna różnymi sposobnymi środkami u-naoczniane).

Przy tworzeniu spektaklu, ale i przy jego odbiorze. Na przykład Kantora *Umarłej klasy* z jej godną picassowskiego Kosiarza, uwijającą się po tym, jak i po innych inscenizacjach Tadeusza Sprzątaczką.

Poczynając (tam działa jeszcze potajemnie, z ukrycia) od Tadeuszowej (i Słowackiego), szekspirowskiej w założeniu (ale tylko w założeniu) *Balladyny*. Wystawianej konspiracyjnie w tym samym roku, w tych samych nawet miesiącach, co na drugim końcu Europy paryski spektakl Pabla Picassa zrealizowany wspólnymi siłami przez jego otoczenie pod batutą pono komentującego głośno *mise-en-scène* Camusa. W domu Leirisów, w samym sercu Dzielnicy Łacińskiej, przy rue des Grands-Augustins 53 bis.

Krakowski teatr Tadeusza Kantora też ulokował się w samym środku miasta, przy ulicy Szewskiej 21, w mieszkaniu Ewy Siedleckiej (ukończyła grafikę na ASP, w *Balladynie* grała matkę). Był tam duży salon od frontu, scena i widownia zarazem. Od długiego ciasnego podwórza, w amfiladzie dalsze pomieszczenia, kuchenne schody na drugim końcu, na styku z sąsiednimi posesjami. Było w razie czego jak i gdzie ewakuować publiczność (trzydzieści do czterdziestu osób) i aktorów. Od Szewskiej ubezpieczał próby i spektakle ksiądz Marcin Siedlecki, kuzyn Ewy. Spacerował po chodniku z brewiarzem w dłoniach, w razie czego miał ostrzec. Ksiądz Marcin też, przejmując funkcję inspicjenta, wypożyczył od siebie, z kościoła Panny Marii, żałobny całun, który otoczył kirem pół sceny izolując ją od zewnątrz, od okien, a od wewnątrz zatapiając we wszechogarniającej mrocznej czerni. Oświetlone (udającą reflektor żarówką) było samo tylko miej-

sce akcji toczącej się wokół srebrzystej, abstrakcyjnej Formy obdarzonej pobrękującym gdzieś spoza niej metalicznie (bo mówionym przez Angelikę Kraupe do blaszanej miednicy) głosem wodnej nimfy Goplany. Nie było kulis. W ślepej przewiązce łączącej salon z oficynami stało pianino, przy jego dźwiękach (poloneza Szopena) korowód aktorów, przeciskając się przez publiczność, wkraczał na salę, a potem ją opuszczał, wszyscy pospołu – ludzie i duchy, żywi i ożywający pomordowani.

Na mieście uznanym przez okupanta za praniemieckie panował względny spokój, inaczej niż w niepokornej Warszawie, skąd ktoś (esencjasta Marczak=Oborski) przywiózł w sam dzień premiery relacje o niedawnym zamordowaniu manifestującego samotnie pod pomnikiem Kopernika kolejnego redaktora „Sztuki i Narodu”. Taki był ich sznyt – słynne oficerki.

W Krakowie przyjęty był kamuflaż: roboczy ferszalunek z pokrzywy, jakiś płaszcz, szalik, kapelusz; przyplątana skądś (chyba jednak z Warszawy) mantra:

Gdy idę pod wiatr,
gdy idę pod deszcz,
z podniesionym
do góry
kołnierzem,
z przyklejonym
do warg
papierosem,
spotykam
i mówię
Dobry
wie
czór.

Panie na czarno albo „na Marlenę” (Emilię Plater?), na nogach sznuraki na drewnianym koturnie, możliwie pojemna torebka przez ramię. Włosy w lokach, wysoko upięte albo przeciwnie, przystrzyżone (fryzjerską brzytwą) po męsku.

Była wczesna, niemal jak teraz wiosna, na śródmiejskich słupach ogłoszeniowych plakatowano kolejne listy katyńskie, przystawano przy nich w milczeniu, nikt chyba nie byłby w stanie uwierzyć, że to nie sowieci tylko sami Niemcy.

Przystawała również, zawsze z kimś z nas, Lila Krasicka (wtedy jeszcze Proszkowska), która w *Balladynie* grała trudną, tytułową rolę baśniowej zbrodniarki. Szukała na tych listach nazwiska swego lwowskiego narzeczonego (przed wojną zaczynała studia we Lwowie), syna znanego podolskiego potentata, porucznika rezerwy świeżo po podchorążówce, Jontka Jaroszyńskiego.

Znalazła. – No tak. – powiedziała. – Wracajmy na Szewską.

*

W prasie codziennej i tygodniowej wciąż jeszcze noworoczne refleksje, oceny, prognozy. Odkładam je na jutro. Na dziś wystarczy.

piątek, 12 stycznia

Od czego zacząć? Od dwu wypowiedzi najbardziej mi po drodze. Obie z „Poli-tyki”. Olgi Tokarczuk i Marka Krajewskiego.

Pani Olga Tokarczuk w swej ostatniej, świeżo wydanej książce (mam ją właśnie pod ręką) nie tylko ożywia prastary, pasjonujący wyłącznie, zdawać by się mogło, wąskie grono badaczy mit o zstępującej do „grobowców świata” prabogini i to ożywia w sposób wykraczający daleko w przyszłość poza naszą z nim współczesność, ale go w każdym, do najdrobniejszego, fragmencie, w każdym unaocznionym szczególe wręcz dotykalnie urealnia. Tej opowieści (mit jest opowieścią i tylko opowieścią) się nie czyta, w tej opowieści się u c z e s t n i c z y.

Jak w rytualnym obrzędzie. Bo też jak wszystkie rytuały, wszystkie rozpisane na cztery pory roku liturgie jest on jego urealnieniem właśnie. Żeby w ten sposób podtrzymać ich coroczne – wiosna, lato, jesień, zima – a wcale nie do końca konieczne następstwo.

Bo inaczej pomieszać się może wszystko, wpaść w groźną, klimatyczną czy inną turbulencję i w rezultacie pograć w chaosie całe kontynenty.

Jak w opowieści o grobowcach świata. Stąd zeszłoroczne anomalie pogodowe (i inne) budzą u jej Autorki – trochę pomimo wszystko rozbawione – zaniepokojenie. Które narastało i u mnie, gdy po lodowatej zimie, po koszmarnym lecie z końcem listopada zakwitły pod moim oknem w Ustroniu pierwiosnki (*primula veris*), a naprzeciwko wielka choinka, która rośnie przy rynku, rozbliły girlandami różnokolorowych lampek jakby Gwiazdka była tuż. A przecież dopiero co święcono Zaduszki, roiło się, jak to u nas, od wspominkowych rocznic i rocznic rocznic, kończyły się i spektakularne wakacje, już nie te doroczne, szkolne, ale te, które dla zmęczonej ostatnią, ale i tą przedostatnią wojną Europy zaczęły się z łaski zwycięzców dobre pół wieku temu, a trwały do połowy lat osiemdziesiątych minionego nie tak znowu dawno, stulecia.

Nie bez rezultatów zresztą, czasem groźnych, niepokojących czy już tylko właśnie śmiesznych, czasem takich jak zawsze, obojętnych, nierzadko jednak i takich, które świadczą, że nie był to czas całkowicie stracony, że coś po nim, nie tylko złom żelazny i ten śmiech pokoleń, jednak pozostanie.

Tą też drogą poszedł Marek Krajewski, bilansując nie całe, co prawda, ubiegle stulecie, ale jeden tylko dopiero co miniony rok następnego, jego ewidentnie negatywne remanenty, jego nie tak rzucające się w oczy, ale cenne pozytywy (książki jeszcze się wydaje i czyta) czy wreszcie przejawy rokującej pewne nadzieje na przyszłość, choć może nie taką, jakiej byśmy sobie życzyli, normalności.

Prognozy bowiem mogą być różne.

sobota, 13 stycznia

Na dziwnie opustoszałym Nowym Świecie spotyka się dwu dawnych znajomych.

– Kopę lat, stary! Mówże, co u Was. Bo odgłosy są różne. Wiec pomyślałem: pojadę, sprawdzę.

– No cóż? Za Chińczyków też nie było co jeść, ale nas przynajmniej nie jedli.

– Afrykanie?

– A kto ich wie? Zamaskowani, uszminkowani, trudno się rozoznać. Ale większość chyba biała. Co raz to ktoś do nich się przyłącza. Chłopcy, dziewczęta. Te co ładniejsze. Różni nawiedzeni, artyści. Nie ma lasu, zagajnika, zarośli, żeby się nie przyczaili. Szosą bez obstawy nie przejedziesz. Wyciągną z wozu, skopią i szukaj wiatru w polu. Szosy ich. Czasem nawet udaje im się zestrzelić jakiś helikopter. I do tego te tamtamy. Dzień i noc, dzień i noc. Nawet tutaj. Teraz też dwóch takich siedzi na Rondzie pod palmami i bębnią. Słyszałeś? Można ogłuchnąć. Prawo unijne ich broni, bo nieprzystosowani. Jedyne, co nas ratuje, to turystyka. Cała Europa to jedno wielkie muzeum. Więc się zwiedza, pielgrzymuje. A że to niebezpieczne? Jedna atrakcja więcej. Jest zresztą dyskretna ochrona. Chyba zauważyłeś. Powiedz raczej jak u Was. Z mediów wiele tu się nie dowiesz.

– U nas? Da się wytrzymać. Tylko już mało kto mówi po angielsku. I wszędzie te minarety.

niedziela, 14 stycznia

Przesadziłem? Może trochę. Piszę o tym, co już jest, a nie, co dopiero będzie. Ale katastrofistą nie jestem. Mamy to za sobą. A perkusję, nawet tę mechano, metale, czy jak im tam, bardzo sobie podobam. Night-jazz to nie jest, ale wciąga. Pełni, jakby powiedział Jakobson, funkcję fatyczną: jesteśmy, czujemy, w razie czego poinformujemy, na razie nic takiego się nie dzieje. Wakacje.

– Sinobrodego?

– Dobre pytanie.

– Fatyczne. Dobre dla mediów. W druku to nie przejdzie. „Podobam sobie” – tak (choć trochę to pretensjonalne). Tamto – za nic.

– Dzięki, Geniuszu. Wracając jednak do rzeczy. Była taka rozmowa. Jak to przy świątecznym stole. O zapominaniu. Zapomina się, i to w najbardziej niestosownym momencie, pojedyncze słowa, nazwiska, daty, twarze; coś, co się kiedyś widziało i nieprędko zobaczy się znowu albo wcale.

Więc opowiedziałem, jak raz po wykładzie chciałem powołać się na van Gogha i wyleciał mi z pamięci: No wiecie państwo, ten od słoneczników.

Podpowiedzieli mi chórem ku ogólnemu zadowoleniu.

– Od słoneczników, nie od ucha?

– ? – (nie dosłyszałem).

– No od ucha, obcięte ucho van Gogha. *Pasja życia*.

– Zależy – Pani Profesor – co się bardziej dla nas liczy. To przekłete życie wyklętego artysty, życie, jak każde, „ku śmierci”, egzystencja, której się nie wybierało, i tak dalej, czy to, co po nim zostanie? Życie, legenda czy dzieło?

– A dla pana?

– Legenda nie jest bez znaczenia, ale jednak dzieło. Rozbudzona przez nie – pytanie, na ile trwale? – odbiorcza i twórcza wrażliwość.

– Neurolingwista powiedziałby, że dochodzi w ten sposób do głosu prawa półkula mózgowa odpowiedzialna za jakość odbioru, twórcze myślenie i emocje. A co z „akademicką” lewą, odpowiedzialną za komunikację werbalną i logiczne relacje?

– Cóż? Co nie zostało nazwane, w naszym umyśle komunikującym się z innymi słowami nie zaistnieje. Na początku ludzkiego świata było słowo.

– Dlaczego więc sam sposób odczuwania, sposób myślenia jest dla odbiorców w aktualnym i następnych pokoleniach ważniejszy niż to, co artysta miał do zakomunikowania?

– Bo w końcowym rachunku liczy się odczuwający twórca. Jego i tylko jego słoneczniki, nie ucho. Ucho obciąć może sobie każdy.

poniedziałek, 15 stycznia

O mało wtedy nie dodałem, że na przykład o Picasso też nie powiedziałbym: – No ten co miał siedem żon, tylko: – No ten, który namalował *Guernikę*. Bo i u mnie wzięła była górę legenda: „Sinobrody”.

Z tym, że ja nie piszę książki o malarzu Pablo Picasso, o jego życiu czy dziele. Nie mam pod ręką trzydziestu trzech tomów Zervosa, który skatalogował cały (prawie) jego dorobek, nie mam wszystkiego, co o nim napisano. (W dobie Internetu byłoby to do zrobienia – dla kogoś młodszego, rzecz jasna). A staram się pisać jedynie o tym, co sam widziałem, albo – sięgając do źródeł – o tym, co inni po swojemu zobaczyli i zarejestrowali.

Piszę o legendzie właśnie, o legendzie, przyjaciółach, oddziaływaniu, o wszystkim tym, co pozwoliłoby go nazwać (tak mi się przynajmniej wydawało) Sinobrodym, gdyby nie to, że tak go nazwać z różnych względów nie sposób. Skąd więc to, kiedyś, skojarzenie? Pytać nie Picassa. Pytać tamtego. Sinobrodego.

wtorek, 16 stycznia

Znaliśmy go od dziecka. Z bajki Perraulta. Trochę tylko straszny, wystarczająco tajemniczy, posłuchać i zasnąć. Nie to, co jego prototyp. Którym nie mógł się nie zainteresować poszukujący prawdy historycznej wiek XIX, po nim modernistyczny symbolizm, no i nasz wiek XX, dziś już też tylko historia, równie odległa, równie zawoalowana.

Spojrząc jej twarzą w twarz próbował wtedy, na żywo, Georges Bataille, bardziej może penetrujący ciemności wizjoner niż poprzestający na faktach annalista, w tym przypadku jednak zdecydowany samo-się-ograniczyć do opublikowania, skomentowania i poprzedzenia szczegółową kroniką wydarzeń źródłowego tomu *Proces Gilles'a de Rais* (*Le procès de Gilles de Rais*, Jean-Jacques Pauvert éditeur, 1965).

środa, 17 stycznia

Zaczynając od legendy, od tego, jak był odczytywany.

Przedrukowana przez Bataille'a w dziewiętnastowiecznej wersji Pierre'a Larousse'a legenda bretońska opowiada, jak to pan Gilles de Laval, zmęczony wojowaniem z Anglikami (u boku Joanny d'Arc) wycofał się do swojego zamku de Rais, gdzie czas mile mu schodził na nieustannych festynach i używaniu życia wśród gości i przyjaciół. Znalazł się wśród nich także przejeżdżający w pobliżu hrabia Odon de Trémerac z narzeczoną, Blanką de Heminière. Do której baron de Rais zapłonął tak wielką miłością, że hrabiego de Trémerac kazał swoim zbirom wtargnąć do zamkowych lochów, a pannę de Heminière poprosił niezwłocznie o rękę. Kapelan już czekał. Panna wzdragając się, płakała, broniła, mimo że pan de Rais obiecywał jej złote góry, stroje, klejnoty, całą swą majątność. Ustąpiła dopiero, gdy zaproponował jej w niewolę samego siebie z duszą i ciałem. Co zaprzysiągł przed ołtarzem, ledwie jednak kapelan związał im dłonie stułą, panna wróciła do swej właściwej postaci, odrażającego lazurowo-błękitnego diabła, który zaśmiał się zło-wrogo – cytując:

– Bóg ma dość twych niecznych uczynków baronie Gilles de Laval. Teraz należysz do nas i odtąd nosił będziesz naszą liberię. – Po czym na jego znak piękna czerwona broda barona pociemniała. – Ale to nie wszystko. W przyszłości nie będziesz zwał się Gilles de Laval. Będziesz odtąd Sinobrodym.

czwartek, 18 stycznia

Gilles de Rais, któremu Karol VII zawdzięczał odzyskanie tronu, obdarowany został przez niego w dniu pamiętnej koronacji w Remis, w roku 1429, godnością Marszałka Francji. Miał wtedy lat 25. Gdy dopełniła się miara niecznych jego uczynków i uciech dość szczególnego rodzaju (z okolicznych włości znikali bezpowrotnie urodziwi młodziankowie, porywano też nieletnie dziewczątka) został po sekretnym, dobrze udokumentowanym śledztwie biskupim pojmany i sądzony. Miał lat niespełna 36. W tym samym jeszcze, 1440 roku został na oczach niezmiernych tłumów stracony na zamku du Bouffay przez powieszenie i oddanie martwego płomieniom.

Ale że przedtem wyznał skruszony wszystkie swe zbrodnie i na kolanach, zalewając się łzami, błagał Boga o przebaczenie i przyjęcie grzesznego w grono zbawionych, z mnogich zaś swoich majątności poczynił zbożne dotacje, ciało jego odjęto płomieniom, a panie i panny z najdostojniejszych bretońskich domów złożyły je do kamiennego sarkofagu obok grobowców innych znamienitych osobistości spoczywających u siostr karmelitanek w podziemiach kościoła Panny Marii w Nantes.

piątek, 19 stycznia

Wzorzec artysty? Raczej negatywny. Ale właśnie dlatego godny uwagi i zastanowienia.

Świadectwa

Abstract

**Mieczysław PORĘBSKI,
Jagiellonian University (Kraków)**

Sensitisation

Fragments of recollections and notes of the illustrious Polish critic of art and culture expert (forthcoming).

Ewa NAWROCKA

Literackie reprezentacje doświadczenia

XXXIV ogólnopolską Konferencję Teoretycznoliteracką w roku 2006 zorganizował Zakład Teorii Literatury Instytutu Filologii Polskiej UG przy współudziale Pracowni Poetyki Historycznej Instytutu Badań Literackich PAN w Warszawie. Czterodniowa (19-22 września) konferencja wpisała się w cykl uroczystości uświetniających sześćdziesięciolecie istnienia gdańskiej Polonistyki. Towarzyszyła jej wystawa dorobku naukowego gdańskich polonistów oraz prezentacja książek literackich i naukowych wydanych przez Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego oraz wydawnictwo słowo/obraz terytoria kierowane przez absolwenta i pracownika naukowego gdańskiej polonistyki Stanisława Rośka.

Trójczłonowy tytuł konferencji *Literackie reprezentacje doświadczenia* wskazuje na trzy kręgi zainteresowań jej organizatorów. W centrum znalazły się pojęcia „doświadczenie” i „literatura”, członek trzeci sugerował możliwość traktowania literatury jako reprezentacji doświadczenia. Tak sformułowany tytuł konferencji niczego ani nie stwierdzał, ani nie rozstrzygał. Przeciwnie, zakreślał jedynie pole dla stawiania pytań o możliwe i faktyczne zależności między rozmaicie pojmowanym doświadczeniem a literaturą; o to, czy literatura w sferze dokonań, jak i ich teoretycznych uogólnień oraz przewidywań, prognoz, projektów była, jest, może być i w jaki sposób reprezentacją owego doświadczenia? Gdańska konferencja dotyczyła najistotniejszych przemian świadomości literackiej i myśli teoretycznej w wieku XX i na początku XXI w kwestii możliwości i niemożliwości przedstawiania w literaturze doświadczenia rzeczywistości. Zarówno tej zewnętrznej wobec poznającego podmiotu, obiektywnie rozpoznawanej jako świat realny, jak i tej wewnętrznej, osobistej, intymnej, niemożliwej jednak do wyrażenia w języku, zagrożonej niebezpieczeństwem deformacji, mitologizacji, typizacji, a nawet unicestwie-

niem tego indywidualnego wymiaru doświadczenia osobniczego w mowie, zawsze uniwersalizującej, modelującej i kreującej obraz świata (mówiła o tym precyzyjnie i rzeczowo językoznawczyni z Uniwersytetu Gdańskiego Jolanta Maćkiewicz w referacie *Językowy obraz człowieka jako podmiotu doświadczającego*).

Wymienione w tytule konferencji pojęcia cechuje we współczesnej refleksji humanistycznej daleko posunięta niejednoznaczność. Wystąpienia konferencyjne zilustrowały wielogłosowy, a zarazem dialogowy charakter współczesnego dyskursu humanistycznego, skłonny raczej stawiać pytania, ujawniać poznawcze niepokoje, niż formułować ostateczne, rozstrzygające odpowiedzi. Większość referatów dotyczyła literatury nowoczesnej, której ramy wyznacza z jednej strony europejski modernizm przełomu dziewiętnastego i dwudziestego stulecia, z drugiej nowa sytuacja zarówno doświadczenia, jak i literatury związana z drugą wojną światową. Ryszard Nycz (UJ) otwierający konferencję świetnie sproblematyzowanym referatem *Literatura nowoczesna wobec doświadczenia* zwrócił uwagę na to, że wprawdzie nie ma literatury bez doświadczenia, ale też nie ma doświadczenia bez pojęć, które je określają, strukturują, pozwalają wyśłowić. Świadomość nowoczesną charakteryzuje wiedza o tym, że obraz rzeczywistości jest uwarunkowany przez pozycję poznającego podmiotu, który nie tyle widzi świat z perspektywy obserwatora, co w nim uczestniczy, jest przedstawiającym medium i jako takie wpływa na obraz przedstawianego przedmiotu. Świadomość modernistyczna (w znaczeniu teoretycznym) w zasadzie odrzuca możliwość doświadczenia realnej rzeczywistości (niezgodność poznania i doświadczenia). Nycz zwrócił uwagę na kształtowanie się nowych wariantów doświadczenia, które pozwalają na powstawanie literatury jako świadectwa rzeczywistości, co każe stawiać problem prawdy i świadomości refleksyjnej oraz literatury jako bezrefleksyjnego śladu doświadczenia, a także na traktowanie samej literatury, jej tworzenia i odbioru, jako doświadczenia. Myśl tę egzemplifikował udanie na przykładzie dziennika intymnego Bronisława Malinowskiego Tomasz Bocheński (Uniwersytet Łódzki) w tekście *Ćwiczenia duchowe nowoczesnych artystów*.

Główna linia napięcia w tematyce referatów i teoretycznym uogólnieniu przebiegała między stanowiskiem, że literacka reprezentacja doświadczenia rzeczywistości jest niemożliwa, gdyż wszelkie doświadczenie podlega deformującej je dyskursywizacji (ilustrował to efektownie referat Zbigniewa Majchrowskiego z UG *Prywatne/publiczne. Literaci polscy nocą 12/13 maja 1935 roku* – przedstawiający reakcje pisarzy na śmierć Marszałka Piłsudskiego), a stanowiskiem, że nowe doświadczenia „wymusiły” na literaturze wysiłki wynalezienia, stworzenia nowego języka, zdolnego przynajmniej „ślady” doświadczenia wypowiedzieć. Podkreślano też, że „nowe” doświadczenie wystawiane „starym” językiem jest przez ten język nie tylko osławiane, ale i deformująco przywłaszczane, zdominowane, wypaczane. Z drugiej strony „nowe” doświadczenie często nie daje się wypowiedzieć i jest skazane na milczenie.

Napięcia i niejednoznaczności objawia zarówno literatura, jak i literaturoznawstwo. Jeden biegun reprezentuje mówienie o literaturze jako ontologicznej nie-

możności reprezentacji. Taki teoretyczny aspekt problematyki doświadczenia i literatury prezentował bardzo interesujący referat Krzysztofa Kłosińskiego (UŚ) *Literatura jako epoke. Literackie warunki doświadczenia*. Fenomenologiczne źródła myśli tak różnych filozofów, jak Ingarden i Derrida oraz prace Jakobsona pozwalają uchwycić wspólny nurt ich rozważań o istocie literatury, którym jest radykalne podważenie odniesienia do rzeczywistości, przy jednoczesnym „inscenizowaniu”, „odgrywaniu” odniesienia. Uczymy się od literatury nie prawdy o rzeczywistości, ale umiejętności mówienia prawdy. Fikcja literacka oznacza odegranie fikcjonalności. Kłosiński zwrócił uwagę na potrzebę przeczytania Ingardena na nowo poprzez Derridę. Akcentował przesunięcie punktu ciężkości na samą literaturę jako na doświadczenie, eksponowanie samozwrotności komunikatu literackiego, gry z czytelnikiem, samoświadomości sztuki literackiej.

Na bardzo inspirujący dla ujęcia związku literatury i doświadczenia aspekt dramatyczności wskazała Anna Krajewska (UAM) w referacie *Doświadczenie dramatyczne a estetyka performatywna*, wprowadzając kategorię performace, przydatną do opisu nie tylko dramatu, ale w ogólności literatury i jej związków z rzeczywistością. Doświadczenie dramatyczne to jej zdaniem matryca teoriopoznawcza znosząca w opisie świata kategorie binarności, linearności, narracyjności; eksponująca element działania, zdarzeniowości, rozwijającej się akcji oraz język niewyraźności, przestrzeń niegotowości, pola nierozstrzygalności.

Większość spośród 30 tekstów wygłoszonych na konferencji dotyczyła najnowszej literatury współczesnej, co pozwala na uogólnioną refleksję, że świadomość postmodernistyczna poddaje ten, przywołany wyżej, modernistyczny model krytycznej próbie i wprowadza nowe rozwiązania.

Tym, co wymusiło zmianę perspektywy i stało się cezurą zarówno w praktyce literackiej, jak i świadomości teoretycznej XX wieku okazuje się trudna do poznawczego ogarnięcia rzeczywistość Holocaustu, doświadczenia obozowych i pobytu w getcie, przeżycie masowej śmierci, doświadczenie ocalenia z Zagłady. W interesujących referatach m.in. Tomasza Majewskiego (UŁ), *Między wewnątrz a zewnątrz języka. Świadectwo a Holocaust*; Bożeny Karwowskiej (The University of British Columbia w Vancouver), *Redefiniowanie kategorii ciała. Doświadczenie kobiecego dojrzenia w obozie koncentracyjnym*; Aleksandry Ubortowskiej (UG), *Pamięć i nieobecność. O prozie Piotra Szewca czy Macieja Michalskiego* (UG) *Dyskursywny i niedyskursywny zapis doświadczenia w pisarstwie Barbary Skargi* dominował wątek niewyraźności doświadczenia Zagłady, świadomość ograniczeń języka zmagającego się z jednej strony z powinnością, potrzebą, z drugiej zaś z niemożnością wyrażenia doświadczenia skrajnie „innego”. Autorzy wskazywali na odmienność sytuacji „uczestnika” i „świadka” Zagłady oraz na wynikające stąd napięcia między przymusem wynalezienia nowego języka a wyborem milczenia. Jak dowodzą autorzy tekstów dotyczących tematu Shoah, próby dania wyrazu związanym z tym doświadczeniom w nowym, innym niż dotychczas języku (relacje, notatki, listy, wspomnienia ofiar i świadków), borykanie się ze stereotypami i społecznie usankcjonowanymi modelami przedstawiania świata sprawiły, że eksponowane w

świadomości modernistycznej kategorii fikcji, zmyślenia, kreacji językowej, gry literackiej okazały się nieadekwatne poznawczo i niestosowne, nawet wątpliwe etycznie wobec przedmiotu przedstawienia. Z kolei Tomasz Mizerkiewicz (UAM) w referacie *Literackie zapisy doświadczenia komizmu* udanie analizował związek śmiechu z traumatycznym doświadczeniem wojennym.

Nowe ujęcie kategorii doświadczenia i jego literackiego wyrazu zostało także wymuszone przez dochodzenie do głosu grup dotąd w kulturze „niemych”, zmarginalizowanych, opresyjnie zdominowanych (m.in. kobiet czy gejów). Kilku autorów odkrywczych, a nawet swoiście śmiałych tekstów (m.in. Piotr Sobolczyk z UJ, *Hermetyczne pornografie Białoszewskiego*) skupiło uwagę na problematyce doświadczeń cielesnych, seksualnych, homoerotycznych; uruchomiło też udanie kategorii genderowe (Inga Iwasiów z Uniwersytetu Szczecińskiego, *Polityczne/prywatne – destabilizowana opozycja. Wojenna i polityczna proza kobiet*; Ewa Kraskowska z UAM, *Doświadczenie a gender w literackim i filozoficznym dyskursie XVIII i XIX wieku. Zarys problematyki*).

Problematyka doświadczenia cielesności została też zaprezentowana w perspektywie historycznoliterackiej – w tym porządku mieści się m.in. świetny tekst Dariusza Śnieżki (Uniwersytet Śląski), *Jak czytało staropolskie ciało? Somatyczne doświadczenia lektury*, a także wnikliwe ujęcie związku ciała, śmierci i literatury, głównie w odniesieniu do Mickiewicza, w wystąpieniu Stanisława Rośka (UG), *Głosy z za grobu. Literatura i umieranie*.

Wyjściem z uświadamianej przez współczesnych pisarzy, filozofów i teoretyków literatury sytuacji niemożności reprezentowania doświadczenia przez sztukę (mówiła o tym przekonująco m.in. Ewa Partyga z UJ w referacie *Hedda Gabler, czyli o doświadczeniu niemożności doświadcza(e)nia*) wydaje się być „przesunięcie” kategorii doświadczenia ze sfery „reprodukcji rzeczywistości” nie tylko na samowiedzę literatury i traktowanie jej jako procesualnego doświadczenia pisania (traktował o tym m.in. dotyczący Tadeusza Peipera referat Joanny Grądział-Wójcik z UAM, *Doświadczenie pisania. Na kilku przykładach poetyckich*), ale położenie nacisku również na doświadczenie czytelnicze. I tak pojęcie fokalizacji zmysłowej (Magdalena Rembowska-Płuciennik z IBL, *W cudzej skórze. Fokalizacja zmysłowa a literackie reprezentacje doświadczenia sensualnego*) pozwala czytelnikowi jako świadkowi i współuczestnikowi stać się współodczuwającym i współdoznającym uczestnikiem świata, o którym się opowiada i który się prezentuje. Choć literatura straciła złudzenia, że może przekazać „wiernie”, „prawdziwie” wiedzę o świecie, dała czytelnikowi możliwość i szanse konfrontacji z tekstem, który uzna on za świadectwo, a choćby za ślad nagiej, prawdziwej, ludzkiej rzeczywistości. (Oczekiwanie, wymaganie, pożądanie od czytelnika empatii prezentował bardzo interesujący tekst Agnieszki Kluby z IBL, *Litość bez trwogi – zagadnienie empatii i dystansu w literaturze*).

Konferencja *Literackie reprezentacje doświadczenia* zaprezentowała w sposób wszechstronny, wielogłosowy, zróżnicowany (subtelne i wnikliwe analizy tekstów połączono z teoretycznym uogólnieniem i historyczną perspektywą) kluczową dla współczesnej humanistyki światowej problematykę możliwego i niemożliwego sty-

ku autentycznego ludzkiego doświadczenia (jednostkowego i zbiorowego) z realnością świata i trudności oraz szans wypowiedzenia tego doświadczenia w sztuce i literaturze. Oprócz wymienionych wyżej wystąpień zaprezentowali swoje teksty: Paulina Kierzek (IBL), Dorota Kozicka (UJ), Michał Kuziak (PAP w Słupsku), Magdalena Lachman (UŁ), Jerzy Madejski (Uniwersytet Szczeciński), Anna Matuszewska (UG), Jarosław Płuciennik (UŁ), Roma Sendyka (UJ) i Wojciech Tomasiak (Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy).

Wygłoszone na konferencji referaty inspirowały uczestników do interesujących przemyśleń prezentowanych w ożywionej dyskusji. Konferencja *Literackie reprezentacje doświadczenia* nie tylko pozwoliła zdiagnozować aktualny stan wiedzy teoretycznej w kluczowych dla badań literackich kwestiach, ale i zarysowała nowe perspektywy badawcze.

Abstract

Ewa NAWROCKA,
Gdańsk University

Literary representations of experience

Report on 34th All-Polish Literary-Theoretical Conference 'Literary Representations of Experience', held by Historical Poetics Laboratory, Institute for Literary Studies, Polish Academy of Sciences, Warsaw, and the Theory of Literature Department, Institute of Polish Studies, University of Gdańsk (Gdańsk, 19th–22nd September 2006). The event was devoted to literary realisations of the category of experience, as a broad concept.

Magdalena MATYSEK

Nowoczesność jako doświadczenie.

Część II, czyli o pewnym jesiennym spotkaniu

W dniach 16–18 listopada 2006 roku odbyła się w Warszawie druga część konferencji organizowanej przez Instytut Kultury i Komunikowania Wydziału Nauk Humanistycznych i Społecznych SWPS w Warszawie oraz Katedrę Antropologii Literatury i Badań Kulturowych Wydziału Polonistyki UJ w Krakowie¹. Efektem pierwszej części konferencji była książka pt.: *Nowoczesność jako doświadczenie*², zredagowana przez organizatorów: Annę Zeidler-Janiszewską i Ryszarda Nycza. Znalazły się w niej artykuły wszystkich referentów. W ten sposób uczestnicy drugiej części konferencji mieli możliwość zapoznania się z dotychczasowymi ustaleniami oraz teoretycznymi i filozoficznymi stanowiskami. Warto również wspomnieć o tym, że do Warszawy zaproszeni zostali wszyscy ci, którzy w Krakowie prezentowali swoje referaty. Zatem możliwa była wymiana myśli i doświadczeń pomiędzy uczestnikami obu części.

Trzydniowe spotkanie otworzył Dziekan Wydziału Nauk Humanistycznych i Społecznych prof. dr hab. Jerzy Bralczyk oraz Dyrektor Instytutu Kultury i Komunikowania prof. dr hab. Wiesław Godzic. Po uroczystym otwarciu, w problematykę doświadczenia wprowadziła uczestników Anna Zeidler-Janiszewska, która kategorię tę otoczyła interdyscyplinarną perspektywą. Odwołała się przy tym do

wprowadzającego referatu Ryszarda Nycza, przypominając trzy sensy „nowoczesności jako doświadczenia”: doświadczeniową nowoczesność, doświadczenie nowoczesności oraz doświadczenie nowoczesne. Zwróciła również metateoretyczną uwagę na doświadczenie jako problem humanistyki i wielogłosowość dyskusji o tej kategorii, przypominając tekst Doroty Wolskiej ukazujący nowoczesną debatę nad tą problematyką.

Organizatorzy podzielili obrady na różne sesje tematyczne, które ogniskowały się wokół poszczególnych dyscyplin. Po wprowadzającym referacie obszarem problematycznym w porannej sesji była kategoria doświadczenia analizowana z perspektywy kognitywnej teorii języka (referat Renaty Przybylskiej, *Doświadczenie jako fundament kognitywnej teorii języka*), lingwistyki (referat Bożeny Witosz, *Rozmowa jako doświadczenie*) i przede wszystkim filozofii hermeneutycznej (referat Norberta Leśniewskiego, *Radykalizacja przeżycia hermeneutycznego* i Zuzanny Dziuban, *Doświadczenie kulturowe – perspektywa zradykalizowanej hermeneutyki*).

Kategoria doświadczenia w referacie Zuzanny Dziuban staje się podstawowa ze względu na założenie, że opisywane przez hermeneutykę faktyczne doświadczenie ma charakter kulturowy i zdaje się rzucać nowe światło na wypracowywane przez nią kategorie. Ową nowość Autorka widzi dwustronnie: z jednej strony kategorie te mają radykalnie zawężony zakres stosowności – właśnie ze względu na kulturowy charakter doświadczenia – z drugiej zaś otwierają hermeneutykę na zagadnienia, które dotąd nie tyle znajdowały się poza jej zasięgiem, co zdawały się nie stanowić dla niej rzeczywistego problemu. Zuzanna Dziuban, postulując zatem kulturowy charakter faktyczności, daje możliwość spojrzenia na kulturę z perspektywy przysługującej doświadczeniu dynamiki. Celem Autorki jest obrona tezy, iż tak opisane doświadczenie posiada phronetyczny charakter.

Panel zakończył się dyskusją nad wieloaspektowością kategorii doświadczenia nawet w tak zawężonym polu badawczym, jak filozofia języka i lingwistyka z jednej strony oraz hermeneutyka z drugiej.

W sesji poobiedniej dominowała problematyka estetyczna i związana z zagadnieniami sztuki nowoczesnej (ponowoczesnej czy późnonowoczesnej). Alicja Kuczyńska przybliżyła kategorię doświadczenia teatralizacji życia, podkreślając jej egzystencjalny sens. Poszukiwała analogii do kategorii zabawy czy walki, wskazując na jej powierzchowny charakter. Współczesny wymiar teatralizacji życia wobec tego, co naturalne i tego, co sztuczne, znosi opozycyjność tych kategorii, unieważnia spontaniczność, ale za to wprowadza projekt nowej formy autentyzmu. Autorka zastanawiała się również nad komunikacyjnym wymiarem teatralizacji życia oraz jego wartością ontologiczną, jak wskazywał tytuł referatu. Krystyna Wilkoszewska natomiast szeroko omówiła problem doświadczenia estetycznego oraz różne strategie pragmatyzacji i zaangażowania, wspierając się przy tym głównie koncepcją Richarda Shustermana. Referat ten korespondował z propozycją Beaty Frydryczak, która skupiła się na kategorii doświadczenia bezpośredniego oraz kwestii zaangażowania. Wyszła od tezy, że: zgodnie z diagnozą Benjamina i Simmla doświadczenie tradycyjne wypierane z nowoczesnego świata ustępuje

¹ Przypomnijmy, że konferencja *Nowoczesność jako doświadczenie. Część I* odbyła się w Krakowie w dniach 4-6 kwietnia 2006 roku. Por. sprawozdanie z tej konferencji: K. Bojarska *Doświadczenie nowoczesności w Krakowie na Grodzkiej*, „Teksty Drugie” 2006 nr 3, s. 215-219.

² *Nowoczesność jako doświadczenie*, red. R. Nycz, A. Zeidler-Janiszewska, Universitas, Kraków 2006.

miejsca przeżyciu o charakterze szoku. Autorka referatu zadaje jednak pytanie, czy współczesny kolekcjoner wrażeń, doskonale orientujący się w mieście, jest w stanie „powrócić na łono natury” inaczej, aniżeli poprzez doświadczenie turystyczne, które jest typem zapośredniczonego zachwytu nad naturą? Możliwość taką Beata Frydryczak widzi w *Teorii estetycznej* Theodora Adorno i jego pojęciu „czystej bezpośredniości”. Za jego pomocą Adorno uzasadnia potrzebę przywrócenia estetyki przyrody, twierdząc równocześnie, że ten rodzaj doświadczenia jest warunkiem wstępnym doświadczenia estetycznego i zrozumienia sztuki. Odniesienie do kantowskiej wzniosłości jest drugim charakterystycznym rysem Adornowskiej estetyki przyrody. We wzniosłości bowiem Adorno odnajduje to, co naturze właściwe. Pewną możliwość doświadczenia w kontakcie z przyrodą Autorka upatruje również w estetyce ekologicznej. Postuluje pojednanie człowieka z naturą, ekologiczna estetyka przyrody rehabilituje bowiem zmysłowe i emocjonalne doświadczenie, stawiając nacisk na pytanie o to, jak wygląda dobre lub godne otoczenie człowieka. Również estetyka zaangażowania Arnolda Berleanta koncentruje się na odnowionym pojęciu przeżycia estetycznego, wiążąc się z pojęciem środowiska, które staje się kluczowe w rozumieniu natury i naszej z nią relacji. Frydryczak wskazała wiele podobieństw między estetyką środowiskową i ekologicznie zorientowaną estetyką. Obie próbują przywrócić utraconą, naturalną relację człowiek – natura, obie też odwołują się do otaczającej człowieka natury, która w koncepcji Böhme kryje się pod pojęciem otoczenia, zaś w refleksji Berleanta – środowiska. Obie też odwołują się do pojęcia doświadczenia zmysłowego jako doświadczenia zintegrowanego i dają nadzieję na to, że istnieje możliwość odnowienia naszej relacji z naturą i powrotu do jej autentycznego doświadczenia. Otwiera się tu również możliwość analizowania jednostki nie tylko jako „zbieracza wrażeń” czy w odniesieniu do „doświadczenia turystycznego”, ale także w kontekście możliwego odnowionego kontaktu z naturą, czego wyrazem mogą być działania artystyczne, takie jak *land art* czy sztuka ekologiczna.

Dwa pozostałe referaty koncentrowały się wokół sztuki. Mirosław Duchowski zaprezentował bardzo interesujący materiał fotograficzny, pokazujący różne obiekty architektury najnowszej, wciągając słuchaczy w swoistą grę w architektoniczne pomysły. Pytał bowiem, czy w dobie technologii istnieją jakieś granice wyobraźni i możliwości oraz czy wobec rozszerzania się owych granic można jeszcze poszukiwać jakiś sensów albo misyjności architektury. Referat Doroty Frąckiewicz *Kultura popularna w sztuce współczesnej. Doświadczenie: afirmacja i krytyka* poruszył problematykę sztuki współczesnej skoncentrowanej na codzienności, a zwłaszcza konsumpcji. Autorka, analizując amerykańską sztukę współczesną, wykorzystwała Shustermanowskie kategorie estetyki pragmatycznej, w ten sposób zręczną klamrą zamknięta została poobiednia część referatów.

Panel zakończył się bardzo żywą dyskusją, która pokazała, że problem doświadczenia estetycznego z jednej strony i problem doświadczenia w refleksji estetycznej z drugiej wskazuje na wielość interpretacji i domaga się analizy krytycznej. Dyskutanci zgodnie stwierdzili, że konieczna jest redefinicja pojęcia doświadcze-

nia bezpośredniego i w ogóle kategorii bezpośredniości wobec przejawów płynnej, późnonowoczesnej kultury.

Trzecia w tym dniu sesja tematyczna dotyczyła problemu doświadczenia w refleksji psychologicznej. Piotr Oleś przedstawił referat pt. *Człowiek w świecie, czyli o zależności od doświadczenia i kreowaniu doświadczeń*. W tym obszarze problemowym niezmiernie interesujący wydał się referat Ewy Kobylińskiej, która jest praktykującym w Niemczech psychoanalitykiem. W referacie *Czarodziejski blok i szpulka. O psychoanalizie i nowoczesności* posłużyła się freudowskimi metaforami szpulki i magicznego bloku. Metaforami, jak się okazało, niezbędnymi do opisu aparatu psychicznego zdolnego do przyjmowania nowych wrażeń i jednocześnie przechowywania dawnych w postaci śladów pamięci. Metafora szpulki zaś miała pokazać przeradzanie się bolesnego doświadczenia utraty kontaktu z konkretnym obiektem w doświadczenie nieobecności jako sensu. Zabawa w szpulkę, w „jest i nie ma” jest metaforą rodzenia się przestrzeni dla więzi psychicznej (symbolicznej) naznaczonej doświadczeniem utraty. Autorka przeciwstawia psychiczne doświadczenie człowieka Freuda, którego nazywa edypalnym – doświadczeniu człowieka dzisiejszego, człowieka późnej nowoczesności. Otaczając człowieka psychoanalityczną troską, Autorka zauważa głębokie różnice w tych dwóch typach doświadczenia. Podsumowując, powiedziała, że

za czasów Freuda jednostka uwięziona była w sieci zakazów, które tłumyły jej swobodną ekspresję i prowadziły do konfliktów winy, ale zarazem regulowały jej życie. Późnonowoczesny człowiek staje się niewolnikiem nakazu samorealizacji. O ile nie spełni tego wymogu, poczuje się przegrany i wykluczony. Narcystyczne uczucie wstydu zdaje się zastępować edypalne poczucie winy. Dzisiaj cierpimy na brak regulacji i nadmiar (przynajmniej potencjalnie) możliwości.

Pierwszy dzień konferencji zakończył się promocją czasopism i książek różnych wydawnictw, co dało uczestnikom możliwość zapoznania się z nowościami wydawniczymi, ale również było pretekstem do dalszych dyskusji kulturalnych. Były one wyrazem pewnego rodzaju poczucia braku wyczerpania nurtujących problemów oraz niezwykłego pobudzenia intelektualnego wobec bogatej propozycji tematycznej.

Drugi dzień konferencji otworzył obszar tematyczny nawiązujący do doświadczenia literackiego i doświadczenia w literaturze. Krzysztof Kłosiński mówił o literackich warunkach doświadczenia, zaś Jolanta Brach-Czaina analizowała problem archaiczności późnej nowoczesności w twórczości Andrzeja Stasiuka. Ten referat wzbudził duże zainteresowanie, bowiem dyskutanci zastanawiali się nad autentycznością owego archaicznego tła w realiach późnonowoczesnych. Oponenti referentki wskazywali na literacką kreację Andrzeja Stasiuka i tym samym na niemożność doświadczenia bezpośredniego. Mateusz Skrzeczkowski zastanawiał się nad problemem miazgowatości w kontekście doświadczenia nowoczesnego, zaś Magdalena Matysek mówiła o doświadczeniu obcości nowoczesnego intelektualisty, analizując biografię Michela Foucaulta.

Drugi tego dnia panel koncentrował się wokół problematyki historycznej i problemu przeszłości. Ewa Domańska w referacie pt. *Doświadczenie jako kategoria polityczna i badawcza we współczesnej anglo-amerykańskiej refleksji o przeszłości* pokazała, w jaki sposób w amerykańskiej nowej humanistyce realizuje się kolejny już „zwrot ku doświadczeniu”. Wskazała na upolitycznienie dyskursu akademickiego, którego konsekwencją staje się osłabienie „czujności badawczej” i przeradzanie się kategorii poznawczych w kluczowe pojęcia propagandy politycznej. Przybliżając wątki nowej humanistyki, Autorka referatu postawiła tezę, iż podejmowane na gruncie nowej humanistyki próby reinterpretacji kategorii doświadczenia związane są z zainteresowaniem emocjami, empatią, a uwidaczniają się w „walce o sprawiedliwość” i odzyskanie tożsamości przez różne grupy mniejszościowe. W tej debacie nad problematyką doświadczenia Ewa Domańska dostrzegła dwie wyraźne opcje: poststrukturalistyczną oraz tą reprezentowaną przez aktywistów ruchów mniejszościowych, którzy kategorią doświadczenia posługują się nie tylko w celach badawczych, lecz również politycznych. Celem drugiej części referatu było omówienie trzech głównych wątków dyskusji toczących się w ramach amerykańskiej nowej humanistyki: podejścia poststrukturalistycznego wskazującego na kontekstualny i konstruktywistyczny charakter doświadczenia a reprezentowanego przez Joan Scott; esencjonalistycznego dyskursu tożsamościowego traktującego doświadczenie jako świadectwo, reprezentowanego przez Alberto López Pulido; oraz postpozytywistycznego realizmu, próbującego połączyć wcześniejsze stanowiska, a wskazującego, że doświadczenie ma zarówno element poznawczy, jak i jest uzależnione od ideologii (Satya Mohanty). Estetyczne doświadczenie przeszłości było obszarem zainteresowań badawczych Teresy Pękali, zaś Marian Płachecki mówił o doświadczeniu bieżącym w dyskursie publicznym lat 1864-1914.

Sesja poobiednia dotyczyła już doświadczenia nowomediálnego, czy może lepiej powiedzieć, doświadczenia audiowizualnego. Na początek w ogólną problematykę doświadczenia audiowizualnego wprowadziła słuchaczki Maryla Hopfinger. Następnie Anna Łebkowska mówiła o doświadczeniu literackości, które jest sposobem uczestniczenia w powieści interaktywnej. Autorka wskazała na specyfikę tego typu literackości i na jej hipertekstowy wymiar. Zaś Andrzej Gwóźdź jako wieloletni badacz audiowizualności wskazał, że doświadczenie obcowania z nowymi mediami ma już dziś walor paradygmatu, bowiem podporządkowuje sobie całość kształtu ludzkiego bycia w świecie, a konstrukcje rzeczywistości są w zasadzie konstrukcjami sensów medialnych. Nowe doświadczenie medialne dotyczy cyfrowych form i porządków samych tekstów filmowych, na które w sposób istotny wpływają paratekstualne warunki lektury widzialności i słyszalności (cyfrowe rekonstrukcje starych filmów i strategie ich uramowienia). „Filmy na DVD” nie są już w istocie „filmami”, lecz wynikłymi z medialnej różnicy i powtórzenia w innym medium cyfrowymi cytatami tychże, skoro zarówno wydawca, jak i widz zostają upoważnieni do rozmontowywania i składania na nowo artefaktów wizualnych wedle własnego uznania. Wydaje się, iż dominującą logiką organizacji owych paratekstów jest zasada autorstwa oparta na procesie autoryzacji znanym z (wczes-

nej) epoki druku. DVD oznacza zatem powrót autora – jako elementu marketingowego. Z drugiej strony dochodzi do reaktywacji specyficznej formy oralności – rozmowy z twórcami, wywiady, audiokomentarze samych twórców przyczyniają się do awansu słowa mówionego w dyskursie okołofilmowym. Doznawanie obecności autora wydaje się niezbywalnym elementem doświadczenia audiowizualnego związanego z audiokomentarzem na DVD oraz zmianą jakości relacji między nim a odbiorcą.

Drugi dzień obrad zakończył się uroczystą kolacją, podczas której uczestnicy zastanawiali się nad interdyscyplinarną naturą kategorii doświadczenia, szukając przy tym zbieżnych refleksji z dziedziny literatury i audiowizualności. Powrócili do kwestii bezpośredniości doświadczenia w kontekście referatów wskazujących na doświadczenie zapośredniczone przez media.

W ostatnim dniu konferencji referenci kontynuowali problematykę doświadczenia w dyskursie audiowizualnym. Ryszard Kluszczyński podjął zagadnienie hybrydycznej tożsamości, której fundamentem jest właśnie medialne doświadczenie. Blanka Brzozowska poruszyła problem dźwiękowego portretu miasta, wykorzystując do tego *Lisbon Story* Wima Wendersa, zaś Barbara Giza, na przykładzie filmu *Samotność w sieci* podjęła problem „urojonych światów” w polskim kinie. Problem doświadczenia z punktu widzenia sztuki audiowizualnej w bardzo interesujący sposób podjął Paweł Leszkowicz, który na początku referatu postawił pytanie o to, jaka jest postnowoczesna kondycja nieświadomości w cywilizacji wizualnej i informacyjnej nadmiaru, którego chaos sam w sobie zdaje się pochodzić z wnętrza nieświadomej miazgi? Czy żyjemy już zupełnie w przestrzeni nieświadomości, która kiedyś była ukryta, znajdowała się pod powierzchnią, a w tej chwili wydaje się formować audiowizualną sferę wpływającą na podmiotowość? Problem statusu nieświadomości i podmiotowości wobec postnowoczesnego doświadczenia wizualnego Autor postawił z samego wnętrza zagadnienia, czyli za pomocą audiowizualnych kreacji wideo Izabelli Gustowskiej *Sztuka wyboru* (2006), które są niczym soczewka skupiająca wizualne i psychiczne strumienie doświadczeń. Z tej perspektywy Autorowi wydała się interesująca kwestia interioryzacji mediów. *Sztuka wyboru* (2006) jest ukoronowaniem poszukiwań artystycznych, które zawsze łączyły nowe technologie audiowizualne z psychiczną introspekcją i egzystencjalną filozofią. W radykalny i spektakularny sposób stawia problem statusu podmiotowości i wizualności przyszłości. W twórczości Gustowskiej Leszkowicz obserwuje przejście od procesów nieświadomych określonych przez tradycję klasyczną Zygmunta Freuda do nieświadomości postnowoczesnej analizowanej na przykład przez Slavoję Žižka.

Ostatnia część konferencji miała raczej charakter eklektyczny i dotyczyła różnych obszarów i i sfer ludzkiego bycia w kulturze, które możliwe jest do opisanego za pomocą właśnie kategorii doświadczenia. Krystyna Kłosińska na przykład mówiła o tym, jak konstytuuje się doświadczenie w „kobięcym czytaniu”, Elżbieta Rybicka zaś poruszyła problem doświadczenia miejskiej Inności, a Wiesław Godzic szukał odpowiedzi na pytanie, jak doświadczamy *celebrities*? Referat Wojciecha

Burszty o „paradygmacie przyrzędu” jako doświadczeniu zakończył trzydniową konferencję, która u każdego z uczestników rozbudziła zainteresowania tą kategorią i uświadomiła potrzebę dalszych poszukiwań.

Ryszard Nycz, podsumowując trzydniową debatę, wskazał na ogromny obszar badawczy, w którym poszukiwać można pojęcia doświadczenia, ale i przypomniał o wieloznacznej i problematycznej figurze nowoczesności.

Pozostaje mieć nadzieję na szybką publikację pokonferencyjną (obeцywaną przez organizatorów na wiosnę), która z jednej strony będzie zdawała sprawę z problemów współczesnej humanistyki, a z drugiej będzie polskim wkładem w interdyscyplinarną dyskusję o doświadczeniu. Wspomnieć na końcu wypada, że efektem kwietniowej konferencji jest książka *Nowoczesność jako doświadczenie*, która w księgarniach była dostępna już w czerwcu.

Abstract

Magdalena MATYSEK,
University of Wrocław

‘Modernity as Experience. Part 2’, or, a meeting in the autumn

Account on part two of an interdisciplinary conference headed ‘Modernity as Experience’, organised by the Institute of Culture and Communication, Department of Humanistic and Social Sciences, the Warsaw School of Social Psychology (SWPS), and the Chair of Anthropology of Literature and Cultural Research, Polish Studies Department, the Jagiellonian University of Cracow (Warsaw, 16th–18th November 2006).

Noty o autorach

Krzysztof Abriszewski, dr, adiunkt w Zakładzie Filozofii Współczesnej Instytutu Filozofii UMK, zajmuje się filozofią społeczną, filozofią kultury i socjologią wiedzy. Przygotowuje monografię na temat Teorii Aktora-Sieci pod tytułem *Poznanie, zbiorowość, polityka*.

Monika Bakke, dr, adiunkt w Instytucie Filozofii UAM. Redaktorka „Czasu Kultury”. Zajmuje się estetyką, teorią sztuki i kulturą wizualną. Publikowała m.in. w „Kulturze Współczesnej”, „Er(r)go”, „Czasie Kultury”, „Formacie”, „Pokazie”, w książkach zbiorowych oraz katalogach wystaw. Autorka książki *Ciało Otwarte* (2000) i redaktorka *Estetyki australijskich Aborygenów* (2004) oraz *Going Aerial. Air, Art, Architecture* (2006).

Mieke Bal, profesor teorii literatury i dyrektor Amsterdamskiej Szkoły Kulturowej Analizy, Teorii i Interpretacji (ASCA) w Uniwersytecie Amsterdamskim, wykłada także na Cornell University; specjalizuje się w teorii literatury i badaniach kulturowych. Autorka kilkunastu książek, m.in.: *Narratology* (1997, wyd. 2 zmienne), *Quoting Caravaggio: Contemporary Art., Preposterous History* (1999), *Louise Bourgeois' Spider* (2001), *Mieke Bal Kulturanalyse* (2002), *Travelling Concepts in the Humanities* (2002).

Ewa Bińczyk, dr, pracuje w Instytucie Filozofii UMK. Stypendystka FNP i Fundacji Fulbrighta. Zajmuje się filozofią współczesną, socjologią wiedzy i filozofią języka. Publikowała w „Zagadnieniach Naukoznawstwa”, „Przeglądzie Religioznawczym”, „Er(r)go”, „Studiach Socjologicznych”, „Kulturze Współczesnej”. Autorka książki *Socjologia wiedzy w Biblii* (2003).

Serge Doubrovsky, urodził się w Paryżu w 1928 roku. Jest autorem powieści: *Le Jour S* (1963), *La Dispersion* (1969), *Fils* (1977), *Un amour de soi* (1982), *La vie l'instant* (1985), *Le Livre brisé* (1989, Prix Médicis), *L'après-vivre* (1994), *Laisse pour conte* (1999, Prix de l'Écrit intime) oraz dzieł teoretyczno-krytycznych: *Corneille ou la dialectique du héros* (1964), *Pourquoi la Nouvelle critique: critique et objectivité* (1966), *La Place de la Madeleine: Écriture et fantasme chez Proust* (1974), *Parcours critique: essais* (1980), *Autobiographiques: de Corneille à Sartre* (1988). Początkowo

związany był z ruchem „Nouvelle critique”, potem zwrócił się ku psychoanalizie. Jej wpływ wyraźnie zaznacza się w jego powieściach od połowy lat siedemdziesiątych, kiedy to Doubrovsky nazwał i zdefiniował na czwartej stronie okładki *Fils'a* pojęcie „autofikcji”. Jest profesorem literatury francuskiej na uniwersytecie w Nowym Jorku Mieszka we Francji i w Stanach Zjednoczonych.

Dorota Głowacka, prof., wykłada teorię oraz literaturę Holocaustu na uniwersytecie King's College w Kanadzie. Jest współredaktorką tomów *Between Ethics and Aesthetics* (2002) i *Imaginary Neighbors: Mediating Polish Jewish Relations after the Holocaust* (2007), redaktorką numeru specjalnego *Culture Machine* oraz autorką licznych prac w dziedzinie teorii literatury i sztuki Holocaustu oraz stosunków polsko-żydowskich.

Grzegorz Grochowski, dr, adiunkt w Pracowni Poetyki Teoretycznej IBL PAN w Warszawie. Zajmuje się poetyką i analizą dyskursu. Autor książki *Tekstowe hybrydy. Literackość i jej pogranicza* (2000). Współautor *Słownika pojęć i tekstów kultury* (2002). Przełożył pracę zbiorową *Dyskurs jako struktura i proces* pod red. T. van Dijka (2001). Członek kolegium redakcyjnego „Tekstów Drugich”.

Mirosława Hanusiewicz, profesor w Katedrze Literatury Staropolskiej KUL, autorka książek *Świat podzielony. O poezji Sebastiana Grabowieckiego* (Lublin 1994) oraz *Święte i zmysłowe w poezji religijnej polskiego baroku* (1998). Obecnie pracuje nad barokową poezją miłosną.

Tomek Kitliński, dr, uzyskał dyplom Studiów nad Tekstem i Obrazem pod kierunkiem Julii Kristewej na Uniwersytecie Paryskim 7. Autor książki *Obcy jest w nas. Kochać według Julii Kristewej* i współautor studium *Miłość i demokracja. Rozważania o kwestii homoseksualnej w Polsce*. Publikował m.in. w tomach *Inny Inna Inne. O inności w kulturze, Odmiany odmienca, Homofobia po polsku, Nieświadomość jako kategoria filozoficzna* i w periodykach „Art in America”, „The Advocate”, „Przegląd Filozoficzny” i „Zagadnienia Naukoznawstwa”.

Ewa Kobylńska, dr filozofii, psychoanalityczka, członek Frankfurckiego Instytutu Psychoanalitycznego i International Psychoanalytical Association, wykładowca SWPS w Warszawie. Stypendystka Fundacji Aleksandra von Humboldta. Autorka m.in. *Hermenutyecznej wizji kultury*, „Deutsche und Polen. 100 Schlüsselbegriffe”, red. (1996), *Erinnern, Vergessen, Verdrängen*, red. (1998). Ostatnio opublikowała *Psychoanaliza i obrazy* (2006). Przygotowuje książkę *Psychoanaliza i nowoczesność*.

Marta Koszowy, absolwentka filologii polskiej UKSW, stypendystka MENiS na rok 2004/2005, stypendystka MEiN na rok 2005/2006, obecnie studentka SNS przy IFiS PAN.

Bruno Latour, francuski filozof i antropolog, profesor w Institut d'Etudes Politiques de Paris. Wieloletni wykładowca Centre de Sociologie de l'Innovation w paryskiej Ecole Nationale Supérieure des Mines. Po badaniach terenowych w Afryce i Kaliforni wyspecjalizował się w analizie pracy naukowców i inżynierów. Oprócz działań na polu filozofii, historii, socjologii i antropologii nauki, brał udział w licznych badaniach z zakresu polityki nauki i zarządzania badaniami. Twórca Teorii Aktora-Sieci (ANT), szczegółowo omawianej w tym numerze.

Paweł Leszkowicz, dr, wykłada na UAM i ASP w Poznaniu. Autor studium o intertekstualności, abiekcje i sublimacji w sztuce współczesnej *Helen Chadwick. Ikonografia podmiotowości* (2001) i współautor książki *Miłość i demokracja. Rozważania o kwestii homoseksualnej w Polsce* (2005). Kurator wystawy *Miłość i demokracja* (Poznań 2005 i Gdańsk 2006). Publikował m.in. w New York University Press, *Wielkiej Encyklopedii PWN*, „Tekstach Drugich”, „Res Publice Nowej”, „Magazynie Sztuki”, „Bad Subjects”, „Art Margins” i Museo Fortuny na Biennale Wenecji.

Norbert Leśniewski, adiunkt w Zakładzie Filozofii i Teorii Komunikacji Instytutu Filozofii UAM; autor książki „O hermeneutyce radykalnej” (1998), kilkunastu artykułów na temat hermeneutyki i jej współczesnych odmian, współredaktor prac zbiorowych: (wraz z A. Przyłębskim) „Studies in Hermeneutics” (1995) oraz (wraz z E. Nowak-Juchacz) „Die Zeit Heideggers” (2002).

Maciej Maryl, student Kolegium MISH UW oraz Akademii *Artes Liberales*. Doktorant SNS przy IFiS PAN. Interesuje się problematyką odbioru przekazów literackich i audiowizualnych, oraz empirycznymi badaniami literackimi. Publikował teksty i przekłady m.in. w „Tekstach Drugich” i „Images”. Kontakt: mmaryl@wp.pl

Magdalena Matysek, kulturoznawca, socjolog, adiunkt w Zakładzie Teorii i Historii Kultury Instytutu Kulturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego. Zajmuje się problemami kultury współczesnej. Ostatnio publikowała: *Ponowoczesność – porzucony projekt, czyli o upłynieniu świata nowoczesnego. Spojrzenie Zygmunta Bauman* (w:) *Nowoczesność po ponowoczesności*, pod red. G. Dziamskiego, E. Rewers, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań, 2007

Piotr Michałowski, dr hab., prof. Uniwersytetu Szczecińskiego zatrudniony w Zakładzie Teorii Literatury; autor książek *Miniatura poetycka* (1999), *Granice poezji i poezja bez granic* (2001, 2003); redaktor tomu *Presja i ekspresja. Zjazd szczeciński i socrealizm* (2002), autor wstępu i opracowania *Kwiatów polskich* J. Tuwima (2004); publikował także w czasopismach naukowych („Pamiętnik Literacki”, „Teksty Drugie”, „Ruch Literacki”, „Napis”, „Przestrzenie Teorii”) i literackich oraz w zbiorach pokonferencyjnych; www.us.szcz.pl/michalowski.

Rafał Nahirny, absolwent Instytutu Kulturoznawstwa UW. Pracę magisterską poświęconą fenomenologii wstydu napisał pod kierunkiem naukowym prof. Leszka Koczanowicza. Przygotowuje rozprawę doktorską dotyczącą perspektywy antropologicznej w badaniach mikrohistorycznych.

Olga Orzeł, polonistka, doktorantka SNS przy IFiS PAN, przygotowuje rozprawę doktorską poświęconą literackim zapisom dziecięcego doświadczenia Zagłady.

Paweł Panas, asystent w Międzywydziałowym Zakładzie Badań nad Literaturą Religijną KUL. Przygotowuje pracę doktorską na temat sakralnego wymiaru prozy Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Opublikował obszerną rozprawę *Cieniem nakryci po oczy. Śmierć i jej postacie w twórczości Zbigniewa Herberta w: Czulość dla Minotaura* (2005).

Mieczysław Porębski, emer. prof. UJ, historyk sztuki, eseista, pisarz. Członek PAU, kurator Muzeum Narodowego w Krakowie. Ostatnio opublikował: *Polskość jako sytuacja* (2002), *Nowosielski* (2003), *Krytycy i sztuka* (2004), *Galeria sztuki polskiej XIX wieku w Sukiennicach* (2005).

Mirosław Ryszkiewicz, dr, adiunkt w Zakładzie Teorii Literatury Instytutu Filologii Polskiej UMCS. Publikował m.in. w „Pamiętniku Literackim” i w tomach zbiorowych. Zajmuje się relacjami między literaturą a ideologią, a także zagadnieniami z pogranicza teorii narracji i retoryki. Autor książki *Forma ideologii – ideologia formy. O powieściach Stefana Kisielewskiego* (2003).

Andrzej Szahaj, prof. dr hab., kierownik Zakładu Filozofii Współczesnej w Instytucie Filozofii UMK w Toruniu. Autor książek: *Krytyka, emancypacja, dialog. Jürgen Habermas w poszukiwaniu nowego paradygmatu teorii krytycznej* (1990), *Ironia i miłość. Neopragmatyzm Richarda Rortyego w kontekście sporu o postmodernizm* (1996), *Jednostka czy wspólnota? Spór liberalistów z komunitarystami a „sprawa polska”* (2000), *Zniewalająca moc kultury. Artykuły i szkice z filozofii kultury, poznania i polityki* (2004), *E pluribus unum? Dylematy wielokulturowości i politycznej poprawności* (2004), *Filozofia polityki* (razem z Markiem N. Jakubowskim, Warszawa 2005).

Anna Turczyn, tłumaczka, doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ. Przygotowuje rozprawę o Jacquesie Lacanie. Zajmuje się psychoanalizą i jej miejscem w dyskursie nauk humanistycznych. Jest stypendystką Subsydium Profesorskiego prof. dra hab. Michała Pawła Markowskiego przyznanego przez Fundację na Rzecz Nauki Polskiej.

Krzysztof Uniłowski, dr, adiunkt w Instytucie Nauk o Literaturze Polskiej Uniwersytetu Śląskiego, ostatnio opublikował zbiór szkiców krytycznoliterackich *Kolonisci i koczownicy* (2002).

Danuta Opacka-Walasek, dr hab., adiunkt w Zakładzie Literatury Współczesnej Uniwersytetu Śląskiego; zajmuje się teorią i historią literatury współczesnej, sztuką interpretacji. Autorka książek „... pozostać wiernym niepewnej jasności”. *Wybrane problemy poezji Zbigniewa Herberta* (Katowice 1995), *Czytając Herberta* (Katowice 2001), *Chwile i eony. Obrazy czasu w polskiej poezji drugiej połowy XX wieku* (Katowice 2005). Obecnie zajmuje się problematyką wzniosłości i jej artykulacji we współczesnej liryce.

Dorota Wolska, adiunkt w Zakładzie Teorii Kultury Instytutu Kulturoznawstwa UW. Ostatnio opublikowała: *Clifford Geertz – lokalna lektura* (red. wraz z Marcinem Brodzkim) (2002), *Aksjotyczne przestrzenie kultury* (red. wraz z Renatą Tańczuk) (2005).

Przegląd Kulturoznawczy

to nowe czasopismo Komitetu Nauk o Kulturze PAN

We wrześniu b.r. ukazał się pierwszy numer.

Zespół Redakcyjny (w składzie: W. Frąc, A. Gwóźdź, R. W. Kluszczyński, I. Kurz, A. Nobis, A. Ogonowska [sekretarz], E. Rewers, E. Wilk [redaktor naczelny], A. Zeidler-Janiszewska) zaprasza do współpracy całe środowisko naukowe, zainteresowane problematyką szeroko rozumianej kultury, w tym także popularyzowaniem myśli zagranicznych badaczy. Zależy nam również na promowaniu naszego PISMA wśród studentów i doktorantów.

Na łamach „Przeglądu Kulturoznawczego” znajdziecie Państwo stale działają:

- W kręgu idei
- Pejzaże kultury
- Pogranicza i transgresje
- Dyskusje i polemiki
- Recenzje i omówienia

Osoby zainteresowane publikacją swoich artykułów prosimy o ich nadsyłanie pod adresem:

Instytut Sztuk Audiowizualnych UJ
Ul. Piłsudskiego 13
31-110 Kraków

(z dopiskiem Redakcja Przeglądu Kulturoznawczego)

W kolejnych numerach proponujemy Państwu następujące tematy:

- Wokół Benjamina (najbliższy numer)
- Hybrydyzacja kultury
- Przestrzenie kulturowe
- Antropologia obrazu
- Słowo-dźwięk – nowe sytuacje komunikacyjne

Wymagane zasady redagowania nadsyłanych tekstów znajdziecie Państwo w drugim numerze „Przeglądu Kulturoznawczego”.

Zapraszamy do lektury i współpracy!